



# REVISTA<sup>DA</sup> ACADEMIA MINEIRA<sup>DE</sup> LETRAS

---

ANO 103 | VOLUME LXXXIV | 2024

---

*Inclui os dossiês “Literatura e cidade natal” e  
“Chico Buarque: oitenta anos”*



A *Revista da Academia Mineira de Letras* chega a seu octogésimo quarto número com quatro seções comemorativas, entre as quais dois dossiês. Em latim, *commemoro* significa “lembrar”, “recordar”, sendo uma *commemoratio* a celebração da memória que funda e garante a continuidade de uma cultura, no movimento transtemporal de, no presente, mirar o passado para projetar o futuro.

Em memória de Olavo Romano, a revista abre com o texto da conferência proferida por Ivete Walty em sessão da saudade dedicada ao acadêmico, na sede da AML.

O primeiro dossiê, sob a batuta de Rogério Faria Tavares — que fez a organização dos textos com base em sugestão do jornalista Sílvio Ribas —, leva um nome que já diz tudo: “Literatura e cidade natal”. Não é comum que se pense a produção literária por esse viés, que nos conduz aos primeiros momentos não só da escrita mas também do que a antecede e alimenta, desenhando o retrato do artista quando jovem. Assim, o papel da terra natal, com suas ruas, seus rios, sua paisagem e as pessoas que nela habitam ganham o primeiro plano, constituindo, nesse caso, também uma celebração de representativas cidades mineiras.

O segundo dossiê, organizado por Ana Maria Clark Peres e por Rogério Faria Tavares, tem como tema Chico Buarque de Holanda, na efeméride de seus 80 anos. Não será preciso destacar quanto o poeta, compositor, músico, cantor e

também prosador, enquanto contista e romancista, constitui uma das vozes mais significativas da cultura nacional nas últimas sete décadas. O conjunto de textos que aqui se publica aborda pontos fundamentais de sua trajetória, desde o tempo que antecede a fama até o da justa consagração.

Finalmente, a revista traz o conjunto sempre comemorativo dos discursos de recepção e posse dos novos acadêmicos, neste caso Ricardo Aleixo, Carlos Herculano Lopes e Paulo Sérgio Lacerda Beirão.

Ao leitor resta desejar: boa e agradável leitura.

JACYNTHO LINS BRANDÃO  
Professor emérito da UFMG e  
presidente da Academia  
Mineira de Letras



---

ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS

---



REVISTA  
DA  
ACADEMIA  
MINEIRA  
DE  
LETRAS



ANO 103 | VOLUME LXXXIV | 2024

## ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS

Fundada em 25 de dezembro de 1909  
Rua da Bahia, 1.466 — (31) 3222-5764  
Belo Horizonte — MG — 30160-011  
www.academiamineiradeletras.org.br  
contato@academiamineiradeletras.org.br

ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS, PRESENTE HOJE E SEMPRE

*Presidente:* Jacyntho José Lins Brandão  
*Vice-presidente:* Maria Antonieta Antunes Cunha  
*Secretário-geral:* José das Dores Vital  
*Tesoureiro:* Luís Ângelo da Silva Giffoni

*Conselho Fiscal*  
Antenor Pimenta Madeira  
Patrus Ananias de Souza  
José Fernandes Filho

*Conselho Editorial da Revista*  
Angelo Oswaldo de Araújo Santos  
Manoel Hygino dos Santos  
Rogério de Vasconcelos Faria Tavares

*Conselho de Acervo Bibliográfico e Documental*  
Caio César Boschi  
Amílcar Vianna Martins Filho  
Wander Melo Miranda

R454 Revista da Academia Mineira de Letras – Vol. 1, n. 1 (1922) –

Belo Horizonte: Academia Mineira de Letras, 1922-

Anual  
ISSN 1982-6680

1. Cidades e vilas na literatura. 2. Escritores mineiros. 3. Literatura – Periódicos. I. Buarque, Chico – crítica, interpretação. II. Romano, Olavo – homenagem. III. Academia Mineira de Letras.

CDD: B869

Ficha catalográfica elaborada por Soraia Lara – CRB 1275/6.<sup>a</sup> Região

## SUMÁRIO

- 9 Desde 1922, a serviço da cultura de Minas Gerais

*Rogério Faria Tavares*

- 12 A cidade que me habita

*Flávia de Queiroz Lima*

### SEÇÃO I

#### SOBRE OS ACADÊMICOS

- 17 Casos de Olavo

*Ivete Walty*

### SEÇÃO II

#### DOSSIÊ “LITERATURA E CIDADE NATAL”

*Organizado por Rogério Faria Tavares com base em sugestão de Sílvio Ribas*

- 33 A linha do trem sagrado: a divina *polis* de Adélia Prado

*Luciana Pimenta*

- 41 Itabira e Carlos Drummond de Andrade ou Carlos

Drummond de Andrade e Itabira: uma relação umbilical

*Mário Alex Rosa*

- 55 Outras formas de voltar para casa: diálogos e rupturas  
entre Sacramento e Carolina Maria de Jesus

*Lorena Cristina de Oliveira Barbosa*

- 60 Memórias da infância

*Conceição Evaristo*

- 69 Aiuruoca, o território mítico de Dantas Mota

*Caio Junqueira Maciel*

- 80 Darcy Ribeiro, de Montes Claros: histórias do menino  
que pintou a cidade de mar

*Ivana Ferrante Rebello*

- 90 A Belo Horizonte de Fernando Sabino

*Cristina Gonçalves Ferreira de Souza*

- 100 **A Diamantina de Helena Morley**  
*Maria Inês de Moraes Marreco*
- 108 **A Cataguases de Lina Tâmega Peixoto**  
*Ronaldo Werneck*
- 118 **A Curvelo de Lúcio Cardoso**  
*Sílvia Ribas*
- 127 **A Barbacena de Maria Lacerda de Moura**  
*Angela Maria Rodrigues Laguardia*
- 137 **A Juiz de Fora de Pedro Nava**  
*Antônio Sérgio Bueno*

### **SEÇÃO III**

#### **DOSSIÊ “CHICO BUARQUE: OITENTA ANOS”**

*Organizado por Ana Maria Clark Peres e Rogério Faria Tavares*

- 147 **Massarandupió. Entre avô e neto: uma infância resgatada**  
*Adélia Bezerra de Meneses*
- 157 **Nos meandros da necropolítica, um gozo em silêncio:  
leitura do conto “Meu tio”, de Chico Buarque**  
*Alexandre Faria*
- 178 **Chico aos olhos da irmã menor**  
*Ana de Hollanda*
- 192 **A preciosa obra de Chico Buarque para crianças (para  
crianças?!)**  
*Antonieta Cunha*
- 207 **Encontros musicais entre Chico Buarque e Milton  
Nascimento**  
*Bruno Viveiros Martins*
- 219 **Que tal alguns sambas?: notas sobre a estrutura musical  
e os sentidos da produção buarquiana**  
*César Birschner Lira*  
*Maria Beatriz Cyrino Moreira*
- 230 **Heróis a contrapelo: a tragédia do capitalismo no teatro  
de Chico Buarque**  
*Elen de Medeiros*

- 241 Tchico, um cronista na Itália  
*Guilherme Tauil*
- 253 Chico Buarque e Paris  
*Mazé Torquato Chotil*
- 259 A questão do narrador e da autoria ficcional no romance  
*Essa gente (2019)*  
*Paulo Teixeira Iumatti*
- 269 Chico Buarque em Cataguases  
*Ronaldo Werneck*
- 278 O pecado do pai e a criação do filho: uma leitura a partir  
de *O irmão alemão*  
*Sérgio Laia*
- 290 As múltiplas lições atemporais de Chico Buarque  
*Sylvia Helena Cyntrão*

#### SEÇÃO IV SAUDAÇÕES DO PRESIDENTE E DISCURSOS DE RECEPÇÃO E DE POSSE

- 307 Saudação do presidente ao acadêmico Ricardo Aleixo,  
em 21 de junho de 2024  
*Jacyntho Lins Brandão*
- 314 Discurso de recepção ao acadêmico Ricardo Aleixo, em  
21 de junho de 2024  
*Rogério Faria Tavares*
- 328 Discurso de posse na cadeira 31, em 21 de junho de 2024  
*Ricardo Aleixo*
- 341 Saudação do presidente ao acadêmico Carlos Herculano  
Lopes, em 28 de junho de 2024  
*Jacyntho Lins Brandão*
- 346 Discurso de recepção ao acadêmico Carlos Herculano  
Lopes, em 28 de junho de 2024  
*Luís Giffoni*
- 353 Discurso de posse na cadeira 37, em 28 de junho de 2024  
*Carlos Herculano Lopes*

- 362 **Saudação do presidente ao acadêmico Paulo Sérgio Lacerda Beirão, em 5 de julho de 2024**  
*Jacyntho Lins Brandão*
- 371 **Discurso de recepção ao acadêmico Paulo Sérgio Lacerda Beirão, em 5 de julho de 2024**  
*Rogério Faria Tavares*
- 382 **Discurso de posse na cadeira 34, em 5 de julho de 2024**  
*Paulo Sérgio Lacerda Beirão*
- 395 **SOBRE OS AUTORES**
- 413 **ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS: CADEIRAS**

## DESDE 1922, A SERVIÇO DA CULTURA DE MINAS GERAIS

*Rogério Faria Tavares*

EDITOR DA REVISTA DA ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS

Fundada há mais de um século, quando o presidente da Casa de Alphonsus de Guimaraens e de Henriqueta Lisboa era o poeta Mário de Lima, a *Revista da Academia Mineira de Letras* acabou se tornando uma das publicações mais longevas do Estado, graças à tenacidade de seus editores e à nossa pujante cena literária. Especializada em revelar e em consagrar aqueles que se dedicam à arte da escrita, seja em prosa, seja em poesia, ela não se esqueceu de prestigiar os notáveis ensaístas e críticos que observam e estudam o que se faz no campo da literatura, dando a eles o devido espaço para a divulgação de suas ideias e pensamentos. Por tudo isso, consolidou-se como fonte indispensável de consulta e pesquisa, cada vez mais procurada pelos que se interessam pela história intelectual de Minas Gerais. Cumpre, dessa forma, múltiplas funções: deleita, entretém, informa e inspira.

Sintonizada com a evolução dos tempos, a *Revista* agora circula, igualmente, em versão digital. Sua coleção completa está à disposição do público, sem custos, no *site* da Academia Mineira de Letras (AML), na rede mundial de computadores, fazendo-se acessível, pois, a toda hora e nos mais distintos lugares, sem restrições de qualquer natureza. Ela não abandonou, no entanto, o formato impresso, tanto em respeito aos leitores que o preferem quanto por estar ciente da importância da “materialidade física” de seus volumes. Ela sabe ocupar seu lugar no tempo, mas também no espaço. É visível e presente na vida comunitária, disputando com perseverança, firmeza e altivez o tão espinhoso “mercado da atenção”, como se diz na atualidade. Expressão dos valores que justificaram a fundação da AML — a defesa da educação, da cultura e das artes, da história e da memória,

da ciência e da democracia —, não recua um só milímetro de seus deveres sociais, de sua tarefa civilizatória, que executa com entusiasmo e renovada crença na contribuição que fornece à reflexão coletiva.

Com capa belamente concebida pela conceituada artista Niura Bellavinha e projeto gráfico, preparação de originais e revisão do ótimo Leonardo Mordente, o número 84 traz dois dossiês temáticos especiais. O primeiro, “Literatura e cidade natal”, idealizado a partir de sugestão do excelente jornalista Sílvio Ribas e organizado por mim, dedica-se a examinar as relações entre importantes escritores e os municípios em que nasceram, para entender como suas obras literárias guardam os rastros de tal origem. Em fascinante viagem, os leitores desbravarão diferentes paisagens — geográficas, históricas, sociais e culturais — em percurso que presta merecidas homenagens a Aiuruoca, Barbacena, Belo Horizonte, Cataguases, Curvelo, Diamantina, Divinópolis, Itabira, Juiz de Fora, Montes Claros e Sacramento.

O segundo homenageia o imenso Chico Buarque de Holanda no ano em que completa oito décadas de existência. Organizado pela professora Ana Maria Clark Peres e por mim, traz 13 ensaios de excepcional qualidade, ampliando e diversificando a já extensa fortuna crítica que se ergueu em torno da obra do autor, cujo legado é de valor inestimável. Nome-síntese da vitalidade artística do País, do engenho e do rigor com que somos capazes de criar beleza, Chico alia tudo isso a uma dimensão ética e política que é impossível desconhecer. Divulgar seu trabalho entre o público de hoje, sobretudo entre as novas gerações, é providência de que nenhuma agência cultural pode descuidar.

O presente volume ainda publica os discursos de posse e de recepção e os textos de saudação do presidente Jacyntho Lins Brandão aos novos acadêmicos Ricardo Aleixo, Carlos Herculano Lopes e Paulo Sérgio Lacerda Beirão, reverenciando a vida institucional e a sua história. A memória do acadêmico e eterno presidente Olavo Romano também ganha o destaque que lhe cabe, por meio da publicação do texto da conferência que a professora Ivete Walty proferiu na sessão da saudade em que pranteamos a partida dele.

Afinal, a Academia Mineira de Letras é também a casa da recordação e da lembrança — elementos que alimentam a alma e nos dão forças para seguir em frente, sempre leais aos sonhos de nossos fundadores, enfrentando e superando todos os obstáculos que se apresentam à cultura no nosso país.

# A CIDADE QUE ME HABITA

*Flávia de Queiroz Lima*

*Nunca a mesma, sempre a mesma*

MARIA NAZARETH FONSECA

Esteja em qualquer recanto,  
é seu olhar que me fita.  
Vestindo cores, perfumes,  
sedutora, em mim se infiltra.  
Sinto ciúmes do vento  
e ela, pairando, desliza  
— é dona de meus espaços,  
a cidade que me habita.

Nas fronteiras duvidosas  
entre invenção e verdade  
seu labirinto de espelhos  
denuncia o arrepio  
das primeiras madrugadas,  
quando arriscava vontades  
— a cidade que me habita  
me visita... mas se evade...

Quando passeio seus ares,  
mesmo distante, me alcança  
esse cheiro que atravessa,  
encharcado pela ausência.  
Se percorro seus lugares  
me revisito por dentro,  
volto às nascentes que brotam  
enxurradas de lembranças.

O mundo cabe no colo  
da cidade que me habita  
como um canteiro sem bordas  
replantado em meus jardins.  
Percorrendo suas veias,  
debruçada na memória,  
abro porões e varandas,  
horizontes e confins.

16/9/2023



- I -

**SOBRE OS  
ACADÊMICOS**



## CASOS DE OLAVO<sup>1</sup>

*Ivete Walty*

A intenção aqui é traçar um breve percurso da vida e obra do grande escritor mineiro Olavo Romano, ex-presidente da Academia Mineira de Letras. Olavo nos deixou em novembro de 2023, mas permanece entre nós por meio de sua obra escrita e das recordações de suas conversas, marcadas por seu sorriso largo. A retomada desse percurso, a começar pelo livro *Casos de Minas*, é uma forma de estar com ele na casa que ele amava, com as pessoas que lhe eram caras, falando do que ele gostava.

Falar sobre ele hoje ou em qualquer época é presentificá-lo entre nós, trazendo à tona não apenas sua memória, mas a memória da AML, a memória de Minas Gerais, suas terras, suas gentes. Nossa conversa é, pois, um gesto de partilha, como aqueles que sempre caracterizaram a vida pessoal e acadêmica de Olavo. Por isso mesmo, não gostaria de falar sobre ele, mas de fazer ecoar sua voz recorrendo a alguns de seus muitos textos.

<sup>1</sup> Texto de conferência pronunciada no dia 24 de maio de 2024, na sede da Academia Mineira de Letras, por ocasião de sessão da saudade dedicada ao acadêmico Olavo Romano.

O livro do mês é o *Casos de Minas*, publicado pela primeira vez em 1984 e com nove edições, sendo a última de 2017 (Paz e Terra).

Observando meu marido lendo ou relendo o livro que encontrou sobre minha escrivadinha, eu me surpreendi com suas boas risadas. Resolvi, pois, começar com a questão do humor, que, marcando os casos contados, também marcou a vida social de Olavo. Recorri, então, à definição de Guimarães Rosa no prefácio “Aletria e hermenêutica”, de *Tutameia: terceiras histórias*:

A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.

A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. Nem será sem razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural, e de atrativo. No terreno do humour, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. É que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalizadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes. Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento. (ROSA, 1976, p. 3)

A anedota ilumina como o fósforo, mas, mais do que aquele, que, riscado, não serve mais, a que se refere Rosa, conserva a chama que deflagra uma forma poética de ver o mundo, marcada pela metamorfose, como nos mitos cosmogônicos. A cada história contada e, depois, lida, essa chama se acende e se liga a outra, como em uma rede de vagalumes. As fronteiras são rompidas e atalhos se encontram, como em “O jardim de caminhos que se bifurcam” (BORGES, 1995).

Como vinha dizendo, no fim de cada história de *Casos de Minas*, uma frase faz espocar o riso do leitor. Veja-se, por exemplo, o relato “Conselho”, em que Sebastião, “feitor de Serviço de Obras”, aconselha-se com o folgado Doutor Ciro Ramalho, seu chefe, sobre a traição da mulher com seu melhor amigo, o compadre Antenor. Ele tinha visto tudo de cima de uma grande mangueira:

— Ora, Doutor, fizeram de tudo. Primeiro abraços e beijinhos, cochichando safadezas, dando risinho de pouca-vergonha. Depois foram pro quarto, cerraram a janela. E eu lá em cima da mangueira, feito um macaco. Ainda bem que não tinha um revólver, senão arre-bentava os dois na bala. O que eu faço, Doutor Ciro? Me ajude pelo amor de Deus. Preciso demais de seu conselho, da sua experiência.

[...]

Doutor Ciro esfregou a barba, levantou, olhou a mangueira do quintal... O esperado conselho veio em frase curta:

— Corta a mangueira, meu filho! Corta a mangueira!

(ROMANO, 2017, p. 22)

Outra hora o riso é deflagrado pela mistura de tempos e espaços no decorrer da narrativa, como em “Revelações da história do Brasil”, quando, em conversa com um visitante, o narrador conta que havia morado em Ouro Preto e explica:

— Antigamente era Vila Rica. A capital. A Princesa Isabel morava lá.

— Em Vila Rica?

— O senhor não sabia? E o Tiradente era secretário dela. (ROMANO, 2017, p. 33)

A história do País vai sendo encenada pela memória popular, e nela Tiradentes desentende-se com um escravo da princesa e o mata, quando essa estava em viagem: “Terminou de matar e foi logo gritando a liberdade” (ROMANO, 2017, p. 33). O interlocutor quer então saber da reação da princesa:

— E quando a princesa chegou?

— Contaro pra ela as duas coisas: a morte do menino e que o Tiradente tinha gritado a liberdade antes da hora.

— Aí a coisa ficou feia.

— Se ficou. A Princesa foi chamano o Tiradente e, pela cara dela, ele viu que o trem andava preto. Ela falou que pior do que matar o escravo tinha sido gritar a liberdade antes da hora. Isso ela não podia tolerar de jeito nenhum. Pegou um livro grande e leu o crime de gritar a liberdade. Lá estava escrito também que ele tinha de morrer e que a palavra da Princesa não podia voltar atrás. E de fato não voltou. Pouco depois a Princesa mandou matar o Tiradente. Dizem que até chorou mas o que ela podia fazer?

Terminado o caso, o velho joga uma pedra no monte, meio distraído. Virando-se pra mim com um ar maroto, diz: — “Mas este povo era danado de sabido. O negócio já tava todo combinado lá entre eles”. (ROMANO, 2017, p. 33-34)

O uso “inadequado” de termos e expressões é outro mecanismo a despertar boas risadas. No relato “Elogio”, o vereador Germínio Horta homenageia o prefeito morto no dia da inauguração de sua estátua de bronze, citando seus feitos: “Por exemplo, foi o primeiro homem a dar a luz nessas redondezas” (ROMANO, 2017, p. 75). Ou: — “É tem mais: Sô Oclide foi o primeiro a comer veado por aqui, quando esse lugar era puro mato” (ROMANO, 2017, p. 75). Não contente com isso, dirige-se à viúva do falecido: “Conheci muito homem público e convivi com mulher pública que não tem conta. Conheci muita mulher pública boa mas — desculpe o elogio na presença — mulher pública boa que nem a senhora, D. Rosinha, eu posso garantir que não existe neste país” (ROMANO, 2017, p. 75).

A recepção de uma notícia e sua metamorfose em sua circulação na mídia é outro fator de riso que indicia o que é importante ou não para o habitante: “cada um entendia a seu modo e passava adiante a novidade como podia” (ROMANO, 2017, p. 118), como se vê na ocasião da morte de Kennedy:

Juca Firmino, por exemplo, escutou na Fazenda boa Esperança que o Presidente Kennedy tinha sido assassinado e que a polícia estava perseguindo o suspeito. De passagem pela casa do tio Sebastião, meia légua adiante, informou em primeira mão: — “Olha, sô Sebastião. Mataram um tal de Tião Quêmis e a Polícia já tá atrás do criminoso. Ele fugiu, não sei se pras bandas de Goiás ou de Mato Grosso. Esse finzinho da notícia eu não entendi direito”. (ROMANO, 2017, p. 118)

Outras vezes, à moda de Malasartes, são desvelados costumes populares e suas implicações nos valores e nas crenças das pessoas. Em “O bentinho do arreeiro”, no momento de um parto encruado, aparece Juquinha, o arreeiro, pedindo pouso. Sabendo das dificuldades dos donos da propriedade, escreve, então, em um pedaço de papel, uma oração brava, que entrega à parturiente. Tudo resolvido, o bentinho se espalha pela região, resolvendo partos difíceis, até que Juquinha aparece para reclamar a relíquia milagrosa:

Antes de viajar, na manhã seguinte, o arreeiro precisava fazer uma coisa importante. Pegou o bentinho, todo ensebado e já descosturando, tirou de dentro o pedaço de papel. Foi desdobrando com cuidado para não partir a folha envelhecida. Antes de acender o isqueiro, leu pela última vez a quadrinha, quase apagada no meio de tanta dobra:

“Tendo comida pra mim  
E pasto pro Alazão  
Estou pouco importando  
Se a mulher parir ou não.”  
(ROMANO, 2017, p. 110-111)

O riso, às vezes, vem misturado com lágrimas, desvendando a dor, como é próprio do humor. No conto “Herança”, a madrinha, mulher a romper fronteiras de restrições, como a de não poder aprender a ler, discorre sobre o destino daquilo que herdou, depois de repartir tudo com os filhos:

Minha herança deu em água de barrela. Virou pouco mais de meio salário, que é a aposentadoria dos velhos. Quantos salários ocê acha, numa comparação, que ia ter de juntar pra comprar outra vez os quatro alquer do Morro Alto? Mais de cem?

Também, pra falar a verdade, eu tou é pouco ligando de não ter dinheiro. Se eles não quiser ouvir o povo dizer que a mãe deles passa-fome, me dê de comer. Quando eu morrer, se não quiser ver urubu juntando por riba da casa, que me enterre. Que m'importa me lá... (ROMANO, 2017, p. 93)

Na matreirice do arreeiro ou no desabafo da mãe que distribuiu a herança, desenham-se as táticas de sobrevivência do povo nos rincões do País. Interessante notar que Michel de Certeau (CERTÉAU, 1999) estabelece a diferença entre estratégias e táticas, mostrando que, enquanto as primeiras são planejadas e autorizadas, como as dos engenheiros, as outras são feitas com aquilo que se tem à mão, por isso são a arte do pobre. Aí encaixa-se a astúcia do mineiro.

Mesclam-se a essas histórias aquelas dos políticos e suas outras estratégias de garantia de manutenção do *status quo* que separa a casa-grande e a senzala.

Na primeira eleição depois da queda de Getúlio, PSD e UDN fizeram coligação no município. José Ferreira Paiva, comerciante muito estimado, saiu candidato a prefeito pela UDN, o PSD indicou o fazendeiro Custódio Pires para vice. Juntando o prestígio de um na cidade com a força do outro na zona rural, ganharam fácil. (ROMANO, 2017, p. 52)

Isso, porém, não tira a poesia das relações diárias e miúdas. Um exemplo é o do conto “Despedida”, no momento da morte de Tiana, relatada por seu marido, Zico, ao Frei Paulo:

— Aí, só Padre, eu senti que as força dela tava acabando, fui ficando agoniado, perguntei: — Tiana, minha velha. Ocê tá falando de tanta coisa, a horta, o jardim, as galinha, os passarinho... E eu, minha velha?

— E ela?

— Olhou pra mim dum jeito bonito, mas tão bonito que eu nunca tinha visto igual, e só disse assim: — “Ocê, meu velho? Ocê fica com Deus”. Alisou minha mão, deu um sorriso e encostou a cabeça no travesseiro. Parecia coisa que tava dormindo. (ROMANO, 2017, p. 123)

Essa poesia, que permeia os casos do cotidiano, se espalha no fazer comezinho, exibindo o ato de criação próprio do ser humano. Veja-se, por exemplo, no conto “Lição de arte”, o embate entre um menino analfabeto do sertão do Carinhanha que “vivia com um pedaço de pau e canivete na mão” e o senhor Nominato, um “douto” servidor dos Correios, “dado a leituras e filosofias” (ROMANO, 2017, p. 114). O menino fabricava animais de madeira: “Era de ver a perfeição de onça, tatu, jacaré, saracura, todo tipo de animal nas mais diferentes posições e tamanhos” (ROMANO, 2017, p. 114). Depois de tentar tirar do menino uma explicação para sua habilidade, cobrando-lhe métodos e técnicas, entabula com ele o seguinte diálogo:

— Sei não, sô Nominato. Não entendo disso não.

— Então vamos combinar o seguinte: conta como é que você faz.

[...]

— É bem, fácil. Pego o pedaço de pau e fico vendo o bicho que eu quero.

— E aí? — perguntou o velho, aflito.

— Aí eu tiro o resto com o canivete.

(ROMANO, 2017, p. 115)

Interessante apontar a composição do nome Nominato — “aquele que tem nome, que nasce com nome” — diante do menino sem nome, analfabeto em relação ao conceito de arte como o lugar da criação.

Não posso deixar de associar esse relato a três outros textos que tratam do assunto, formando uma cadeia na qual se insere a obra de Olavo e seu narrar, que se iguala ao fazer dos anônimos: o conto “Os mínimos carapinas do nada”, de Autran Dourado; o poema “Aprendiz

de carpinteiro”, de Kátia Bento; e o depoimento de Medinho, um oleiro do Vale do Jequitinhonha, sempre citado por mim.

No primeiro, também com um canivete e um pedaço de madeira, o avô do narrador, como seu Bê P. de Lima, busca o seu nada tirando caracóis da madeira. Só que “Ele tinha sua poética, a diferença entre ele e seu Bê é que seu Bê não tinha poética nenhuma, era um puro artista do nada” (DOURADO, 1987, p. 57).

Depois da morte do Vovô Tomé, o neto narrador fica sabendo “que ele morrera de pé, feito queria, sem curtir leito de doente, à grande mesa da sala de jantar, tirando um enorme caracol. Tinha encontrado o seu nada” (DOURADO, 1987, p. 58). É aí que se estabelece a relação entre o criar e o escrever: “Vovó Naninha me deu o seu canivete preferido. Não sei o que fazer com ele, é de outra maneira que procuro o meu nada” (DOURADO, 1987, p. 58).

No segundo, o eu lírico pronuncia-se, espelhando-se na figura do seu pai e do pai de Jesus:

Tal qual José, meu pai — carapina de Minas,  
Serrote ao longo do punho —  
Moldava a madeira.

Qual meu pai, formão e martelo  
Fincando a rudez da tábua  
Tirando da grossa lenha  
A exatidão do objeto,  
Queria em mim essa prenda.

(Ofício de romper formas  
E trazer ao homem, algo  
Útil ou livre como um móvel  
Ou janela)

Artífice de talhe certo  
Queria de golpe em golpe  
Tomar nas mãos a arma branca e

Carpintejar a palavra —  
Tirar da fibra o excesso  
Deixando a pureza do verso.  
Queria como o carapina, artesão de versos e plaina,  
Remover alguma dor  
Contida bruta selada  
Em duros nomes e letras  
Marcando marcas no homem.  
Então, vou, a minha fala  
Gravada em faca na folha  
Como meu pai (em silêncio)  
E José (em humildade)  
Levando lenho e herança  
Na sina e no aprendizado  
(BENTO, 1979)<sup>2</sup>

O menino anônimo ou a poeta aprendiz abrem trilhas de poesia na criação de formas do homem ou feitas pelo homem em sua busca de sobrevivência física, social e existencial.

No terceiro, assim explica Medinho o seu fazer, não mais com a madeira, mas com o barro:

Você sabe que, na verdade, o que o oleiro faz é cobrir o vento, o nada, porque uma peça de barro é isso: uma separação no vazio. Eu, quando estou trabalhando, não penso no vaso, na vasilha, penso no espaço que estou tapando. Não foi o que Deus fez? O que ele fez foi isso, mudar a forma do vazio. Ou não foi mesmo? Aí eu não fico pensando no barro, mas como vai ficar o canto de lugar que vou cobrir.  
(MEDINHO *apud* WALTZ, 1985, p. 17)

Veja-se que, seja com o objetivo de buscar o nada ou com o de cobri-lo, a arte lida com a falta que constitui o ser humano, lidando com

<sup>2</sup> A referência está incompleta porque não consegui ter acesso à publicação original antes do fechamento desta edição da *Revista da Academia Mineira de Letras*.

ela por meio da criação. O escritor consagrado ou o menino anônimo criam, desbastando a madeira, moldando o barro ou a palavra, um mundo para viver, para vivermos.

Olavo Romano, partilhando a palavra do outro, mostrou as várias maneiras de cobrir o vazio que os habitantes do interior de Minas usam para viver e sobreviver às dificuldades sociais e existenciais. E, mais do que isso, preencheu ele mesmo seu vazio e o nosso vazio. Multiplicou a criação anônima, trazendo-a até nós, entre risos e guizos.

Os casos contados por Olavo chegaram pelos caminhos de boca e orelha. Ouvinte atento, ele pescava piabas, bagres e dourados, que caíam em sua rede. Só que, à moda de Borges, esses casos se emendam a outros, dos ouvintes e leitores. Quem de nós não lembrou de um caso visto ou vivido, ao escutar as prosas do(s) mineiro(s)? É o que declaram todos aqueles e aquelas que escreveram prefácios sobre sua obra.

Assim manifesta-se Rogério Tavares em apresentação do livro *A cidade submersa e outras histórias sortidas*: “Lendo os casos contados por Olavo, muita gente evoca as próprias memórias e reconhece, no percurso de sua vida, situações e personagens semelhantes ao narrador” (TAVARES, 2016).

Veja-se ainda o prefácio de Márcia Morais ao livro *A cidade submersa e outras histórias sortidas*, em que evoca suas idas ao cinema, onde chupava drops Dulcora:

Ao receber o convite, honroso, para escrever o prefácio do novo livro de Olavo Romano e sabendo de seu título, “A cidade submersa e outras histórias sortidas”, imediatamente minha memória se viu açulada pelo sentido do gosto, do gosto da menina antiga que se deliciava com drops. Os primeiros, redondinhos, chupados nas sessões de cinema do Metrópole, Guarani, Acaiaca, Tupi ou Jacques e até do Candelária, mais embaixo... O Palladium, chiquérrimo, só veio depois, quase junto com os drops, já então quadradinhos, embrulhadinhos, um a um, os “dulcora” com a “delícia que seu paladar adora”... Por quê? Porque escrita e balas degustadas, vagarosamente, deixando

na boca uma miríade de sensações, se encontrariam no afeto dessa leitura? O signo motivador dessa “sinestesia”, dessa mistura de prazeres, talvez estivesse na palavra “sortidos”: drops mistos e histórias sortidas..., curtidas uma a uma, cada uma com seu sabor, mas todas elas drops, gotas de prazer [...]. (MORAIS, 2016)

A prefaciadora é muito feliz ao incorporar em suas palavras imagens dos cinco sentidos que povoam a percepção de mundo do narrador e do ouvinte/leitor: gosto, audição, visão, tato e olfato. Não sem razão, Rogério Tavares também ressalta que “o humor e a leveza são os ingredientes que dão aos pratos por ele servidos o sabor da verdadeira alta cozinha, refinada na sua simplicidade tocante, que alimenta a alma” (TAVARES, 2016).

Os estudiosos cognitivistas salientam o papel dos sentidos na construção do conhecimento pelo ser humano em seu estar no mundo. E são eles que mostram como nossa sobrevivência só se dá pela construção de sentido. Basta o texto “Cheiros”, do livro *Os mundos daquele tempo*, para exemplificar esse processo na escrita de Olavo:

Até hoje sinto os cheiros daquele tempo. E lugar. Eram cheiros nítidos, cada um de um jeito, quase de pegar com a mão. Dos bichos primeiro. Tamanduá, de longe a gente sabia. Tatu, também. Só faltava falar a raça. De formiga e terra velha, de terra de barranco. O ar era cheio de cheiros: de flor, principalmente de tardinha, boca da noite; de biscoito assando, folha de bananeira debaixo de broa de amendoim, vassoura de alecrim no forno. Cheiro de cama limpa, lençol alvejado, colchão de palha, travesseiro de marcela.

[...]

Cheiro de bicho, de gente suada, trabalhando. De menino, de menina, de mulher nova, de mulher velha; cheiro de mês de agosto, de junho, de dezembro. De poeira, de chuva no ar, de chuva no chão, criadeira, malhando sem parar, fazendo a natureza renovar de verde e esperança, entra ano, sai ano, a vida inteira, enquanto o mundo for mundo. (ROMANO, 2019, p. 78-79)

Em “Cor”, ele continua:

Só mais tarde eu soube a verdade. Antes, só desconfiava: cheiro é o mesmo que cor. E o que era colorido e não cheirava? Mais difícil: sentia por dentro, certo, e o nariz não acusava. E as cores da minha infância? Pastos de verdes capins, verde-escuro da capoeira de angá. (ROMANO, 2019, p. 84)

O mundo de Olavo, o mundo do ouvinte ou leitor, o meu mundo vão se formando e se intersectando em uma rede sem fim. As pessoas se vão, mas suas histórias ficam. Aqui, hoje, de forma mais pessoal, evoco alguns dos que uniam o mundo de Olavo e o meu e também já se foram. No conto “Dona Leontina, o Lara e o Leão”, de *A cidade submersa*, evoco Laércio Campos, compadre de Olavo e meu amigo querido, marido de Maria Helena Campos, amiga<sup>3</sup> do coração. Evoco ainda meu irmão, o Lara, colega de Olavo, que se foi na última Quinta-Feira Santa, dia 28 de março. Essa rede de afetos continua viva pelas histórias vividas, recontadas por aqueles que continuam por aqui, como Lélia Parreira, outra amiga, citada no mesmo relato, promotora dos congressos de Guimarães Rosa na PUC Minas.

Para terminar, falo de uma coincidência. Hospitalizada no Madre Teresa, por causa de uma aderência abdominal, soube, pela tv, da morte de Olavo, no mesmo hospital. No dia seguinte, caminhando com uma terapeuta pelos corredores, fiquei sabendo que ele morrera, depois de ser retirado do CTI para despedida da família, no apartamento ao lado do meu. Ele me chamava de madrinha, mas eu é que lamentei não ter ido lhe pedir a bênção naquele momento. Faço-o hoje, recorrendo à Kátia, sua esposa, à Vânia e seus filhos, Paulo Sérgio e Ana Cláudia, e a seus descendentes, Davi, Raquel, Daniel, Júlia, Alice e Miguel... A bênção, Olavo.

<sup>3</sup> O neologismo identifica as participantes de um grupo de ex-colegas da UFMG que se reúnem para tomar chá.

## REFERÊNCIAS

- BENTO, Kátia. Aprendiz de carpinteiro. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 1979.
- BORGES, Jorge Luis. O jardim de caminhos que se bifurcam. In: *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1995, p. 93-104.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Paz e Terra, 1999.
- DOURADO, Autran. *Violetas e caracóis*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- MORAIS, Márcia. Prefácio. In: ROMANO, Olavo. *A cidade submersa e outras histórias sortidas*. Belo Horizonte: Ramalhete, 2016.
- ROMANO, Olavo. *A cidade submersa e outras histórias sortidas*. Belo Horizonte: Ramalhete, 2016.
- ROMANO, Olavo. *Casos de Minas*. 9. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.
- ROMANO, Olavo. *Os mundos daquele tempo*. Belo Horizonte: Caravana, 2019.
- ROSA, João Guimarães. *Tutameia: terceiras histórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1976.
- TAVARES, Rogério. A palavra falada no papel: o universo literário de Olavo Romano. In: ROMANO, Olavo. *A cidade submersa e outras histórias sortidas*. Belo Horizonte: Ramalhete, 2016.
- WALTY, Ivete. *O que é ficção*. São Paulo: Brasiliense, 1985.



- II -  
DOSSIÊ  
“LITERATURA E  
CIDADE NATAL”

*Organizado por Rogério Faria Tavares  
com base em sugestão de Sílvio Ribas*



## A LINHA DO TREM SAGRADO: A DIVINA *POLIS* DE ADÉLIA PRADO

*Luciana Pimenta*

*Um trem de ferro é uma coisa mecânica,  
mas atravessa a noite, a madrugada, o dia,  
atravessou minha vida,  
virou só sentimento.*

ADÉLIA PRADO, “EXPLICAÇÃO DE  
POESIA SEM NINGUÉM PEDIR”

Chego àquele ponto em que só acredito na escrita que nos atravessa. Acato a autodefinição de que “nenhum poeta que tenha algum valor escreve algo além daquelas várias entidades que ela ou ele definam como seu eu” (LORDE, 2020, p. 88). Acreditar, aqui, é um ato de fé na escrita, aquele de uma pessoa que também está convencida de que arte é fazer “Das tripas, coração” (PRADO, 1999, p. 115). Talvez essa seja a causa do convite que me chegou para escrever sobre Adélia Prado e sua Divinópolis. Não existe coincidência. O que existe é chamado. Escutar, dizer sim, entregar o corpo e a própria história é questão de vida ou morte.

Eu jamais poderia escrever sobre Adélia Prado no sentido que a escrita assume em minha vida, se não tivesse meu próprio corpo atravessado por sua poesia. Era meu aniversário de 19 anos quando sua *Poesia reunida* me chegou de presente, pelas mãos de minha mãe.

Minha mãe achava estudo  
a coisa mais fina do mundo.

Não é.

A coisa mais fina do mundo é o sentimento.

Aquele dia de noite, o pai fazendo serão,  
ela falou comigo:

“Coitado, até essa hora no serviço pesado”.

Arrumou pão e café, deixou tacho no fogo com água quente.

Não me falou em amor. Essa palavra de luxo.

(PRADO, 1991, p. 116)

Nem podia imaginar que aquele “Ensino” seria uma *Bagagem-reflexo* do meu próprio interior. Eu, que crescera na pequena Corinto do grande sertão, uma cidade que sempre me pareceu duas, uma e outra, porque dividida pela linha do trem, embora eu não tenha morado na beira da linha, como Adélia, que deu ao mundo uma “Explicação de poesia sem ninguém pedir”:

Um trem de ferro é uma coisa mecânica,  
mas atravessa a noite, a madrugada, o dia,  
atravessou minha vida,  
virou só sentimento.

(PRADO, 1991, p. 48)

A linha, mais que o trem, atravessou também a minha vida. E a placa, ainda mais que a linha: “Pare, olhe, escute” é o sentimento que tomou meus olhos de criança. Aprendi cedo que o trem é perigoso como a própria vida. E, olhando atenta, descobri que escutar é parto: “Quem escuta, enxerga. Quem enxerga, vê. Quem vê, vê a realidade e, vendo,

somos obrigados por nós mesmos, por nossa consciência, a tomar uma posição diante da vida” (PRADO, 2018).

Adélia menina, essa sim, cresceu na beira da linha. Filha de pai ferroviário, seu mundo começou com um apito do trem, as locomotivas em movimento, a fumaça e o barulho integrando sua *lalangue*,<sup>1</sup> tudo bem ali, na porta de casa. João do Prado Filho, ferroviário de quase nenhuma escolaridade, um homem “Impressionista”: “Uma ocasião, / meu pai pintou a casa toda / de alaranjado brilhante. / Por muito tempo moramos numa casa, / como ele mesmo dizia, / constantemente amanhecendo” (PRADO, 1991, p. 36). Essa espontaneidade da cor, forte e viva, integra as heranças que Adélia faria ao amarelo, em “Louvação para uma cor”: “Acende o cio / é uma flauta encantada, / um oboé em Bach. / O amarelo engendra.” (PRADO, 1991, p. 31).

Lembro como se fosse hoje quando (a)li, no poema, esta palavra: “engendra”. Era a primeira vez que eu a vestia. E fez tanto sentido! O mistério da criação colorindo meu corpo. Viver tinha cor: era amar-elo. Sua mãe, Ana Clodilde Córrea, dona de casa, aquela do “Ensino”, morreu cedo, abrindo caminho para os primeiros versos de Adélia, no imenso legado de “A Rua da Vida Feliz”:

Ao sol do meio-dia.  
Ela fica suspensa,  
A fala de minha mãe  
Sossega as borboletas:  
“flor bonita é no pé”  
Vi o quintal vibrando,

1 Neologismo criado por Lacan, em francês, fundindo-se o artigo *la* e o substantivo *langue* e formando *lalangue*, para dizer da língua materna, a primeira língua falada pelo bebê. “Eu faço *lalangue* porque isso quer dizer lalala, a lalação, ou seja, é um feito muito precoce do ser humano fazer lalalações [*sic*], assim, basta apenas ver um bebê, escutá-lo, e verificar pouco a pouco que há uma pessoa, a mãe, que é exatamente a mesma coisa que *lalangue*, exceto que se trata de alguém encarnado que lhe transmite *lalangue*” (LACAN *apud* TFOUNI *et al.*, 2017). Como mencionado no título do artigo citado, *lalangue* se refere a “lá onde o amor é tecido de desejo”. Minha aposta hermenêutica é que o apito do trem foi, desde sempre, um componente do amor e do desejo presentes na escrita de Adélia Prado.

reagi bruta­mente  
por­que era inar­ticu­lá­vel.  
Qui­se­ram me ba­ter  
por cau­sa da mi­nha cara  
de quem ti­nha brin­ca­do com me­ni­no.  
Só a­chei pra di­zer:  
Deus mo­ra, mãe,  
nun­ca mo­reu nin­guém  
(PRADO, 1999, p. 43)

Este é o con­texto de toda a poe­sia de Adé­lia, que, mes­mo ten­do co­me­ça­do a es­cre­ver aos 15 anos, pu­bli­ca­ria seu pri­mei­ro li­vro aos 40: a Di­vi­nó­polis de sua rua, a flor bo­ni­ta no pé e Deus ha­bi­tan­do o en­tor­no de tudo: a ca­sa, o quin­tal, a igre­ja, a li­nha do trem, o a­pi­to, a voz de sua mãe, o *placement*<sup>2</sup> de sua es­cri­ta:

O que eu es­cre­vo é o que eu vi­vi. Res­pi­ra o lu­gar geo­grá­fico e o lu­gar psí­qui­co, o lu­gar do sen­ti­men­to. O meu ol­har so­bre aque­la si­tu­ação his­tó­rica: o bai­rro, as pes­soas, a luz que não ha­via, de­pois a­pare­ceu e inau­gu­ra­mos a luz elé­trica, a per­ten­ça a uma fé, a uma igre­ja, as co­isas que con­si­stiam nis­so, as ami­za­des, as irman­da­des, as ora­ções que fa­zía­mos em co­mum. A Di­vi­nó­polis mes­mo, eu so­nho com ela di­fe­ren­te do que ela é. É mu­ito es­qui­si­to. Eu sonho com a ci­dade cheia de mus­go, cheia de co­isa an­ti­ga, co­isa que ela não é. Ela é uma ci­dade no­va, fez cem anos a­gora. Eu as­si­sti ao cin­quen­te­nário dela e a­gora ao cen­te­nário. En­ção é uma ci­dade que não tem his­tó­ria nes­se sen­ti­do, os pré­dios an­ti­gos, a igre­ja fei­ta em mil e não sei quan­tos. Tudo lá é no­vo. O mais vel­ho que nós te­mos lá é o lu­gar onde fun­cionou a pri­mei­ra es­cola nor­mal e a Pri­mei­ra Câ­ma­ra Mu­ni­ci­pal. So­brou este ca­sa­ção. O res­to foi tudo des­tru­ído. E tudo é mo­der­no ou mo­der­no­so [...]. *O que eu amo ali é a beira*

2 Formulei a hipótese da escrita literária como um *placement* a partir de estudos da obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, fazendo uma interseção com o texto psicanalítico de Winnicott (PIMENTA, 2022, p. 49-62).

*da linha, a estrada de ferro, aquela parte da minha casa pra trás. Eu morei em outros lugares, mas acabei voltando para a minha pátria. Então a Divinópolis que eu amo é uma coisa interna.* (PRADO, 2018, grifo nosso)

Também aí, nesse lugar, onde a luz nos vem de não ter existido desde sempre, sendo um modo de advento, e a pertença a uma fé interior constrói minha nossa pátria, a poesia de Adélia atravessa os meus domingos e me devolve “O caldo das palavras”:

Havia uma verdade / no modo como nossa mãe / descascava laranja. / Ela retirava a casa da vida / o grosso dos encobrimentos / a aspereza exterior. A faca passava com delicadeza sem machucar a pele das laranjas, como modo de dança / que desvela segredos. / Era um fino gesto de carícia ritmada / na retirada dos antos, até a abertura do tesouro interior, / repleto de umidade e sabor. O caldo daquelas laranjas / continua nos alimentando. (PIMENTA, 2016, p. 26)

### **Para comer depois**

Na minha cidade, nos domingos de tarde,  
as pessoas se põem na sombra com faca e laranjas.  
Tomam a fresca e riem do rapaz de bicicleta,  
a campainha desatada, o aro enfeitado de laranjas:  
“Eh bobagem!”

Daqui a muito progresso tecno-ilógico,  
quando for impossível detectar o domingo  
pelo sumo das laranjas no ar e bicicletas,  
em meu país de memória e sentimento,  
basta fechar os olhos:

é domingo, é domingo, é domingo.

(PRADO, 1991, p. 43)

Também a Santíssima Trindade que consubstancia a escrita de Adélia — Carlos Drummond, Guimarães Rosa e Clarice Lispector

(PRADO, 2018) — me enlaça à sua poesia. Em *Terra de Santa Cruz* lê-se Guimarães Rosa, na epígrafe de “Território”: “... Os tristes e alegres sofrimentos da gente...” (ROSA *apud* PRADO, 1991, p. 242). É nessa humanidade que escuto um Deus, que também me habita, sem afastar de mim o grafo desta letra:

### **Direitos humanos**

Sei que Deus mora em mim  
Como sua melhor casa.  
Sou sua paisagem,  
Sua retorta alquímica  
E para sua alegria  
Seus dois olhos.  
Mas esta letra é minha.  
(PRADO, 1999, p. 73)

No ano que se seguiu à morte de seu pai, 1972, Adélia, que já estava casada com José Assunção de Freitas, formou-se em Filosofia, quando endereçou cartas e originais de seus poemas ao poeta e crítico Affonso Romano de Sant’Anna, que os fez chegar às mãos de Carlos Drummond de Andrade. Em 1975, Drummond sugeriu a Pedro Paulo de Sena Madureira, da Editora Imago, fosse publicada a *Bagagem* poética de Adélia. Em seguida, o itabirano viria a assinar uma crônica, no *Jornal do Brasil*, chamando a atenção para o trabalho inédito da poeta.

Mãe de cinco vidas, Eugênio, Rubem, Sarah, Jordano e Ana Beatriz, a autora de *Bagagem* estreava no Rio de Janeiro, em 1976, com a presença de Drummond, Affonso Romano, Clarice Lispector, Antônio Houaiss, Raquel Jardim, Nélida Piñon e Alphonsus de Guimaraens Filho, quando a pequena Divinópolis abria veredas para o mundo. E isso de ter nascido numa divina *polis* seguiria se celebrando em toda a poesia de Adélia, uma poeta do cotidiano, do sagrado e da concretude da vida: “De vez em quando Deus me tira a poesia. / Olho pedra, vejo pedra mesmo. / O mundo, cheio de

departamentos, / não é a bola bonita caminhando solta no espaço” (PRADO, 1991, p. 199).

Depois de *Bagagem*, viriam os mistérios gloriosos de uma *via crucis* de textos em poesia e prosa, publicados também em antologias. Em poesia: *O coração disparado* (Nova Fronteira, 1978); *Terra de Santa Cruz* (Nova Fronteira, 1981); *O pelicano* (Guanabara, 1987); *A faca no peito* (Rocco, 1988); *Oráculos de maio* (Siciliano, 1999); *A duração do dia* (Record, 2010); *Miserere* (Record, 2013). Em prosa: *Solte os cachorros — contos* (Nova Fronteira, 1979); *Cacos para um vitral — romance* (Nova Fronteira, 1980); *Os componentes da banda — romance* (Nova Fronteira, 1984); *O homem da mão seca — romance* (Siciliano, 1994); *Manuscritos de Filipa — romance* (Siciliano, 1999); *Filandras — contos* (Record, 2001); *Quero minha mãe — novela* (Record, 2005); *Quando eu era pequena — infantil* (Record, 2006); *Carmela vai à escola — infantil* (Record, 2011). E as antologias: *Mulheres & mulheres* (Nova Fronteira, 1978); *Palavra de mulher* (Fontana, 1979); *Contos mineiros* (Ática, 1984); *Poesia reunida*<sup>3</sup> (Siciliano, 1991); *Antologia da poesia brasileira* (Embaixada do Brasil em Pequim, 1994); *Prosa reunida* (Siciliano, 1999).

A bagagem de Adélia é, sem dúvida, um verdadeiro ofício poético, num percurso que vai “Da carta para o espírito. Até hoje fiz o inverso. O certo é: a carne primeiro” (PRADO, 1994, p. 71), com a assinatura de quem sabe que “o único autor maior que sua obra é Deus” (PRADO, 1994, p. 123). Ela, que segue vivendo entre nós, das linhas de trem de Minas para a vida eterna.

Onde está Deus?  
Abril renasce é do cosmos,  
no mais perfeito silêncio.  
É dentro e fora de mim.  
(PRADO, 1991, p. 321)

<sup>3</sup> A antologia reúne as seguintes obras: *Bagagem*, *O coração disparado*, *Terra de Santa Cruz*, *O pelicano* e *A faca no peito*.

## REFERÊNCIAS

- LORDE, Audre. Minha poesia e autodefinição. *In: Sou sua irmã*. Traduzido por Stephanie Borges. São Paulo: Ubu, 2020. p. 88-90.
- PIMENTA, Luciana. *Heranças*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.
- PIMENTA, Luciana. A escrita literária como *placement*: legências de Carolina Maria de Jesus, em *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, a partir de um conceito winnicottiano. *In: ARRUDA, Aline; BARROCA, Iara; TOLENTINO, Luana (org.). Carolina Maria de Jesus: percursos literários*. Rio de Janeiro: Malê, 2022. p. 49-62.
- PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- PRADO, Adélia. *O homem da mão seca*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PRADO, Adélia. *Oráculos de maio*. São Paulo: Siciliano, 1999.
- PRADO, Adélia. Adélia Prado fala sobre sua obra, feminismo e o momento político do Brasil (2018). *Memória & Poder*, Belo Horizonte, 23 mai. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/QMsVYzNkUmU?feature=shared>. Acesso em: 23 set. 2023.
- TFOUNI, Leda Verdiani *et al.* "... lá onde o amor é tecido de desejo...": *lalangue* e a irrupção do equívoco na língua. *Cadernos de Psicanálise*, Rio de Janeiro, v. 39, n. 36, jan./jun. 2017. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-62952017000100008](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-62952017000100008). Acesso em: 23 set. 2023.

## ITABIRA E CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE OU CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E ITABIRA: UMA RELAÇÃO UMBILICAL

*Mário Alex Rosa*

Há muitas décadas que falar de Drummond é falar de Itabira. Há muitas décadas que mencionar Itabira é mencionar Drummond. A relação é umbilical. Há muitas décadas que inúmeros críticos e até mesmo os leitores mais comuns da poesia de Drummond se lembram da relação do poeta com sua cidade natal. Lembram a Minas montanhosa, dos minérios, do ouro que se foi há séculos. Mas lembram — e como não haveriam de lembrar — os desastres ambientais mais recentes, como os de Mariana e Brumadinho. Não se sabe mais se podemos dizer que há ainda “Oitenta por cento de ferro nas almas”, mas é certo que existe mais que “Noventa por cento de ferro nas calçadas” (ANDRADE, 2013, p. 10). Talvez uma cidade brasileira nunca tenha sido tão lembrada através de um poeta como a Itabira de Drummond. Seria possível dizer que Drummond saiu de Itabira, mas Itabira nunca saiu de Drummond. As partes estão no todo e o todo está nas partes. Cidade, família, objetos, memórias, lembranças atávicas amalgamam-se na sua poesia.

As afirmações acima são passíveis de questionamento, mas não nos parecem menos verdadeiras quando revisitamos a obra do poeta Carlos Drummond de Andrade. As confidências que se seguirão

não são de um itabirano, mas de um drummondiano, se assim me permitem. Portanto, é inevitável começar por onde tudo começou, ou seja, pela confissão. Essa confissão em que o poeta, com pouco mais de 20 anos, já recorda a sua infância. Talvez porque tenha sido profundamente marcada a ponto de logo ser lembrada no livro de estreia, *Alguma poesia*, de 1930. O poeta não deixou para lembrá-la, por exemplo, apenas nas obras da “velhice”, como na série Boitempo, onde visita com maestria momentos decisivos da infância e da primeira adolescência, como veremos mais adiante.

Em “Infância”, segundo poema de *Alguma poesia* — Mário de Andrade, numa carta, sugeriu que abrisse o livro com esse poema, no entanto Drummond, com razão, abriu com “Poema de sete faces”; essas faces que podem ser reconhecidas em diversas “fases” da poética drummondiana —, o poeta acena para uma paisagem bucólica, interiorana, típica de um Brasil do século XIX. A cena inicial parece um amanhecer, quando os membros principais da família vão cuidar dos afazeres; o pai vai para o campo, a mãe, recolhida, cuida da costura e, enquanto o irmão menor dorme, o menino Drummond se deleita na comprida história de Robinson Crusoe, a qual não acaba mais. Conforme vai passando o dia, o poema também vai sendo “encenado” em belas imagens visuais e sonoras, como a da preta velha que chama o menino para o café.

Trazer essas cenas do cotidiano, formas, cores, sons, cheiros, sabores, uma sinestesia dos cinco sentidos, é de alguma maneira recolocar no presente um passado que já está tão distante, mas que na memória do poeta ficou guardado. Portanto, é possível também que através desses utensílios domésticos se possa reafirmar que Itabira nunca saiu das lembranças de Carlos Drummond de Andrade. É através das “miudezas”, ou seja, de utensílios domésticos, de cenas caseiras que retornam, que o poeta faz acordar a Itabira jamais esquecida, que não foi apenas um retrato na parede, como querem acreditar alguns intérpretes com base nesse “apenas”. Moraes (1972, p. 225) observou de maneira contundente:

a construção lírica de — Itabira é apenas uma fotografia na parede.

Mas como dói! — resultará da imagem sentimental criada pela mini-

mização, através do advérbio, das fixações da memória do poeta — a sua redução a estampa — em contraposição à profundidade da dor (Itabira é a sua origem mítica), profundidade expressa sobretudo pela conjunção oposta ao valor restritivo do advérbio, a qual exerce, assim, função amplificadora do sentimento.

Em suma, Itabira está para Drummond, assim como Drummond está para Itabira. Não se quer aqui rotular essa síntese de uma visão romântica, saudosista e, muito menos, ufanista de uma suposta “mineiridade”, termo que provavelmente o poeta, crítico que era, rechaçaria prontamente. Não custa lembrar uma passagem do belo poema “Prece do mineiro no rio”, que abre já evocando o “espírito de Minas” para que chegue com seu “claro raio ordenador” e que conserve no poeta “ao menos a metade do que fui [foi] de nascença” (ANDRADE, 2013, p. 35). O poeta estava passando a vida a limpo, como sugere o título do livro que contém tais versos, *A vida passada a limpo*.

A sensação é que, quanto mais o tempo passa, mais próxima parece acordar sua Itabira na sua poesia. Vejam-se, por exemplo, e só de passagem, dois poemas derradeiros e pungentes do livro póstumo *Farewell* (1996), de alguém que, ao revisitar o seu passado, tão longínquo, o torna presente. “A ilusão do migrante”, na sua abertura, coloca em dúvida se um dia de fato ele teria saído de onde tudo começou: “Quando vim da minha terra, / se é que vim da minha terra / (não estou morto por lá?) / a correnteza do rio / me sussurrou vagamente / que eu havia de quedar / lá donde me despedia.” (ANDRADE, 1996, p. 20). Em “O peso de uma casa”, num périplo dos mais dramáticos e não menos comoventes, adentramos pouco a pouco, dístico a dístico, na melhor forma de um alexandrino, com forte acento na sexta sílaba, caminhamos junto ao poeta a visitar a casa paterna e dentro dela avistamos, ouvimos, respiramos, tateamos, sentimos toda uma história sendo repassada vivamente. A casa, os pais, irmãos, parentes, empregados, móveis, tudo, tudo começa e termina em Itabira do Mato Dentro. O que se pode confirmar é que, independentemente dos momentos vivenciados pelo poeta, seja no primeiro livro, *Alguma*

poesia, seja no póstumo *Farewell*, perpassando as obras da maturidade, livros da década de 40 (*Sentimento do mundo*, José, *A rosa do povo*) e 50 (*Claro enigma*, *Fazendeiro do ar*), ou já na velhice, nos anos 80 (*A paixão medida*, *Corpo*, *Amar se aprende amando*), Itabira é visitada pelo poeta. Essa visita vai desde uma lembrança afetiva até as mais conflituosas, quando não trágicas, pois, afinal, Drummond jamais se deu por convencido por uma memória apaziguadora. Entre uma “coleção de cacós”, uma história particular converge também numa história “coletiva”, cujos traços culturais, sociais e políticos das primeiras décadas do século passado são repassados pela óptica do poeta. Assim, em Boitempo, tanto a memória voluntária quanto a involuntária compõem não dissociadas uma da outra; pelo contrário, elas habitam o imaginário de Carlos Drummond de Andrade. Nesse sentido, a Itabira que procuramos reconhecer nesse texto é a Itabira das miudezas, dos objetos, dos utensílios “domésticos” que ocuparam e ambientaram o espaço da casa dos pais do poeta. O modo de reconhecer Itabira, portanto, não foi se fechar em poemas mais clássicos e conhecidos, como “Infância”, “Viagem na família” e “Confidência do itabirano”, para citar apenas três belos e essenciais de sua primeira poética itabirana. Esses poemas sem dúvida constituem um lugar não apenas revelador de sua origem e de um modo de ser, mas também uma mitificação dessa origem. Lemos em “Explicação”: “Quem me fez assim foi minha gente e minha terra” (ANDRADE, 2013, p. 74). Mas esse “assim”, se bem entendido, implica reconhecer símbolos, fatos, biografia (personalidade), história, geografia, enfim, uma multiplicidade de elementos que contribuem para a compreensão da palavra poética nesse poeta de muitas confidências.

## A VILA DE UTOPIA

Tomo emprestado o título desta parte, retirado do primeiro livro de prosa de Carlos Drummond, cujo nome não deixa de ser revelador: *Confissões de Minas*. As confissões são de um cronista apurado nas observações literárias, humanas, culturais, sem se afastar de uma consciência histórica do tempo vivenciado e sentido pelo

poeta, mesmo quando procura ler autores do passado, como os poetas românticos na abertura do livro. Não é o propósito aqui revisitar essas confissões, mas visitar particularmente a “crônica” “Vila de Utopia”, que está justamente na seção “Confissões de Minas”. Nela, Drummond revisita parte da história de Itabira, sobretudo as questões da mineração, que sempre o incomodaram, e questiona a exploração avassaladora que as mineradoras fizeram em Itabira, com o “seu” Pico Cauê. O poeta-cronista abre “Vila de Utopia” narrando como era a casa, uma casa grande, seus cômodos, sua localização, o que ela tinha de mistérios, de tantos parentes que ali habitaram. Como escreveu de maneira dramática num belo e derradeiro poema, “A casa do tempo perdido”, de *Farewell*: “A casa do tempo perdido está coberta de hera / pela metade; a outra metade são cinzas. / Casa onde não mora ninguém, e eu batendo e chamando / pela dor de chamar e não ser escutado” (ANDRADE, 1996, p. 15). Sobre a “Vila de Utopia”, relembra:

Sabíamos que a casa tinha muitos anos, que ali morreram avós, tios e primos; em tal quarto nasceu meu pai, naquele outro meu avô estendeu, até à morte, uma perna baleada nas últimas eleições sangrentas do município; mas nós circulávamos livremente através do ar coagulado de lembranças e eflúvios familiares, de pesadas e obscuras memórias dos coronéis e das damas antigas, dos vestidos de dona Joana e das festas do comendador Paula Andrade. (ANDRADE, 2011, p. 119)

É preciso agora voltar um pouco a esse casarão que um dia foi habitado por utensílios domésticos, por mobílias, por divisões de quartos, pastos, animais, corredores, por uma mesa, talvez a mesma em que o poeta num dos seus poemas mais dramáticos celebra o aniversário de 70 anos do pai. “A mesa” começa assim:

E não gostavas de festa... // Ó velho, que festa grande / hoje te faria a gente. // E teus filhos que não bebem / e o que gosta de beber, / em torno da mesa larga, / largavam as tristes dietas, / esqueciam seus fricotes, / e tudo era farra honesta / acabando em *confidência*. (ANDRADE, 2011, p. 93)

Mesmo com certa liberdade para a bebida num dia especial, chama atenção para a palavra “confidência”, no final da primeira estrofe, pois a partir dela se pode imaginar o quanto não se podia confidenciar, falar abertamente, e nesse poema Drummond confidencia sentimentos de toda ordem, dos recalques pessoais aos familiares. É quase um acerto de contas com aquele pai que um dia fez uma viagem: “Viagem na família”. Nesse poema, que é tão dramático quanto “A mesa”, o filho, que tinha a imagem do pai que ia para o campo campear (“Infância”), agora é a “sombra” do pai, que o toma pela mão. Além de um “reencontro” com a figura paterna, o que se vê nessa viagem é em parte um retrato da paisagem de Itabira, assim como uma viagem por dentro, *na* família. Nesse sentido, trazer a imagem do pai, tão particular como de fato é e não teria como não ser, é também colocar Itabira do Mato Dentro no centro do poema. Assim, as partes (família, objetos, lugares) parecem também formar uma totalidade, que é Itabira, afinal, como está no poema “América”: “Uma rua começa em Itabira, que vai dar no meu coração. / Nessa rua passam meus pais, meus tios, a preta que me criou. / Passa também uma escola — o mapa —, o mundo de todas as cores” (ANDRADE, 2012, p. 122). E essas viagens, ora conflituosas, como um acerto de contas, ora dramáticas e líricas, todas se impõem pela qualidade literária de poemas que dimensionam a obra de Drummond mesmo partindo de e compartilhando sua intimidade, de uma cidade ou vila específica. Talvez por isso mesmo ganhem um panorama poético de um poeta que soube expressar seus sentimentos mais particulares num sentimento para e com o mundo. Uma poesia começa em Itabira, uma biblioteca também: “Biblioteca verde”.

Antes de visitarmos essa biblioteca, cumpre lembrar a antologia que o poeta fez de sua própria obra, em 1962, dividindo-a por temas. Entre as nove partes, “Uma província: esta” e “A família que me dei” se comunicam no sentido de que, ao falar da família, o poeta fala de Itabira, e, ao falar de Itabira, se estende inevitavelmente à família. Uma complementa a outra, e vice-versa. Se o filho pródigo volta à casa paterna, a Itabira, é certo que essas voltas tenham se dado a partir da poesia, como neste belo poema, “Biblioteca verde”:

Papai, me compra a Biblioteca Internacional de Obras Célebres.  
São só 24 volumes encadernados  
em percalina verde.  
Meu filho, é livro demais para uma criança.  
Compra assim mesmo, pai, eu cresço logo.  
Quando crescer eu compro. Agora não.  
Papai, me compra agora. É em percalina verde,  
só 24 volumes. Compra, compra, compra.  
Fica quieto, menino, eu vou comprar.

Rio de Janeiro? Aqui é o Coronel.  
Me mande urgente sua Biblioteca  
bem acondicionada, não quero defeito.  
Se vier com arranhão recuso, já sabe:  
quero devolução de meu dinheiro.  
Está bem, Coronel, ordens são ordens.  
Segue a Biblioteca pelo trem de ferro,  
fino caixote de alumínio e pinho.  
Termina o ramal, o burro de carga  
vai levando tamanho universo.

Chega cheirando a papel novo, mata  
de pinheiros toda verde. Sou  
o mais rico menino destas redondezas.  
(Orgulho, não; inveja de mim mesmo.)  
Ninguém mais aqui possui a coleção  
das Obras Célebres. Tenho de ler tudo.  
Antes de ler, que bom passar a mão  
no som da percalina, esse cristal  
de fluida transparência: verde, verde.  
Amanhã começo a ler. Agora não.

Agora quero ver figuras. Todas.  
Templo de Tebas. Osíris, Medusa,  
Apolo nu. Vênus nua... Nossa

Senhora, tem disso nos livros?  
Depressa, as letras. Careço ler tudo.  
A mãe se queixa: Não dorme este menino.  
O irmão reclama: Apaga a luz, cretino!  
Espermacete cai na cama, queima  
a perna, o sono. Olha que eu tomo e rasgo  
essa Biblioteca antes que pegue fogo  
na casa. Vai dormir, menino, antes que eu perca  
a paciência e te dê uma sova. Dorme,  
filhinho meu, tão doido, tão fraquinho.

Mas leio, leio. Em filosofias  
tropeço e caio, cavalgo de novo  
meu verde livro, em cavalarias  
me perco, medievo; em contos, poemas  
me vejo viver. Como te devoro,  
verde pastagem. Ou antes carruagem  
de fugir de mim e me trazer de volta  
à casa a qualquer hora num fechar  
de páginas?

Tudo que sei é ela que me ensina.  
O que saberei, o que não saberei  
nunca,  
está na Biblioteca em verde murmúrio  
de flauta-percalina eternamente.

(ANDRADE, 2017, p. 231)

A imaginação do poeta-cronista se revela por inteiro ao recuperar, a modo de uma memória voluntária, a história de um pedido ao pai. Trazer à tona essa lembrança em forma de uma narrativa em versos mostra a longa duração em que certos fatos reais ou ficcionais dignificam a capacidade criativa de Drummond. Como se vê, a evocação é de um acontecimento raro, ou seja, um menino mais que solicita, que insiste que o pai compre uma enciclopédia de 24 volumes só para o

filho. Aquele pai da viagem da família ou da mesa é o mesmo pai que se entrega às vontades do filho. A insistência, típica de menino, se faz na repetição da fala “Compra, compra, compra”. Mas, além dessa entrega do pai, é possível reconhecer pelo menos dois momentos no poema que retoma “Infância” e de novo Itabira, ainda que não nomeada explicitamente, tanto lá atrás quanto agora, em “Biblioteca verde”; ainda assim, aquela comprida história de Robinson Crusoe, que não acabava nunca, se pode dizer em outras palavras que é a comprida história do menino, depois a do poeta, e que um dia começou em Itabira, deu voltas, esqueceu para lembrar, retornou a Itabira do Mato Dentro e ali terminou. A poesia foi maior, por isso o cordão umbilical não foi cortado de todo. A longa viagem dos 24 volumes, saindo do Rio de Janeiro, antiga capital do País, percorre as estradas de ferro Rio-Minas e segue no lombo dos pobres burrinhos até a fazenda do patriarca e por fim chega às mãos do menino, que se encanta com as letras, as figuras, as mitologias, o cheiro vivo que proustianamente “Chega cheirando a papel novo”. Trazer esse passado presente é lembrar o que nunca foi esquecido. Assim, num movimento pendular, passado e presente oscilam e é nesse movimento que a poesia memorialística de Drummond se faz presente numa longa duração. Talvez por isso a memória voluntária transpareça mais que a involuntária. Na verdade, poderia ser dito que se amalgamam. A biblioteca e tantas outras lembranças ressurgem como um presente vivo, que faz acordar metonimicamente a sua relação com Itabira. A chegada da biblioteca verde é esse reencontro do menino, do poeta, com sua Itabira.

Reconhecer essa relação umbilical do poeta com Itabira a partir do percurso da trilogia Boitempo é de fato fazer o caminho de volta, mas mais que isso: é procurar reconhecer nas histórias mais miúdas dos interiores uma “percepção direta do mundominas” (“Escritório”) (ANDRADE, 2017, p. 92). Antonio Candido, ao observar a relação do poeta com essa série, comenta que

a experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros

e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, filtro de tudo, o narrador poético dá existência ao mundo de Minas no começo do século. (CANDIDO, 1987, p. 56).

E é esse eu-narrador-lírico que particulariza fatos como se fossem micro-histórias suas, de outros, de lugares, objetos antigos, móveis, fotografias, parentes, empregados, animais, ruas, pastos, enfim, quase um inventário de coisas e personagens ruminados pela memória do poeta mineiro. Assim, num roteiro memorialístico, o poeta vai aqui e ali repondo de maneira singular uma herança itabirana. Ora é a lembrança do movimento preciso ao descascar a laranja sem feri-la para logo sorver “a líquida alma da laranja” (“Chupar laranja”) (ANDRADE, 2017, p. 106), ora é a sensação de ver o sol refletido nas compoteiras provocando cores diferentes (“Três compoteiras”); por vezes é a importância de uma escova de roupa que deixa a roupa bem escovada antes de sair de casa (“Importância da escova”). Outras reminiscências vão surgindo e delas aflora o gosto de certas frutas, como a gabirola e o jambo — “Guardo na boca os sabores / da gabirola e do jambo” (“Antologia”) (ANDRADE, 2017, p. 79) — ou o cheiro forte de couro por onde passa, seja nos versos “Em casa, na cidade, / vivo o couro / a presença do couro”, seja no fecho desse mesmo poema: “É um cheiro de família, colado aos nomes” (“Cheiro de couro”) (ANDRADE, 2017, p. 282). A sensação olfativa de sentir o cheiro do couro é tão forte que a construção do poema não se dá no passado, mas no presente, como se lê em certas formas verbais, como “vivo” e “aspiro”. Das tantas pessoas mencionadas que se tornaram “personagens” de seus poemas, uma que se destaca é Alfredo Duval, o santeiro, do clássico “Confidência do itabirano”, relembrado de maneira afetuosa em “A Alfredo Duval”, no livro *Esquecer para lembrar*. Em “O viajante pedestre”, o tema da caminhada, tão caro a Drummond, é retomado numa caminhada a pé rumo à cidade, numa despedida tensa e sofrida de quem não seguirá os mesmos caminhos de fazendeiro, como o pai e os seus antepassados. O laço familiar se encerra junto com o poema: “Com você, filho, começa / a desabar a família” (ANDRADE, 2017, p. 193).

Aquele menino que tanto andou pelas ruas de Itabira e que um dia as abandonou é o mesmo que tira delas as lembranças literárias e que, consciente ou não, percebia as diferenças sociais de quem não se alforriou do regime do Império. Veja-se, por exemplo, o poema “Repetição”, cujo título não parece arbitrário. Há nele um certo modo de trazer o passado para o presente para, quem sabe, refrescar não só a memória do poeta, mas também a do País, em relação às condições de trabalho que ainda pareciam se repetir: “Volto a subir a Rua de Santana. / De novo peço a Ninita Castilho / a *Careta* com versos de Bilac. / É todo musgo a tarde itabirana. // [...] // que Joana lava roupa desde o Império / e não se alforriou desse regime / por mais que o anil alveje a nossa vida” (ANDRADE, 2017, p. 230).

Se de tudo fica um pouco e se por muitas vezes o tom de sua poesia emerge agridoce, ainda assim, num momento de leveza, Drummond, no penúltimo livro, canta a sua Itabira:

### **Canção de Itabira**

Mesmo a essa altura do tempo,  
um tempo que já se estira,  
continua em mim ressoando  
uma canção de Itabira.

Ouvi-a na voz materna  
que de noite me embalava,  
ecoando ainda no sono,  
sem que faltasse uma oitava.

No bambuzal bem no extremo  
de casa de minha infância,  
parecia que o som vinha  
da mais distante distância.

No sino maior da igreja,  
a dez passos do sobrado,

a infiltrada melodia  
emoldurava o passado.

Por entre as pedras da Penha,  
os lábios das lavadeiras  
o mesmo verso entoavam  
ao longo da tarde inteira.

Pelos caminhos em torno  
da cidade, a qualquer hora,  
ciciava cada coqueiro  
essa música de outrora.

Subindo ao alto da serra  
(serra que hoje é lembrança),  
na ventania chegava-me  
essa canção de bonança.

Canção que este nome encerra  
e em volta do nome gira.  
Mesmo o silêncio a repete,  
doce canção de Itabira.  
(ANDRADE, 1984, p. 71-72)

Nessa leve canção de Itabira, o poeta parece apaziguado com as tensões do passado itabirano. As lembranças tomam outro tom, menos grave e mais suave. Sem jamais deixar de ser um crítico da violência mineradora, que destruiu o “seu” Pico Cauê, aqui, nessa canção, Itabira é singularmente cantada de maneira afetuosa, porém sem distorção da realidade, já que a serra hoje é apenas uma lembrança. O poema ainda traz outras fortes lembranças, como a voz da mãe, que cantarolava antes de o menino dormir, as conversas das lavadeiras, o som da natureza vindo do balançar dos coqueiros, o sino da igreja, enfim, tudo vai ecoando e ao mesmo tempo embalando as reminiscências de um passado que continua ressoando no presente: “à casa

é caixa de ressonância” (“Música”) (ANDRADE, 2017, p. 94). Assim, pode-se pensar que essa canção, tão melodiosa, dividida em oito quadras, marcada pela redondilha maior, cuja tradição é forte nas canções folclóricas no Brasil, marca o compasso de um tempo que um dia emoldurou o passado e, mesmo com o silêncio, continuou ecoando numa “doce canção de Itabira”.

Se o poeta ora coloca Itabira em menor destaque, como se fosse, quem sabe, uma cidadezinha qualquer, é essa mesma cidadezinha que o poeta evoca como as suas maiores e melhores lembranças. É dela que extrai em parte a sua grande poesia, seja a dos anos 30, 40 e 50, seja a série Boitempo, série aliás negligenciada às vezes pela crítica drummondiana. O fato é que Itabira sempre teve lugar de destaque na poesia de Drummond, e não importa se tenha sido para denunciar as mazelas da exploração mineradora ou para lembrar a família, aquela que tanto se doou. E, se um dia ficou apenas um retrato na parede, um retrato que dói, é esse retrato que talvez todos os dias tenha acordado a memória do maior poeta brasileiro, e foi desse lugar que resultou um dos mais profundos testemunhos da história da poesia brasileira sobre uma cidade chamada Itabira do Mato Dentro.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A vida passada a limpo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Menino antigo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017. (Boitempo, 1).

- CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 51-69.
- MORAES, Emanuel de. *Drummond rima Itabira mundo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1992.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Esquecer para lembrar*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017. (Boitempo, 2).
- COELHO, Joaquim-Francisco. *Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Belém do Pará: Editora da Universidade Federal do Pará, 1973.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Cia. das Letras, 2018.

**OUTRAS FORMAS DE VOLTAR  
PARA CASA: DIÁLOGOS E RUPTURAS  
ENTRE SACRAMENTO E CAROLINA  
MARIA DE JESUS**

*Lorena Cristina de Oliveira Barbosa*

*Com a chave na mão  
quer abrir a porta,  
não existe porta;  
quer morrer no mar,  
mas o mar secou;  
quer ir para Minas,  
Minas não há mais.*

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE,  
“JOSÉ”

No célebre poema drummondiano “José”, o eu lírico nos transporta a Minas Gerais, cidade natal do autor Carlos Drummond de Andrade. Aqui, ao que a construção poética nos indica, não é mais possível retornar ao local de origem, pois Minas, onde o poeta viveu a sua infância, não é mais a mesma — não existe mais. Como poderia, afinal? Ao fazermos a escolha de ir embora, deixamos para trás também um pouco de nós. Se retornarmos mais ainda no tempo, podemos

mencionar Heráclito, filósofo pré-socrático que, ao dissertar sobre o rio que não é mais o mesmo — tampouco o homem que se banhou nele —, leva-nos à reflexão acerca dos aprendizados, das nossas decisões e das evoluções humanas individuais e/ou coletivas. Apesar das divagações, o que podemos tirar de lição, por fim, é que o passado não é mais refúgio.

A palavra “refúgio”, segundo o dicionário, significa “lugar para onde se foge para escapar a um perigo; asilo, retiro”. Em bom português e no conhecimento popular, é aquilo que nos serve de proteção. É aconchego, casa. Se Minas, para Drummond, não pode mais ser considerada esse local, questionamo-nos, então, se em algum momento ela o teria sido para a escritora Carolina Maria de Jesus. Nascida também em terras mineiras, 11 anos após Drummond e numa cidade que está a uma distância de 440 km de Itabira, a autora experimentou gostos e memórias bem diferentes daqueles do autor da epígrafe que abre este texto.

Para Carolina, ou melhor, para Bitita, como era chamada por sua família em Sacramento, sua vivência não se tornou apenas um retrato na parede. Pelo contrário, gravou em seu corpo as lembranças de uma infância sofrida, em que lutava para garantir sua sobrevivência e, acima de tudo, sua dignidade enquanto mulher, negra, pessoa.

Sacramento é um município de Minas Gerais localizado na microrregião de Araxá. Segundo Farias (2017), no final do século 19, era comum encontrar em cidadezinhas do estado mineiro resquícios muito vivos dos tempos escravocratas, afinal a abolição havia acontecido poucos anos antes. Em Sacramento, cidade mencionada anteriormente, a situação não era nem de longe diferente. Ainda de acordo com o autor, não era rara a presença de mulheres ou homens negros: “nos serviços mais ordinários, pesados, sempre braçais, e em geral vestidos de forma rota, maltrapilha, escaveirados em aparência” (FARIAS, 2017, p. 11). Uma dessas mulheres era dona Cota, mãe de Carolina, que exercia o ofício de lavadeira. Vítima de um sistema desigual, casou-se com João Cândido, proseador de carteirinha. Da relação de ambos, nasce Carolina, uma garota esperta e curiosa em relação a tudo e a todos ao seu redor. Sonhadora desde a infância, fabulava sobre a

identidade do seu pai, que nunca chegou a conhecer. Projetou a figura paterna na imagem do seu avô, Benedito José da Silva, por quem tinha profundo apego. Relata, em sua obra *Diário de Bitita* (2014), que gostava de observar a sua mãe pronunciando a palavra “papai”. Confessa sentir inveja de Cota pelo direito ao ato que, por desavença do destino, sempre lhe fora negado. Embora a falta do progenitor seja algo constantemente mencionado em sua obra, afirma nunca ter questionado à mãe sobre o seu paradeiro. As pinceladas de informação sobre o seu pai foram sendo lançadas à medida que as mulheres da região comentavam. Menciona ouvir da mãe, numa conversa atravessada:

[...] seu nome era João Cândido Veloso. [...] meu pai tinha um violão e não gostava de trabalhar. [...] ele tinha só um terno de roupas. Quando ela [a mãe] lavava a sua roupa, ele ficava deitado nu. Esperava a roupa enxugar para vesti-la e sair. (JESUS, 2014, p. 14).

E é dessa forma, a partir de observações curiosas, diálogos que atravessam as paredes e esbarram no conhecimento imaturo, de desvelos para com a própria existência e origem, que vamos tecendo o nosso saber acerca do que se passava entre a população negra e pobre de Sacramento no início do século 20, poucos anos após a assinatura da Lei Áurea. Carolina, descrita como “garota esperta” (JESUS, 2014, p. 14) pela sua mãe, adorava observar a vida das pessoas, seus modos de sorrir, suas relações afetivas, as presenças e ausências dos homens e a solidão secular das mulheres. Todas essas esferas encontravam-se nas encruzilhadas dos bailes que aconteciam na cidade, aos sábados e domingos:

A cidade superlotava de homens, circulando à procura de meretrizes. Elas ficavam agitadas, iguais às aleluias nos dias de chuva. Diziam que sábado era dia de ganhar muito dinheiro. Tomavam banho e perfumavam-se, e saíam às ruas procurando homens com dinheiro. (JESUS, 2014, p. 91).

Imagina-se que, aos olhos de uma criança pouco acostumada com os modelos de vida adulta, é uma cena um tanto quanto curiosa. E, de

fato, Carolina não estava completamente equivocada em suas observações. As mulheres estavam desesperadas por alguma ascensão social, tendo em vista que o nível de empobrecimento das famílias negras era deprimente, tanto social quanto culturalmente. Largados à própria sorte, totalmente desamparados por governos, negros e negras se tornavam alvo exploratório da mão de obra barata, da violência do sistema e do genocídio incondicional da polícia, como afirma Farias (2017, p. 33). Restava às mulheres, relegadas à própria sorte, se prostituírem ou, no melhor dos casos, arranjam um casamento promissor, algo cujas chances eram infinitamente menores.

Nesses bailes, como relata Carolina, a repressão policial também se fazia presente: “eles [os policiais] colocavam um cinturão por cima da túnica. Era a prova absoluta da autoridade” (JESUS, 2014, p. 92). Observadora, curiosa, inquieta: Bitita contrariava o seu destino e aguçava o seu olhar para o mundo de maneira crítica, percebendo as mazelas em que vivia e a forma como as pessoas da região reagiam ao derradeiro destino. Já compreendia a violência sistêmica, as diferenças sociais entre negros e brancos, o comportamento das mulheres, dos homens, dos seres humanos. Sentia-se deslocada: uma espécie de pássaro que sobrevoa um lugar pouco conhecido, tentando fazer o reconhecimento espacial de algo pouco familiar. É estranho, incômodo. A inquietude incomoda-a no peito. Em certo momento, desabafa à mãe:

— Sabe, mamãe, eu não estou gostando deste mundo. A senhora quer me pôr onde eu estava?

Ela explicou que para sair deste mundo era preciso morrer.

— Ah, de morrer eu tenho medo. (JESUS, 2014, p. 93)

Medo, nessa época, não parecia ser um sentimento real de Carolina, pois ela continuou investigando as minúcias por debaixo das terras de Sacramento. Perguntava, buscava respostas, indagava sobre a natureza, a vida, a morte, as estrelas: “será que as estrelas falam? Será que elas dançam aos sábados? Sábado, hei de olhar para ver se elas estão dançando” (JESUS, 2014, p. 16). Se não entendia, perguntava

de novo. Se não lhe respondiam, buscava respostas dentro de si. Carregava no peito todos os sonhos do mundo. Queria saber se “era gente”, se “era bicho”, se “podia ser homem”. Não sabia, nessa época, que poderia ser tudo, só não podia ser de Sacramento. Aquela cidade, amparada em modelos escravocratas, não suportava a genialidade da futura escritora. Estava em Minas, mas Minas já não estava mais nela.

Alguns anos mais tarde, ao ser conhecida por ler livros sobre o Brasil, foi presa. Contrariava, mais uma vez, seu destino demarcado: era inteligente, queria saber a sua história. Mais que isso: queria poder escrevê-la como quisesse. Sua mãe, dona Cota, ao observar a filha sendo levada por soldados, interferiu, e foi levada junto. Ficaram detidas por dois dias, sem direito a comida, conforme relata Carolina (JESUS, 2014). Foi espancada. Sua mãe, no ato mais instintivo que uma mãe pode ter, jogou-se à frente da filha, na tentativa de protegê-la dos abusos policiais. Não conseguiu e, ali, ficaram por mais três dias. Ao conquistarem a liberdade, dona Cota sentenciou: “Você precisa deixar essa cidade” (JESUS, 2014, p. 183). E assim Carolina fez.

Partiu para São Paulo, deixando Minas apenas como um fragmento no mapa da memória. Conquistou o País, o mundo. Jamais encontrou uma forma de voltar para casa, pois nunca a teve. O aconchego foi sempre a sua mente, suas inquietações e a sua vontade imensurável de descobrir os mistérios que existem entre o céu e a terra. Se Carolina mantinha por Sacramento alguma lembrança afetiva, nunca saberemos. O que podemos afirmar é que, assim como o sentimento drummondiano, para Carolina, Minas não há mais.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *José*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- FARIAS, Tom. *Carolina: uma biografia*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2014.

# MEMÓRIAS DA INFÂNCIA<sup>1</sup>

*Conceição Evaristo*

## ***Mineiridade***

*Quando chego de Minas  
trago sempre na boca um gosto de terra.  
Chego aqui com o coração fechado,  
um trem esquisito no peito.  
Meus olhos chegam divagando saudades,  
meus pensamentos cheios de uais  
e esta cidade aqui me machuca  
me deixa maciça, cimento  
e sem jeito.  
Chegando de Minas,  
trago sempre nos bolsos  
queijos, quiabos babentos  
da calma mineira.*

<sup>1</sup> Depoimento concedido a Constância Lima Duarte durante o I Colóquio de Escritoras Mineiras, em maio de 2009, na Faculdade de Letras da UFMG, e atualizado em dezembro de 2023.

*É duro, é triste*

*Ficar aqui*

*Com tanta mineiridade no peito.*

CONCEIÇÃO EVARISTO, POEMAS DA  
RECORDAÇÃO E OUTROS MOVIMENTOS

Sou mineira, filha de Belo Horizonte. Meu registro informa que nasci no dia 29 de novembro de 1946. Essa informação deve ter sido dada por minha mãe, Joana Josefina Evaristo, na hora de me registrar, por isso acredito ser verdadeira. Mãe, falecida três dias antes de completar 99 anos, nunca foi mulher de mentir. Deduzo ainda que ela tenha ido sozinha fazer o meu registro, portando algum documento da Santa Casa de Misericórdia de Belo Horizonte. Uma espécie de notificação indicando o nascimento de um bebê do sexo feminino e de *cor parda*, filho da senhora Tal, que seria ela. Tive esse registro de nascimento comigo durante muito tempo. Impressionava-me desde pequena essa *cor parda*. Como seria essa tonalidade, que me pertencia? Eu não atinava qual seria. Sabia, sim, sempre soube, que sou negra.

Quanto a ela ir sozinha, ou melhor, solitária para o cartório me registrar é uma dedução minha, tirada de alguns fatos relativos à vida de meu pai. Aliás, de meu pai conheço pouco, pouquíssimo.

Em compensação, sei um pouco mais daquele que sempre considere como sendo meu pai. Dele sei o nome todo. Aníbal Vitorino. E a profissão, pedreiro. Meu padrasto, Aníbal, quando chegou a nossa casa, minha mãe cuidava de suas quatro filhas sozinha. Maria Inês Evaristo, Maria Angélica Evaristo, Maria da Conceição Evaristo e Maria de Lourdes Evaristo. Bons tempos, o de nós, meninas. Minha mãe se constituiu, para mim, como a coisa mais doce de minha infância. O que mais me importava era a sua felicidade. Um misto de desespero, culpa e impotência me assaltava quando eu percebia os sofrimentos dela. Minha mãe chorava muito, entretanto teve uma velhice mais tranquila. Meu padrasto viveu até os seus quase 88 anos ao lado dela.

Depois das quatro meninas, minha mãe teve mais cinco meninos, meus irmãos. A ausência de um pai foi mitigada pela presença de meu padrasto, mas, sem dúvida alguma, o fato de eu ter tido duas mães suavizou muito o vazio paterno que me rondava. Aos sete anos, fui morar com a irmã mais velha de minha mãe, minha tia Maria Filomena da Silva. Ela era casada com Antonio João da Silva, o tio Totó, viúvo de outros dois casamentos. Não tiveram filhos. Fui morar com eles, para que minha mãe tivesse uma boca a menos para alimentar. Os dois passavam por menos necessidades. Meu tio Totó era pedreiro e minha tia Lia, lavadeira, como minha mãe. A oportunidade que eu tive para estudar surgiu muito da condição de vida um pouco melhor de que eu desfrutava na casa dessa tia. As minhas irmãs enfrentavam dificuldades maiores.

Mãe lavadeira, tia lavadeira e ainda eficientes em todos os ramos dos serviços domésticos. Cozinhar, arrumar, passar, cuidar de crianças. Também eu, desde menina, aprendi a arte de cuidar do corpo do outro. Aos oito anos surgiu meu primeiro emprego doméstico e, ao longo do tempo, outros foram acontecendo. Minha passagem pelas casas das patroas foi alternada com outras atividades, como levar crianças vizinhas para a escola, já que eu levava os meus irmãos. O mesmo acontecia com os deveres de casa. Ao assistir os meninos de minha casa, eu estendia essa assistência às crianças da favela, o que me rendia também uns trocadinhos. Além disso, participava, com minha mãe e minha tia, da lavagem de roupas, do apanhá-las e do entregar trouxas delas nas casas das patroas. Troquei também horas de tarefas domésticas nas casas de professores por aulas particulares, por maior atenção na escola e, principalmente, pela possibilidade de ganhar livros, sempre didáticos, para mim, para minhas irmãs e irmãos. Durante o curso primário ganhei os volumes do livro *As mais belas histórias*, de autoria da educadora Lúcia Casasanta, que atendiam da primeira à quarta série.

Conseguir algum dinheiro com os restos dos ricos, lixos depositados nos latões sobre os muros ou nas calçadas, foi um modo de sobrevivência também experimentado por nós. E, no final da década de 1960, quando o diário de Carolina Maria de Jesus, lançado em 58,

rapidamente ressurgiu, causando comoção aos leitores das classes abastadas brasileiras, nós nos sentíamos como personagens dos relatos da autora. Como Carolina Maria de Jesus nas ruas da cidade de São Paulo, nós conhecíamos, nas de Belo Horizonte, não só o cheiro e o sabor do lixo, mas ainda o prazer do rendimento que as sobras dos ricos podiam nos ofertar. Carentes de coisas básicas para o dia a dia, os excedentes de uns, quase sempre construídos sobre a miséria de outros, voltavam humilhanamente para as nossas mãos. Restos.

Minha mãe leu *Quarto de despejo*, de Carolina, e se identificou tanto com ele que igualmente escreveu um diário, anos mais tarde. Guardo comigo esses escritos e tenho como provar em alguma pesquisa futura que a favelada do Canindé criou uma tradição literária. Outra favelada de Belo Horizonte seguiu o caminho de uma escrita inaugurada por Carolina e escreveu também, sob a forma de diário, a miséria do cotidiano enfrentada por ela.

Em minha casa, todos nós estudamos em escolas públicas. Minha mãe, sempre cuidadosa e desejosa de que aprendêssemos a ler, nos matriculou no Jardim de Infância Bueno Brandão e no Grupo Escolar Barão do Rio Branco, duas escolas públicas que atendiam a uma clientela basicamente da classe alta belo-horizontina. Ela optou por nos colocar nessas escolas, distantes de nossa moradia, embora houvesse outras mais perto, porque, já naquela época, as escolas situadas nas zonas vizinhas às comunidades pobres ofereciam um ensino diferenciado (para pior).

Foi em uma ambiência escolar marcada por práticas pedagógicas excelentes para uns e nefastas para outros que descobri com mais intensidade a nossa condição de negros e pobres. Geograficamente, no curso primário experimentei um “*apartheid*” escolar. O prédio era uma construção de dois andares. No andar superior, ficavam as classes dos mais adiantados, dos que recebiam medalhas, dos que não repetiam a série, dos que cantavam e dançavam nas festas e das meninas que coroavam Nossa Senhora. O ensino religioso era obrigatório e ali, como na igreja, os anjos eram loiros sempre. Passei o curso primário quase todo desejando ser aluna de umas das salas do andar superior. Minhas irmãs e irmãos, todos os alunos pobres e eu

sempre ficávamos alocados nas classes do porão do prédio. Porões da escola, porões dos navios.

Entretanto, ao ser muito bem aprovada da terceira para a quarta série, para minha alegria fui colocada em uma sala do andar superior. Situação que desgostou alguns professores. Eu, menina questionadora, teimosa em me apresentar nos eventos escolares, nos concursos de leitura e redação, nos coros infantis, tudo sem ser convidada, incomodava vários professores, mas também conquistava a simpatia de muitos outros. Além de minhas inquietações, de meus questionamentos e brigas com colegas, havia a constante vigilância e cobrança de minha mãe à escola. Ela ia às reuniões, mesmo odiando o silêncio que era imposto às mães pobres e, quando tinha oportunidade de falar, soltava o verbo.

Ao terminar o primário, em 1958, ganhei o meu primeiro prêmio de literatura, vencendo um concurso de redação que tinha o seguinte título: “Por que me orgulho de ser brasileira?”. Quanto à beleza da redação, reinou o consenso dos professores; quanto ao prêmio, houve discordâncias. A defesa de que o prêmio deveria ser concedido a mim foi feita veementemente pela bibliotecária Luzia Machado Brandão.

Minha passagem pela escola não tinha sido a de uma aluna bem-comportada. Esperavam certa passividade de uma menina negra e pobre, assim como da sua família. E não éramos passivas. Tínhamos uma consciência, mesmo que difusa, de nossa condição de pessoas negras, pobres e faveladas.

Durante toda a primeira infância, até ali por volta dos 10 ou 11 anos, morou conosco, em um quartinho à parte, um tio materno, Osvaldo Catarino Evaristo.<sup>2</sup> Esse meu tio havia servido à pátria, lutado na Itália na Segunda Guerra Mundial. Ao retornar ao Brasil, foi-lhe oferecido um cargo de servente na Secretaria de Educação. Ao longo dos anos ele estudou, desenvolvendo seus dons de poeta, desenhista e artista plástico. E, mais do que isso, foi sempre um consciente

<sup>2</sup> Osvaldo Catarino Evaristo mais tarde se tornaria pai da atual deputada estadual Macaé Evaristo e da professora Mara Evaristo.

questionador da situação do negro brasileiro. Repito sempre que a ele devo as minhas primeiras lições de negritude.

Ao terminar o primário, fiz um curso ginásial cheio de interrupções e, a partir dos meus 17 anos, vivi intensamente discussões relativas à realidade social brasileira. Foi quando me inseri no movimento da JOC, Juventude Operária Católica, que, como outros grupos católicos, promovia reflexões que visavam fazer a Igreja se comprometer com a realidade brasileira. Entretanto, as questões étnicas só entrariam objetivamente em minhas discussões na década de 70, apesar de anteriormente ter frequentado em Belo Horizonte reuniões do Grupo da Associação José do Patrocínio e do Movimento Negro Brasileiro, que aconteciam sob a coordenação da família do coronel Antônio Carlos Pimenta, pai da professora Efigênia Carlos Pimenta.

Em 73, com a ajuda de amigos, imigrei para o Rio de Janeiro, antigo Estado da Guanabara, depois de ter feito concurso para professora primária naquele mesmo ano. Eu havia terminado o curso normal no Instituto de Educação de Minas Gerais, em 1971. Tinha sido um período particularmente difícil para minha família e outras que estavam sofrendo com um plano de desfavelamento, que nos enviava para a periferia da cidade. Ao nos distanciarmos do centro de Belo Horizonte, não tínhamos nada, a não ser uma pobreza maior. Então, com um diploma de professora nas mãos e sem qualquer possibilidade de dar aulas em Belo Horizonte, parti de mala e cuia para o Rio de Janeiro. Para entrar para a carreira de magistério, naquela época, dependia-se de ser indicado por alguém, e as nossas relações com as famílias importantes de Belo Horizonte estavam marcadas pela nossa condição de subalternidade. Aliás, nesse sentido, gosto de dizer que a minha relação com a literatura começa nos fundos das cozinhas alheias. Minha mãe, tias e primas trabalharam em casas de grandes escritores mineiros ou nas casas de seus familiares. Digo mesmo que o destino da literatura me persegue...

Gosto, entretanto, de enfatizar: não nasci rodeada de livros; do tempo/espço aprendi desde criança a colher palavras. A nossa casa vazia de bens materiais era habitada por palavras. Mamãe contava, minha tia contava, meu tio velhinho contava, os vizinhos

e amigos contavam. Tudo era narrado, tudo era motivo de prosa-poesia, afirmo sempre. Entretanto, ainda asseguro que o mundo da leitura, o da palavra escrita, também me foi apresentado no interior de minha família, constituída por pessoas em sua maioria apenas semialfabetizadas, mas todas seduzidas pela leitura e pela escrita. Tínhamos sempre em casa livros velhos, revistas, jornais. Lembro-me de nossos serões de leitura. Minha mãe ou minha tia a folhear conosco o material impresso e a traduzir as mensagens. E eu, à medida que crescia e ganhava a competência da leitura, invertia os papéis, passando a ler para todos. Ali pelos meus 11 anos, ganhei uma biblioteca inteira — a Pública —, quando uma das minhas tias se tornou servente daquela casa-tesouro, na Praça da Liberdade. Fiz dali a minha morada, o lugar onde eu buscava respostas para tudo. Escrevíamos também bilhetes, anotações familiares, orações...

Na escola eu adorava redações do tipo “Onde passei as minhas férias”, ou ainda “Um passeio à fazenda do meu tio”, como também “A festa de meu aniversário”. A limitação do espaço físico e a pobreza econômica em que vivíamos eram resolvidas por meio de uma ficção inocente, único meio possível que me era apresentado para viver os meus sonhos. Se naquela época eu não tinha nenhuma possibilidade concreta de romper com o círculo de imposições que a vida nos oferecia, nada, porém, freava os meus desejos. Eu, menina, dona de uma tenaz esperança e de uma sabedoria precoce, reconhecia que a vida não poderia ser somente aquele pouco que nos era oferecido. Se muito de minha infância pobre, muito pobre, me doía, havia felicidades também incontáveis. As margaridas, as dalias e outras flores de nosso pequeno jardim. As frutas nos pés a matar a nossa fome. Os bolinhos de comida que mãe amassava com as mãos e enfiava em nossas bocas. As bonecas de capim ou bruxas de panos que nasciam com nome e história de suas mãos. O céu, as nuvens, as estrelas, sinais do infinito que minha mãe e minha tia nos ensinaram a olhar e a sentir. E desse assuntar a vida, que foi ensinado por elas, ficou essa minha mania de buscar a alma, o íntimo das coisas. De recolher os restos, os pedaços, os vestígios, pois creio que a escrita, pelo menos

para mim, é o pretensioso desejo de recuperar o vivido. A escrita pode eternizar o efêmero...

Nesse sentido, o que a minha memória escreveu em mim e sobre mim, mesmo que toda a paisagem externa tenha sofrido uma profunda transformação, as lembranças, mesmo que esfiapadas, sobrevivem. E, na tentativa de recompor esse tecido esgarçado ao longo do tempo, escrevo. Escrevo sabendo que estou perseguindo uma sombra, um vestígio talvez. E como a memória é também vítima do esquecimento, invento, invento. Inventei, confundi Ponciá Vicêncio nos becos de minha memória. E dos becos de minha memória imaginei, criei. Aproveitei a imagem de uma velha Rita que eu havia conhecido um dia. E ainda desses mesmos becos posso ter tirado de lá Ana e Davenga. Quem sabe Davenga não era primo de Negro Alírio?

E, por falar em becos da memória, voltei um dia à Rua Albita. Outra. Dali só reconheci a terra. Sim, a terra, o pó, o barranco sobre o qual está edificado o Mercado do Cruzeiro, no final da rua. Observei que a edificação do prédio conservou na base parte do barranco, sem cimentá-lo. Pude contemplar o solo, base da base da construção. Em um ponto qualquer daquele espaço, literalmente está enterrado o meu umbigo. Sem que ninguém percebesse alisei o chão e catei alguns fragmentos. Tive um desejo louco de tocar as minhas mãos com a boca. Era ali que a minha mãe desenhava o sol para chamá-lo à terra, quando o tempo estava encharcado de chuva e as nossas latas vazias de alimento. Mais abaixo está a escultura de dois homens. Eles estão com os braços abertos, meio suspensos, com os gestos largos, insinuando que estão a caminhar em frente. Pensei: “Se eles derem uns poucos passos chegarão à torneira pública em que apanhávamos água e as lavadeiras, como minha mãe e minha tia, desenvolviam seus trabalhos”.

O pequeno monumento que foi erguido, não em memória aos antigos e primeiros da área, se chama Otimismo. Não sei por que pensei em nossos mortos, em todas as pessoas que viveram ali. E agradei à vida o momento que estou vivendo agora. Impliquei com o nome dado à escultura e fiquei curiosa. Qual seria o motivo

daquela estátua? E por que o nome Otimismo? Outros nomes e sentidos me vieram à mente. Um deles insiste: Resistência, Resistência, Resistência...

Escrevo. Deponho. Um depoimento em que as imagens se confundem, um eu-agora a puxar um eu-menina pelas ruas de Belo Horizonte. E como a escrita e o viver se (con)fundem, sigo eu nessa escrevivência a lembrar de algo que escrevi recentemente:

O olho do sol batia sobre as roupas estendidas no varal e mamãe sorria feliz. Gotículas de água aspergindo a minha vida-menina balançavam ao vento. Pequenas lágrimas dos lençóis. Pedrinhas azuis, pedaços de anil, fiapos de nuvens solitárias caídas do céu eram encontradas ao redor das bacias e tinas das lavagens de roupa. Tudo me causava uma comoção maior. A poesia me visitava e eu nem sabia...

## REFERÊNCIA

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

## AIURUOCA, O TERRITÓRIO MÍTICO DE DANTAS MOTA

*Caio Junqueira Maciel*

*Cantando vou desta Aiuruoca seu vasto  
cemitério, onde, afinal, com companhia,  
vivo e sério,  
me sinto enterrado só.*

DANTAS MOTA, “OITAVAS A JOAQUINA”

### AIURUOCA: O NOME E OS NOMES

Aí está Aiuruoca: o tempo, que a outros homens traz ouro ou traz amor, em mim apenas funda essa rosa encantada, perdurando primaveras que se repetem ou se negam nos versos do poeta. Parafraseio livremente o poema “Sentir-se em morte”, que encontro na biografia de Jorge Luis Borges (WILLIAMSON, 2011, p. 308), e vejo o vulto de Dantas Mota em uma esquina remota, na cidade de Aiuruoca. Por força da inspiração, ali é o Monte Sião, entre todas as montanhas, salientando o Pico do Papagaio — que nunca foi citado pelo poeta, uma vez que, creio, transfigura-se em Arpamingos, palavra

de significação obscura, que traz em seu bojo Amós, país, Minas G, amigos. “Aiuruoca”, etimologicamente, em tupi, é “morada dos papagaios”. Localiza-se no Sul de Minas Gerais e sua freguesia foi criada por ato episcopal de 1718. Seu município foi criado em 1814, época em que se desmembrou de Baependi. Entre os distritos que possuiu, como Turvo (Andrelândia) e Livramento (Liberdade), há o de Guapiara (1891-1911), que foi transferido para Carvalhos — distrito de Aiuruoca até 1948. José Dantas Mota nasceu em 1913, no então distrito de Carvalhos; daí saiu para estudar em Itanhandu e Belo Horizonte, onde se formou em Direito, em 1939, e passou a morar em Aiuruoca, onde viveu até 1974, ano de sua morte (aliás, no Rio de Janeiro, onde estava internado).

O nome de Aiuruoca aparece dez vezes ao longo do livro *Elegias do País das Gerais*, na edição da Editora José Olympio, de 1961. Porém, é transfigurado em Sião ou Monte Sião — nomes que aparecem 26 vezes na poesia de Dantas, dando-lhe forte acento mítico, bíblico e místico, ratificando o que disse Carlos Drummond de Andrade:

Pensamento subterraneamente místico, se atentarmos em que vestia a terra de Minas com tonalidades de Terra Santa conspurcada pelos fiéis e da qual, “por entre as inscrições de lodo e de limo”, antevia a redenção: “Então o País das Gerais florescerá, / que tempo era de florescendo estar”. (ANDRADE, 1988, p. XVIII)

Também Paulo Mendes Campos associou Dantas aos profetas bíblicos: “os profetas amam desolações, futuras e passadas. [...] O mineiro identificou-se com as imagens e símbolos das ruínas como as ervas daninhas que se familiarizaram com a podridão das cafuas” (CAMPOS, 1980, p. 136).

Em “Suplício de Monte Sião também Aiuruoca chamado”, a epígrafe bíblica fala dos rios da Babilônia e das lembranças de Sião; Aiuruoca é a “esquecida filha” e seu nome aparece numa sequência de cidades, entre as quais a Itabira de Drummond. No texto intitulado “Ciclo de Dona Joaquina do Pompéu”, Aiuruoca é citada ao lado de Pitangui, Ouro Preto, Mariana, São João del-Rei e Baependi, com

menção da tristeza dos rios, das flores das campinas e do gado nas montanhas.

O segundo livro das *Elegias, Solar de Juca Dantas* (“1954-1957”), é dedicado ao pai do poeta, Lourenço Henriques da Motta.<sup>1</sup> Dantas “vasculha a memória que tudo dita”; o texto é denso, carregado de imagens sombrias, decadentes:

Um sol fantasma de arado e semente defunta, / que não cativa de seu  
degredo os campos do sono, / de há muito enobreceu, empoeirado,  
um fim de tempo. / Nem as cardas d’oiro — a roca ao lado — / E  
que as chuvas de junho as nuvens não fiam, / se abespinham sem  
mãos humanas que as afaguem, / visitadas que são, hoje, por vespas  
e aves noturnas. // Toda a noite do País densa de escrituras! (MOTA,  
1988, p. 75)

Ao longo desse livro encontramos referências à topografia da região de Carvalhos e Aiuruoca, como o Morro do Parricida — dizem que lá uma filha matou o próprio pai, mas o povo do lugar alterou a designação para Morro da Aparecida. Há, no solar referido no título, o quadro a óleo com a figura do próprio Juca Dantas, o Barão de Aiuruoca, avô do poeta. Segundo o ensaísta Vagner Camilo, os versos evidenciam contraste entre o barão e o neto:

Um fósforo riscado no fundo desta sala / que em morcegos se ceva,  
mostra, medonho e terrível, / nos seus trejeitos de saudade, raiva  
e bufoneria, / o quadro a óleo do Barão de Aiuruoca / da parede  
saindo. Ao fundo, de preto, grisalho e triste, / o neto varão — doutor  
de Sião — / removendo a escrivaninha, / entre Caraças, Horacius  
e Virgilius / busca, como buscado tem, na infância das tenças, / o  
fideicomisso, o usufruto, o adjutório, / inclusive aquelas cartas outras  
e de sesmeiros, / com o gado invisível pastando. (MOTA, 1988, p. 77)

<sup>1</sup> A família adota Motta com dois tt; a partir da edição de 1988, optou-se por apenas um t no sobrenome do poeta.

Analisando o poema, Vagner Camilo vê ironia no contraste entre avô e neto: aquele, rico cafeicultor e político proeminente do Império; este, o poeta advogado, munido de palavras candentes, reincorporando o profeta Amós e recorrendo ironicamente ao jargão forense:

A passagem, aliás, é um bom exemplo da incorporação do jargão jurídico no domínio do poético, no misto invulgar referido há pouco. Eis, agora, o retrato bacharelesco do próprio eu memorialista, o *doutor ou escriba do Sião* depauperado, às voltas com o exame e a denúncia das escrituras que fizeram engordar a fortuna dos antigos senhores à custa da exploração e, ironicamente, sob a bênção do Senhor... (CAMILO, 2018, p. 27)

Três vezes aparece o nome Arpamingos, sendo que duas vezes no mesmo poema que abre *Solar de Juca Dantas* (“1954-1957”): “Vivendo todos sob a cara tenebrosa do Arpamingos / que havendo assistido aos enterros de meu avô e bisavô, / de mim não colhem senão este olhar à distância. / Contudo está chovendo hoje no Arpamingos, Conceição.” (MOTA, 1988, p. 74).

Na transfiguração do Pico do Papagaio e da cidade, o poeta sacraliza o espaço e sua poesia abre clareira para o mito, como anotamos em *A escritura do tempo na poesia de Dantas Mota* (MACIEL, 2020, p. 92). O poeta, em seu livro sobre Tiradentes, considera a região de Aiuruoca como deserta e mística, “um dos trechos mais antigos da Terra”, acrescentando que é aí, “como um pórtico, bem mais antigo do que a Mongólia Exterior, aonde o Rio Ayuruoca, cuja nascente é uma das mais altas do Brasil, após passar, subterraneamente, durante um quilômetro, entre as Gopearas e a Boca do Inferno, deságua” (MOTTA, 1961, p. 34).

Considerando sua terra como “um terreno de bíblias”, Dantas identifica-se com um profeta menor, Amós, de quem provém, como consta no poema “As vertentes d’Eschwege” (MOTA, 1988, p. 89). Aqui, o poeta cita locais identificáveis, tais como Favacho e Traituba (na região de Cruzília), e uma certa Embutaia, cujo nome etimologicamente significa “cobra úmida” ou “cobra do rio”, provavelmente um

termo da mitologia pessoal do poeta, calcado na semântica indígena, como Itatiaia. Ao fixar o espaço, o poeta vê um “País de morféticos”, de “pedra e lepra”, em que tudo é áspero, árido:

O duro, no entanto, fazendas, de colonos exaustas já, / está em que a terra, caduca, infante ainda é. / Porém, nenhuma outra infância trabalha suas estradas, / nem outra lua raivosa, mas de recato cheia, / desce às ramas, às onças e ao intrincado taquaral / que, além das avencas, aguça o boi selvagem, / e a terra, fofa e movediça, para as calamidades conserva. (MOTA, 1988, p. 89)

### O CANTOR DE DUAS CIDADES

Drummond, ao conversar com Dantas, “tinha a sensação de estar conversando com alguém que, sob a aparência de Dantas, se chamava Minas Gerais. Era Minas, dialogando comigo [...]” (ANDRADE, 1988, p. XVI). Portanto, independentemente desta ou aquela cidade, Dantas é, acima de tudo, o poeta das montanhas de Minas Gerais, daí seus sentidos versos do poema que abre a primeira edição de *Elegias do País das Gerais* (“1943-1945”):

País das Gerais, sou teu filho. / Ninguém sabe quando sou boi, / ninguém sabe quando sou leão. / Na planície me sinto triste, / na montanha me sinto alegre. / Duro é saber que estou / lá embaixo, exilado e só, / sentindo a saudade da serra. / Na montanha nasci, / por certo, na montanha morrerai. (MOTA, 1988, p. 57)

Quanto à relevância regional de seu território específico, e sem considerar poemas como “Noturno de Belo Horizonte” e outras composições de *Anjo de capote* em que Dantas Mota aborda a capital paulista, pode-se dizer que ele foi, basicamente, o cantor de duas cidades: sua terra natal, Carvalhos, e Aiuruoca, onde viveu, escreveu sua obra e foi sepultado. Curiosamente, no poema “Dos retirantes”, em que a voz do eu lírico confunde-se com a do protagonista retirante, há os seguintes versos:

E enquanto o trem corria, as coisas iam passando; / a igreja, a casa do Capitão, / o açougue do Zequinha, a Farmácia do Zé Militão, / o cemitério que não verá jamais o meu corpo, / as terras do Cel. Josias, / e a um canto, triste, o meu sítio. (MOTA, 1988, p. 62)

Esse poema foi datado de junho de 1944: nessa época, Dantas já morava em Aiuruoca, no entanto os nomes citados referem-se a moradores da cidade de Carvalhos, daí o poeta ter acertado ao dizer que o cemitério dali jamais veria o seu corpo. O farmacêutico José Militão de Carvalho e sua mulher Alaíde Giffoni de Carvalho (padrinhos do escritor e acadêmico da AML Luís Giffoni) eram muito amigos do casal Lourenço Motta e Ana Dantas Motta, pais do poeta José Dantas Motta, que hoje é nome de rua em Carvalhos. Oportuno inserir aqui breve nota sobre a biografia do poeta: sua mãe, Ana Amélia Dantas, viera de Aiuruoca em 1909 para o então povoado de Carvalhos, distrito da Guapiara, pois fora nomeada professora pública primária, no governo de Bueno Brandão. Em 1911, esse distrito passa para Carvalhos. É nesse ano que ocorre o casamento entre Ana Amélia e Lourenço Motta. O poeta nasce dois anos depois, em 22 de março de 1913. Pelas informações colhidas no livro *Raízes de Carvalhos*, de Manoel Lourenço Motta do Amaral, ficamos sabendo que Ana tinha talentos teatrais e, juntamente com a amiga Alaíde Giffoni, encenou algumas peças no palco do cinema da cidade. Lourenço Motta foi membro da Ação Integralista Brasileira (e o poeta Dantas também foi integralista em sua mocidade), tornou-se chefe político da UDN (União Democrática Nacional), ao passo que seu amigo Zé Militão era chefe do PSD (Partido Social Democrático). O jovem José Dantas Motta, que foi o primeiro advogado carvalhense com diploma, candidatou-se a deputado estadual em 1947; o governo ficou com a UDN, de Milton Campos, mas Dantas não se elegeu. Interessante registrar ainda que, na época em que Carvalhos buscava tornar-se município autônomo, segundo relata Manoel Lourenço Motta do Amaral, houve, de um lado, “as forças que apoiavam a Emancipação, representada pelo PSD, lideradas pelo farmacêutico José Militão de Carvalho e de outro lado as forças contra a emancipação representadas pela UDN

e o PR, lideradas pelo advogado José Dantas Motta” (AMARAL, 1995, p. 34). A Emancipação foi oficializada em 27/12/1948.

Lourenço Motta, cuja origem remonta à região portuguesa de Trás-os-Montes, foi o primeiro a ter um rádio em Carvalhos e fundou um time de futebol. O estádio da cidade leva seu nome. Também participou de uma das bandas da cidade, assim como seu filho José Motta, que tocava tarol. A propósito, Manoel Lourenço relata um caso anedótico:

Numa procissão, por volta de 1925, que descia da Capela Nossa Senhora Aparecida, aconteceu um fato engraçado. O tarolista de uma de nossas bandas, o estudante José Dantas Motta com aproximadamente 13 anos, colocou o pé na frente de um velho músico que tocava o bumbo e este rolou ribanceira abaixo, atropelando as pessoas da procissão. (AMARAL, 1995, p. 89)

Em *Surupango*, Dantas Mota deixa entrever a sua terra natalícia: aos 19 anos, em 1932, quando frequentava o Gynasio Sul Mineiro de Itanhandu, Dantas publica seu primeiro livro de ritmos caboclos, obra que posteriormente o poeta rejeita. Já nesse tempo o jovem correspondia-se com Mário de Andrade, que enxergava qualidades no trabalho poético do iniciante. E, nesse livro de estreia, em que poeta e paisagem se irmanam, é recorrente a fixação do espaço montanhês:

De um lado montanhas brutas, / de outro alegres campinas, / além  
vargens distantes, / chorando bonitas no pé da colina, / de onde,  
branquinha de simplicidade, / a igreja, verde de esperança, / do-  
mina o povo bárbaro, / da minha terra bárbara... / É minha! (MOTA  
*apud* AMARAL, 1995, p. 25)<sup>2</sup>

Em certas passagens o poeta nos surpreende, como se antecipe o viés mítico que viria a aparecer mais tarde em sua poética:

<sup>2</sup> O livro *Surupango* está esgotado. Buscamos transcrever trechos usando a obra de Manoel Lourenço (AMARAL, 1995).

“Estrada de ferro, / cortando curvas perigosas, / em alfabeto fenício, pirambeiras altas, / em rabiscos egípcios” (MOTA *apud* AMARAL, 1995, p. 19).

Há, no livro *Anjo de capote* (“1946-1952”), um dos mais belos poemas de Dantas Mota: “O anjo e o lampião”. Em um texto de fundo memorialístico, o poeta evoca seu passado em Carvalhos, quando, menino, estudava a “cartilha que era líquida como um rio”. A mãe o leva para a cama para seu “sono de menino pobre”, “mas os anjos, os anões e os duendes, / enquanto o menino pobre dormia, / desciam à mesa e brincavam ao redor do lampião, / sozinho na sala, maior que o mundo” (MOTA, 1988, p. 29-30). Essa imagem do lampião me faz pensar na observação que Gaston Bachelard faz a respeito de uma lâmpada na janela em um romance de Henri Bosco: “A lâmpada é o signo de uma grande espera” (BACHELARD, 1964, p. 48, tradução nossa).<sup>3</sup> Em *Surupango*, o estudo é realizado nas duas únicas escolas do distrito: “Duas escolas, muita gente. / Há cérebros que são corolas / de luz do mato. / Os guris pacientes / tateiam morosos nos livros difíceis” (MOTA *apud* AMARAL, 1995, p. 44).

Se nas *Elegias* o Pico do Papagaio não é designado nominalmente, em *Surupango* o jovem poeta escreve um poema para as serras carvalhenses, aborda os Três Irmãos, serra com três elevações que “desafiam o céu”: uma tem forma de trapézio, lembrando o morro da Urca; outra, em forma de triângulo, compõe uma “lembrança herege do Corcovado sem Cristo”; e a terceira é associada ao Pão de Açúcar, com seu “riso secular de pedra primária” (MOTA *apud* AMARAL, 1995, p. 57). Tais analogias me levam a pensar na morte do poeta, no Rio de Janeiro: de fato, morreu mesmo entre montanhas.

Em seu conjunto, os poemas de *Surupango*, em linguagem simples e despojada, sem a densidade dos futuros textos do autor, aborda o rio “com um suspiro de choro de água mole”, espelhando a “ingenuidade silente das cousas pobres” (MOTTA, 1932). Poucas são as casas, as mais chiques são de pau a pique, enquanto os trabalhadores conduzem suas enxadas e, “lá do alto, a igreja sorri quietinha o silêncio

3 No original: “La lampe est le signe d’une grande attente”.

alegre da terra cabocla” (MOTTA, 1932). Alegria miúda, humildade, ruazinhas personificadas, andorinhas idem, cantando árias leves.

Na edição de 1988 da poesia completa de Dantas Mota há um apêndice com alguns comentários críticos, entre os quais o do crítico Adolfo Casais Monteiro, denominado “Territórios da poesia”, que salienta a relação entre o poeta e a paisagem:

[...] corre sempre esse veio profundo duma voz inconfundível, em que a paisagem, o homem, o passado e o presente se fundem num apelo aos mais íntimos poderes do homem, eterno e atual, particular e universal num ato único de identificação. (MONTEIRO, 1988, p. 338)

E a professora Ana Elisa Tonetti de Almeida transcreve um trecho do prefácio do crítico Heitor Alves publicado em *Surupango*, também frisando a relação entre poeta e paisagem: “Dantas Mota é um menino de voz grossa que faz poemas do mato grosso, como se fizesse cestos de cipó para pegar passarinhos vivos na floresta virgem” (ALMEIDA, 2021, p. 76).

## A CIDADE REAL

*Realidade*, prestigiada publicação da Editora Abril nos anos 60, exibiu, em seu número 23, de fevereiro de 1968, ao longo de sete páginas, uma reportagem de Hamilton Ribeiro, com fotos de Jorge Butuem, a respeito de Dantas Mota, “o homem de Aiuruoca”. O jornalista registra que Dantas vale-se das cartas para comunicar-se com pessoas que admira, como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Guimarães Rosa. Muitos amigos do Rio e de São Paulo teriam insistido para que Dantas deixasse o lugarejo, mas nada conseguiram, pois o poeta sempre permaneceu “fiel ao seu mundo, à sua terra e à sua gente” (RIBEIRO, 1968, p. 135). Hamilton anota que Dantas Mota “não só vive em Aiuruoca, como vive Aiuruoca” (RIBEIRO, 1968, p. 135). E tem lá suas superstições: “Se entra numa casa pela cozinha, sairá também pela cozinha, para ‘não levar a sorte embora’” (RIBEIRO, 1968, p. 135). Na igreja, fica no lado

dos homens, pois a tradição manda separar os gêneros: “Homem à direita, mulher à esquerda, o diabo fora” (RIBEIRO, 1968, p. 135). Ao descrever o cotidiano do poeta, Hamilton relata que Dantas vai à igreja quando é necessário; participa de festinhas ginásianas; faz discursos quando é reivindicado; entende-se com maçons e teosofistas e até apita jogo de futebol — diz a reportagem. Há quem diga que até disco voador passa pelo local, como endossou a esposa do poeta, dona Arlete Nagle. E Dantas participava das solenidades de abertura dos botequins. Dizia que, no momento, só estava bebendo Martini seco e exigia a bebida no lugar em que estivesse. Para ele, no bar, qualquer parceiro é bom, e todo assunto demanda conversa comprida. Hamilton registra a fala rude do poeta com seus interlocutores: “— Ô, cabeça de porco, você vai casar com aquela menina, não vai? É o mês que vem, não é? Fala depressa, seu borra!”; “— Mas você é um desgraçado, hem, Mané? Você não presta mesmo, Mané? Oia o zoio dele...” (RIBEIRO, 1968, p. 137).

Em 1973 estivemos<sup>4</sup> em Aiuruoca para entrevistar Dantas. Lembro-me de uma resposta dele a propósito de entrar para a Academia Mineira de Letras: “Sou inacademizável”, ele disse; e, depois que deixamos um bar, à guisa de despedida, num linguajar bem mineiro, falou: “Vocês poderiam ficar para jantar, hoje tem *carrrne* em casa!”. E foi para sua casa, sua imensidão íntima segundo Bachelard, onde meditava, escrevia e edificava seu mundo, a partir de Aiuruoca.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Ana Elisa Tonetti de. *Dantas Mota e Mário de Andrade: entre a correspondência, as anotações marginais e a poesia*. 2021. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2021.
- AMARAL, Manoel Lourenço Motta do. *Raízes de Carvalhos*. Itamonte, MG: Gráfica São José, 1995.

<sup>4</sup> Entrevistadores: Caio Junqueira Maciel, Adolfo Maurício Pereira e Walter J. Maciel.

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Nome a lembrar: Dantas Mota. In: *Elegias do País das Gerais: Poesia completa*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1988.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.
- CAMILO, Vagner. Amós e a “memória que tudo dita” nas *Elegias do País das Gerais*, de Dantas Motta. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 19, p. 13-36, 2018.
- CAMPOS, Paulo Mendes. *Os bares morrem numa quarta-feira*. São Paulo: Ática, 1980.
- MACIEL, Caio Junqueira. *A escritura do tempo na poesia de Dantas Mota*. Curitiba: Appris, 2020.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. Territórios da poesia. In: MOTA, Dantas. *Elegias do País das Gerais: poesia completa*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1988. p. 335-338.
- MOTA, Dantas. Primeira epístola de Joaquim José da Silva Xavier — O Tiradentes — aos ladrões ricos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- MOTTA, Dantas. *Surupango*. Rio de Janeiro: Typografia Indústria do Livro, 1932.
- MOTTA, Dantas. *Elegias do País das Gerais*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.
- RIBEIRO, Hamilton. O homem de Aiuruoca. *Realidade*, São Paulo, n. 23, fev. 1968.
- WILLIAMSON, Edwin. *Borges: uma vida*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

## DARCY RIBEIRO, DE MONTES CLAROS: HISTÓRIAS DO MENINO QUE PINTOU A CIDADE DE MAR

*Ivana Ferrante Rebello*

*Montes Claros, onde nasci, que nós, os de lá, gostamos de chamar carinhosamente de Moc, fica no Norte de Minas. Por muito tempo estive ligada à Bahia, daí que minha gente fale com sotaque baiano, dizendo dezoitxo, ou muitxo, e exiba uma alegria cantante que não é qualidade mineira.*

DARCY RIBEIRO, CONFISSÕES

Montes Claros era pequenina cidade sertaneja, no final dos anos 1920, quando o menino Darcy Ribeiro ouviu de um farmacêutico local que o Dr. Plínio Ribeiro, seu tio, comprara tanto azul de metileno que seria suficiente para pintar todo o Oceano Atlântico. Encantado com a possibilidade de trazer o mar para dentro do sertão norte-mineiro, Darcy surrupiou alguns vidros do produto de seu tio e os despejou no reservatório de água da cidade, colorindo a água de azul. O feito valeu-lhe boa surra, mas, em sua alma inquieta, ficara a lição daquela primeira travessura — era possível fazer o sertão virar mar.

Darcy Ribeiro nasceu em Montes Claros, Minas Gerais, em 26 de outubro de 1922, numa tarde quente da primavera, por isso estava sempre em ebulição. Era filho do farmacêutico Reginaldo Ribeiro

dos Santos e da professora Josefina Augusta da Silveira, a mestra Fininha, a quem muito amou e de quem sempre falou, com saudades. O pai morreu aos 34 anos, quando Darcy não contava com mais de 3: “Não fui domesticado por ele. E, como não tive filhos, nunca domestiquei ninguém. Dessas carências vem o traço principal do meu caráter: a coragem de me ser, gostem ou não”, afirmou Ribeiro (1997, p. 38). Assim cresceu, indomável, travesso, mulo — raça estéril e teimosa — e sonhador.

É em *Confissões* (1997), livro de caráter autobiográfico, que Darcy Ribeiro revela sua intimidade, seus sentimentos e suas lembranças de uma maneira vertiginosa:

Fui o segundo filho e nasci em outubro de 1922. [...]. Vim à luz do dia na Fazenda Fábrica do Cedro, a uma légua de Montes Claros. Fábrica grande, de cem teares, importada da Inglaterra em 1880. Esquisitíssima. A mão de obra era de filhas de famílias de fazendeiros da região que lá viviam três a quatro anos num pensionato trabalhando para ao fim comprar seu enxoval. Pertencia a meu tio rico. Meu pai era o gerente. Dona Maria, avó dele, vivia conosco numa casona de estilo colonial inglês. Tudo isso se acabou. (RIBEIRO, 1997, p. 24-25)

Iniciou seus estudos em sua cidade natal, mas, após concluir o equivalente ao que hoje chamamos de ensino médio, ingressou na Faculdade de Medicina de Belo Horizonte, mais para agradar o tio médico, que lhe patrocinava os estudos, que pelo amor à medicina, caminho que Mário, seu irmão mais velho, seguiu. Porém, premido por suas inquietudes, abandonou o curso, mudou-se para São Paulo e ingressou na Escola de Sociologia e Política, graduando-se, em 1946, no curso de Ciências Sociais e especializando-se em Antropologia. Brasileiro em todas as peles, passou a vida inquieto, faminto de fazimentos, descontente com a precariedade das estruturas sociais do Brasil e suas flagrantes desigualdades.

Sobre sua mãe, dona Fininha Silveira, declara que ela era trineteta de dois irmãos, José e Joaquim, que vieram de Portugal para cuidar de uma sesmaria:

Esses Silveiras se multiplicaram tanto que hoje são mais de mil. Minha avó Mariazinha Silveira não era de doçuras, mas tinha muitas amigas, era cordial e gostava de ouvir velhas contadeiras de histórias em relatos longuíssimos. [...]. A principal dessas contadeiras, sinhá Sara, tinha noite e hora marcadas para atender a sua clientela. Mas vovó se ocupava mesmo era de trabalhar. Pedalava sem descanso sua máquina de costura, noite e dia. (RIBEIRO, 1997, p. 25)

Em *Confissões*, ele também declara sua ligação de afeto possessivo com sua mãe, a mestra Fininha, como ficou conhecida na cidade de Montes Claros:

Eu tinha doze anos, quando mamãe voltou para casa com o cabelo cortado à moderna, sem o coque que sempre usava, caí sobre ela com pancadas, tão enraivecido que tive de ser arrancado à força. Mamãe foi uma brava mulher, com energia e coragem para completar o seu curso normal depois de viúva, enfrentar o trabalho de criar, sem ajuda, seus dois filhos. Acabou por criar também seus irmãos mais novos. (RIBEIRO, 1997, p. 26)

A mãe, que hoje é nome de avenida central em Montes Claros, foi seu amor mais constante e fiel. A imagem da valente professora que o criou, inspirou-o em seus fazimentos de educador. Quando alguém lhe perguntava como gostaria de ser chamado — afinal acumulou títulos e funções em sua vida —, Darcy respondia: “Professor”. Entretanto, dona Fininha confessara que o menino mais novo lhe dera muito trabalho.

Sobre a família paterna, rica e influente em Montes Claros, revela seu olhar crítico e magoado:

Meu avô Simeão era homem sério e severo. Eleito presidente da Câmara, que acumulava o cargo de prefeito, fez obra recordável. [...]. Os Ribeiro, ao contrário dos Silveira, não são gente de igreja, enricam fácil e gostam de odiar-se uns aos outros. Têm orgulho de si mesmos como antigos garimpeiros e contrabandistas de diamantes.

[...]. Meu pai era o melhorzinho deles. Romântico, gostava de ler e de beber uma pinga. (RIBEIRO, 1997, p. 28)

A mágoa tem razão de ser, segundo o que o criador de *Maíra* revela em *Confissões*:

A primeira lembrança que tenho de mim é a visão da morte de meu pai. [...]. Fui levado por mamãe para o meio da sala, onde estava sobre três tamboretos um caixão preto funéreo. Dentro dele, à altura de meus olhos, eu vi a cara de meu pai. [...]. Era ele mesmo, meu pai, morto, de perfil. Creio que me lembro disso porque foi um acontecimento decisivo. [...]. Minha mãe, aos 23 anos, desvairada, largou sua casa enorme, a melhor talvez de Montes Claros, com o mobiliário todo, até as panelas da cozinha. De tudo se apropriou meu tio Plínio [...]. Para meus tios, tudo pertencia à vovó e, portanto, a eles. (RIBEIRO, 1997, p. 34)

Essa família paterna seria inspiração para um de seus livros, *O mulo*, de 1981. A publicação do livro causou espanto e furor em Montes Claros; nele, segredos de família estavam subitamente postos à luz, embora o incorrigível escritor atribuisse aos personagens nomes fictícios.

Antonio Candido afirmou que, diferentemente do que aconteceu em outros países, a literatura foi, no Brasil, o fenômeno central da vida e do espírito, influenciando mais que a filosofia ou a ciência. Candido quase sempre tem razão. Poucos sabem sobre os índios do Brasil, mas muitos trazem de cor resquícios do tempo de escola, fragmentos dos versos de “I-Juca Pirama”, de Gonçalves Dias. Se a maioria tivesse lido *Maíra*, talvez a questão indígena no Brasil não fosse tão dolorosa. *Maíra* é um retrato do apagamento dos povos originários do Brasil.

O romance *O mulo* apresenta a história de um fazendeiro do interior de Goiás que, pressentindo a hora da morte, resolve escrever sua confissão a um padre. Esse padre, além de ser seu confessor, herdará todo o seu patrimônio, pois ele, o mulo, é estéril e, por isso, não tem herdeiros naturais. Para Darcy Ribeiro, o livro exalta os homens do campo, os roceiros,

sobretudo os mais sofridos deles que são os negros, tal como os vi, sempre mais resignados que revoltados. Além da espoliação de sua força de trabalho e de toda sorte de opressões a que são submetidos, nossos caipiras sofrem um roubo maior que é o de sua consciência. (RIBEIRO, 1997, p. 408)

O romance retrata o sertanejo rude, que, vivendo no interior do Brasil, foi responsável pela destruição das populações autóctones. Em *O mulo*, vemos a construção primorosa de um personagem, seu Philó, protagonista e narrador do livro. Ele encarna romanescamente a classe dominante rural, em toda a sua bruteza de exploradores de gente e em sua fome insaciável de terras latifundiárias e de poder. Seu nome de batismo é Philogônio de Castro Maya. Despótico, trata seus funcionários como bichos, exercendo com rigor as prerrogativas do mando: matou, derrubou florestas, fez fortuna. Nas páginas iniciais do romance, no entanto, ele é apresentado já velho e frágil ao leitor, esperando a morte em sua fazenda.

Como a maior parte dos personagens de Darcy, seu Philó lamenta a vida que foi e a que não foi, por força da sua sina. Ao relatar suas memórias, constata que seu “eu de hoje” é já seu “eu de sempre”. Inconformado com a morte, relê sua vida e busca reencontrá-la na narrativa. Há trechos de ironia, deboche, amargura e melancolia, que fazem do coronel um personagem entre comovente e odioso. Trechos de sua confissão acentuam o amargor da vida, forjada na maldade, vida que se esvai à força, na debilidade física do corpo e na relutância do espírito em se render: “Velhice é isso. É não ter outros eus adiante para neles se desdobrar. Não tenho nenhum, estou resumido ao que agora sou. Meu eu de hoje é já meu eu de sempre. Com ele vou acabar. Amém” (RIBEIRO, 1997, p. 362).

Para Darcy Ribeiro, *O mulo* refletia a sua gente mineira — “Escrevo para ter um espelho em que me ver” (RIBEIRO, 1997, p. 18):

Guardo em mim recordações indeléveis das brutalidades que presenciei em fazendas de minha gente mineira e por todos estes brasis, contra vaqueiros e lavradores que não esboçavam a menor reação.

Para eles a doença de um touro é infinitamente mais relevante que qualquer peste que açaque sua mulher e seus filhos. Esta alienação induzida de nossa gente, levada a crer que a ordem social é sagrada e corresponde à vontade de Deus, é que eu tomei como tema, mostrando negros e caboclos de uma humildade dolorosa diante de patrões que os brutalizavam das formas mais perversas. (RIBEIRO, 1997, p. 513)

Para o povo de Montes Claros, *O mulo* é um romance que tem forte traço autobiográfico. Nas palavras do escritor Wanderlino Arruda: “O livro ‘O Mulo’ é todo Montes Claros, com um elenco de personagens gostosamente nossas” (ARRUDA, 2022, p. 64). O coronel, como sabemos, é inspirado em parente próximo do autor. Na ficção, porém, constitui-se em um dos personagens mais fortes e intrigantes da narrativa brasileira. Sua confissão, longe de ser redentora, é a representação, na forma e no conteúdo, de um poder calcado na mais pura expressão do mal.

*O mulo* foi lançado em Montes Claros, em sessão solene da Academia Montes-clarensense de Letras, em dezembro de 1981. Darcy era esperado como um amado e temido filho da terra, a derramar nos ouvidos o mel e o fel de santas heresias e virtudes. A cidade o via ora cheio de ternura, doente de romantismo, saudoso filho de dona Fininha Silveira, ora prenhe de força belicosa, demolidor, crítico e criativo. A cidade sabia, desde o seu nascimento, que Darcy Ribeiro nascera maior que ela. Contrariando o modo dos mineiros, afeitos ao silêncio e ao retraimento, Darcy nascera incomodado, fegoso, tropicalmente mestiço, aquecido de alma e de corpo, movido por inquietudes.

De inteligência selvagem, incontida, Darcy foi como uma ventania no cáldo ar da cidade. Curtido primitivamente no sol do sertão de Montes Claros, fruto teórico de ternura e de instinto, de voluptuosa ambição de mundo, Darcy criou-se como um caldeirão efervescente de ideias, como a querer viver em uma só vida todas as vidas. Ele trazia na alma o mulo-Darcy, na teimosia e na esterilidade biológica, porém cheia de ternura por sua terra, com retalhos de peles de todas as cores — a cor do índio, a cor do negro, a cor do sertanejo mestiço e ávido.

Houve quem torcesse o nariz, escandalizado pela audácia do escritor, que revelava, em livro, segredos guardados a sete chaves. Pouca gente sabe, mas o mulo é Montes Claros, sedenta de força, de vida e de morte, sequiosa de poder, sensual, oportunista, material, religiosamente mística, faminta da novidade, sonhadora de futuro.

Naquela noite de quinta-feira, no lançamento de *O mulo*, na Academia Montes-clarense de Letras, Darcy Ribeiro voltou a fazer furor, como naquela vez em que o sacristão da matriz deixou o pequeno Darcy subir à torre para tocar o sino. “Só uma badalada” (RIBEIRO, 2019, p. 162), advertiu o bom homem. Mas o Darcy menino, ao ter a corda do sino nas mãos, enlouqueceu: “Badalei tanto e tão alto, que assustei a cidade. Pensavam que era incêndio” (RIBEIRO, 2019, p. 162). Foi um escândalo e, por causa de tanto atrevimento, o menino Darcy foi proibido de frequentar a igreja.

Darcy publicou muito, pensou muito, amou demais. Seus livros de ficção são *Maira* (1976), *O mulo* (1981), *Utopia selvagem* (1982) e *Migo* (1988). Eles refletem o pesquisador, o etnólogo, o educador e o cidadão Darcy Ribeiro. Suas paixões, ideias e utopias estão delineadas em seus personagens, filhos de papel de um Darcy Ribeiro que não teve filhos biológicos, mas gerou personagens que reduplicam sua imagem, multiplicando seu sonho e sua forma de pensar o Brasil.

Etnólogo, dedicou os primeiros anos de vida profissional ao estudo dos povos originários, de várias tribos do País. Fundou o Museu do Índio e colaborou na criação do Parque Indígena do Xingu, juntamente com os irmãos Orlando e Cláudio Villas-Bôas. Escreveu em defesa da causa indígena; elaborou para a Unesco um estudo do impacto da civilização sobre os grupos indígenas brasileiros, no século xx, e colaborou com a Organização Internacional do Trabalho na preparação de um manual sobre os povos aborígenes de todo o mundo. Organizou e dirigiu o primeiro curso de pós-graduação em Antropologia e foi professor de Etnologia da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil. Foi diretor de Estudos Sociais do Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais do MEC e presidente da Associação Brasileira de Antropologia. Participou da defesa da escola pública; criou a Universidade de Brasília, de que foi o primeiro

reitor; foi ministro da Educação e chefe da Casa Civil do governo João Goulart. Teve os direitos políticos cassados em 1964 e se exilou. No exílio, começou a escrever *Maira* e *O mulo*. Viveu em vários países da América Latina, conduzindo programas de reforma universitária. Foi professor de Antropologia da Universidade Oriental do Uruguai; foi assessor do presidente Salvador Allende, no Chile, e de Velasco Alvarado, no Peru. Retornou ao Brasil e foi eleito vice-governador do estado do Rio de Janeiro, em 1982. Envolveu-se na criação de vários projetos: a Biblioteca Pública Estadual do Rio de Janeiro; a Casa França-Brasil; a Casa Laura Alvim; o Centro Infantil de Cultura de Ipanema; o Sambódromo; entre outros. Por onde andou, semeou ideias e construiu possibilidades.

Como antropólogo, esteve quase uma década em campo vivendo com os índios Kadiwéu no Mato Grosso, com os Kapoor na Amazônia, entre os Karajá do Tocantins, os Kaingang do Paraná e os Xokleng de Santa Catarina. Por meio do convívio com esses povos, encontrou uma nova maneira de olhar para o Brasil, embora tenha confessado: “Esta é a dor que mais me dói” (RIBEIRO, 1995, p. 68).

Depois de sua estada na tribo dos Kadiwéu, seu retrato ficou estampado nas revistas e jornais do Brasil, especialmente quando ganhou o Prêmio Fábio Prates, de repercussão nacional, para o livro que publicara sobre suas pesquisas. Mestra Fininha, ao se deparar com tais notícias, enviou um recado preocupado ao filho rebelde: “Meu filho, essa coisa de ser amansador de índio dá muito trabalho. Volte para casa e arrume outra coisa para fazer” (RIBEIRO, 1997, p. 48).

O professor e educador Darcy Ribeiro, no entanto, só voltou para visitas, ocasião em que gostava de ficar, na casa de seu irmão Mário, refestelado numa rede, soltando baforadas de fumaça de seu constante cigarro, ruminando seus próximos fazimentos: “Meu trabalho é pensar, e isso cansa e dói” (RIBEIRO, 2019, p. 165), dizia. Não escrevia à máquina, mas ditava ao gravador ou à secretária, durante até cinco horas seguidas. Depois das gravações, a secretária fazia a transcrição, imprimia o texto e o entregava a Darcy, quando, então, ele o corrigia. Ele lia 20 livros ao mesmo tempo em que escrevia quatro.

Não acreditava em Deus, mas acreditava muito na humanidade. Sobre Deus dizia que Ele, o Todo Poderoso, era o único culpado de sua ausência de fé, porque não lhe dera o dom da crença. Apesar de tudo, apreciava as festas religiosas e participava das orações em família. Ao mesmo tempo, cantava em língua indígena, usando palavras obscenas, para fazer rirem os seus sobrinhos.

Em sua vida, teve dois ídolos: marechal Cândido Rondon, gaúcho indigenista, e Anísio Teixeira, educador baiano, criador da Lei de Diretrizes e Bases do Ensino, em 1957. Em termos educacionais, foi discípulo de Anísio Teixeira, e declarou, sobre a educação brasileira:

Nosso atraso educacional é uma sequela do escravismo. Nós fomos o último país a acabar com a escravidão, e esse fato histórico, constitutivo de nossa sociedade, tem um preço que ainda estamos pagando. [...].

[...]

O fracasso brasileiro na educação — nossa incapacidade de criar uma boa escola pública generalizada a todos, funcionando com um mínimo de eficácia — e paralelo à nossa incapacidade de organizar a economia para que todos trabalhem e comam. (RIBEIRO, 2019, p. 167)

Do livro *Confissões*, extraio esta passagem: “Algumas janelas prodigiosas se abriram à minha frente, mostrando o mundo. A primeira delas foi a Literatura” (RIBEIRO, 1997, p. 52). Em seus livros, encontramos reflexos do homem singular que foi Darcy Ribeiro. Transbordante de si mesmo, misturava-se em vários papéis e saberes. Em 1992, voltou à cidade natal para viver um sonho de infância — ser coroado imperador do Divino, na mais tradicional festa da cidade. Os catopés, os marujos e os caboclinhos saem às ruas para reverenciar suas crenças, todos os anos, em agosto. Esse cortejo é precedido por um reinado, com imperador e imperatriz cercados pelos cortesãos. Escolhidos entre as famílias abastadas da cidade, imperador e imperatriz pagam a festa, isto é, servem almoço e bebidas a todos os integrantes. Quando menino, Darcy sonhava em sair no cortejo, envergando coroa e manto de imperador. Nunca pôde.

Menino pobre, partiu pelo mundo para inventar outros reinados. No final da vida, entretanto, realizou seu desejo: vestiu a capa do imperador do divino. Um imperador sorridente, amante da vida e das mulheres, defensor dos indígenas, da educação e dos pobres. Foi um dos seus últimos personagens. Vestiu-se de imperador do Divino para posar para os fotógrafos. Queria ser eterno.

Darcy Ribeiro tinha muito medo de morrer; temia que o esquecessem. A morte física o levou em 17 de fevereiro de 1997: “Termino esta minha vida já exausto de viver. Mas querendo mais vida, mais amor, mais saber, mais travessuras” (RIBEIRO, 1990, p. 228).

Mas ele se espalhou, feito tinta azul de mar, além, muito além de Montes Claros, de Minas Gerais, do Brasil. Naquele menino inquieto, aquela cor de infinito e de desassossego nunca se apagou.

## REFERÊNCIAS

- ARRUDA, Wanderlino. O mulo Darcy Ribeiro. *In*: REBELLO, Ivana Ferrante (org.). *Darcy Ribeiro centenário*: antologia da Academia Montes-clarense de Letras. Montes Claros: Editora Uni-set, 2022.
- RIBEIRO, Darcy. *Testemunho*. São Paulo: Editora Siciliano, 1990.
- RIBEIRO, Darcy. *O Brasil como problema*. Brasília: Editora UnB, 1995.
- RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- RIBEIRO, Darcy. *O livro dos Cieps*. Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., 2019.

## A BELO HORIZONTE DE FERNANDO SABINO

*Cristina Gonçalves Ferreira de Souza*

Fernando Sabino, nascido Fernando Tavares Sabino, em 12 de outubro de 1923, em Belo Horizonte, é o quinto filho de um casal de belo-horizontinos por adoção: Domingos Sabino e Odete Tavares. Naturais de Leopoldina, seus pais, em 1913, escolheram viver na capital, animados pelo sonho de modernidade que se construía na cidade recém-inaugurada. Sabino cresceu junto com Belo Horizonte, tendo a Praça da Liberdade como seu quintal. Foi batizado na Basílica de Nossa Senhora de Lourdes, estudou no Grupo Escolar Afonso Pena, nadou no Minas Tênis Clube, dançou no Automóvel Clube, passou horas de folga no Parque Municipal Américo Renné Gianetti, emprestou livros da Biblioteca Municipal de Belo Horizonte. Na juventude, trabalhou na Secretaria das Finanças, estudou na Faculdade de Direito, serviu no Centro de Preparação de Oficiais, escreveu para a *Folha de Minas*, frequentou as rodas literárias da Rua da Bahia, acompanhado dos inseparáveis amigos: Paulo Mendes Campos, Hélio Pellegrino e Otto Lara Resende.

Sabino estreou como escritor com a publicação, em 1941, do livro de contos *Os grilos não cantam mais*. Fundada sua carreira literária, suas pretensões de sucesso não couberam mais em Belo Horizonte.

Então, seguiu o caminho de seus contemporâneos e mudou-se em 1944 para o Rio de Janeiro, capital do País. A cidade fluminense foi seu porto durante toda a vida, local para onde retornava após os períodos vividos no exterior. Belo Horizonte assumiu, a partir de então, um lugar imaginário na vida do escritor, foi seu “*locus literário*”, local de inspiração e espaço da memória da infância, da adolescência e da juventude. Em sua obra, podemos visualizar a Belo Horizonte criada a partir das lembranças e alimentada pela saudade do escritor das terras mineiras, que nunca mais voltou a habitar.

No livro *O encontro marcado*, romance de formação, publicado em 1956, Belo Horizonte é espaço narrativo da infância, adolescência e juventude da personagem Eduardo Marciano. A obra é organizada em duas partes: “A procura” e “O encontro”. Belo Horizonte é cenário dos capítulos I e II da primeira parte, intitulados “O ponto de partida” e “A geração espontânea”. A Belo Horizonte da infância de Eduardo Marciano é a cidade de casarões com quintal:

A casa tinha três quartos, duas salas, banheiro, copa, cozinha, quarto de empregada, porão, varanda e quintal.

Que significava o quintal para Eduardo?

Significava chão remexido com pauzinho, caco de vidro desenterrado, de onde teria vindo? minhoca partida em duas ainda mexendo, a existência sempre possível de um tesouro, poças d’água barrenta na época das chuvas, barquinho de papel, uma formiga dentro, a fila de formigas que ele seguia para ver onde elas iam. Iam ao formigueiro. Um pé de manga-sapatinho, pé de manga-coração-de-boi. Fruta-de-conde, goiaba, gabirola. Galinheiro. (SABINO, 1977, p. 9)

É também uma cidade em expansão, por onde o Eduardo adolescente perambulava. Cidade repleta de morros de onde se avista o pôr do sol: “Letícia mudara-se para o bairro Santo Antônio. Era de tarde no bairro de Santo Antônio, passeavam de mãos dadas. Ao longe o sol se escondia no horizonte de Belo Horizonte, céu arroxeadado” (SABINO, 1977, p. 28). Belo Horizonte também é cenário das aventuras do início

da juventude: das competições de natação no clube, das visitas furtivas à zona de prostituição, da boemia de bar, dos estudos na Faculdade de Direito, da fuga das tarefas no Parque Municipal, da escalada dos arcos do Viaduto Santa Tereza e de puxar angústia no banco da praça.

Uma noite Eduardo e Hugo foram ao banco da Praça, já de madrugada, especialmente para chorar. Encontraram-se por acaso numa festa de carnaval. Em meio à animação reinante, o efêmero das coisas juntou-se ao tempo-versus-eternidade, e não resistiram: foram chorar na Praça o tempo perdido. (SABINO, 1977, p. 60)

Em *Os movimentos simulados*, romance intimista escrito na década de 1940 e publicado somente em 2004, temos uma Belo Horizonte que reflete os sentimentos de angústia, urgência e opressão vividos pelas personagens. Ao longo dos seus seis capítulos, acompanhamos a história de uma família de classe média que entra em decadência após o pai perder o emprego em um banco. Os quatro jovens (Afrânio, Ricardo, João Gabriel e Celina), de repente, veem-se obrigados a encontrarem sozinhos seus caminhos na vida adulta. A Belo Horizonte da narrativa é uma cidade grande, cheia de prédios, agitada pelo movimento dos bondes e dos passantes. Nela os relógios acusam insistentemente a passagem do tempo.

Ricardo, de volta do trabalho, caminhava apressado pela Avenida Afonso Pena. Ao passar pela Catedral, olhou o relógio da torre: vinte minutos para as seis. Apertou mais ainda o passo, dobrou a esquina e subiu a rua até o terceiro quarteirão.

Em frente ao Café se deteve, olhou para uma das janelas no alto do edifício fronteiro. Então se voltou, entrou e no Café se dirigiu ao telefone. Sua mão tremia ao discar o número. (SABINO, 2004, p. 17)

Em *O grande mentecapto*, romance picaresco publicado em 1979, Belo Horizonte representa o “lugar de poder” da narrativa, para onde se dirigem Geraldo Viramundo e todos os excluídos que clamam às autoridades pela resolução dos seus problemas. Após andanças e

aventuras por Minas Gerais, no capítulo VIII, Viramundo chega de trem à capital do Estado:

Ele hoje é um homem. Quem o visse naquele trem sacolejante, vindo do sertão de Montes Claros a caminho de Belo Horizonte, em meio ao amontoado de retirantes no vagão malcheiroso da segunda classe, não o distinguiria dos demais infelizes que o cercavam: rostos macilentos, corpos mirrados e sujos, crianças de nariz escorrendo e olhos remelentos, tudo sob aquela cor indefinível e encardida da miséria, olhares apáticos e o patético silêncio dos que já se acostumaram com o sofrimento. (SABINO, 2007a, p. 197)

Em *O grande mentecapto*, Belo Horizonte, além do centro do poder, é a cidade dos privilégios e da segregação, características representadas pelas “providências administrativas” tomadas pelo Governador Ladisbão para expurgar os mendigos, os retirantes, os loucos e as meretrizes da cidade. A Praça da Liberdade foi o palco da disputa entre Ladisbão e Viramundo, espertamente vencida pelo primeiro: “Quando Viramundo regressou à Praça [após ser recebido no Palácio da Liberdade e ouvir do governador uma falsa proposta de armistício], as forças de segurança já haviam recebido ordem de dispersar a multidão” (SABINO, 2007a, p. 220).

Já no romance infantojuvenil *O menino no espelho*, publicado em 1989, o escritor retorna ao tema da infância e o cenário é semelhante ao brevemente descrito na primeira parte do romance *O encontro marcado*. Dessa vez, a personagem principal é Fernando, um garoto que vive diversas aventuras no quintal de casa em Belo Horizonte. Note a semelhança entre as descrições da casa de Eduardo, citada acima, e da casa de Fernando, presente no capítulo I de *O menino no espelho*, intitulado “Galinha ao molho pardo”:

O quintal de nossa casa era grande, mas não tinha galinheiro, como quase toda casa de Belo Horizonte naquele tempo. Tinha era uma porção de árvores: um pé de manga sapatinho, outro de manga coração-de-boi, um pé de gabirola, um de goiaba branca, outro de

goiaba vermelha, um pé de abacate e até um pé de fruta-de-conde. No fundo, junto ao muro, um bambuzal. De um lado, o barracão com o quarto da Alzira cozinheira e um quartinho de despejo. Do outro lado, uma caixa de madeira grande como um canteiro, cheia de areia que papai botou lá para nós brincarmos. (SABINO, 2007b, p. 19)

A Belo Horizonte da narrativa é uma cidade pequena, lugar de brincadeira na rua, de missa aos domingos, de traquinagens no caminho da escola, de matinê no cinema, de jogos de futebol. Um local pacato, onde a passagem de aeronaves “parava a cidade”: um acontecimento na vida do pequeno Fernando:

Naquele tempo os aviões se chamavam aeroplanos. Era só passar um avião e eu saía no meio da molecada, em algazarra pela rua, apontando o céu e gritando:

— Aeroplano! Aeroplano!

Ouvindo a gritaria, os mais velhos se debruçavam nas janelas e olhavam para cima, procurando ver também.

Não eram aviões grandes nem de metal como os de hoje, mas teco-tecos de madeira e lona, duas asas de cada lado, uma em cima da outra, presas com arames cruzados. Nele só cabiam dois aviadores que a gente podia ver, a cabecinha de fora, com um gorro de couro e óculos tapando os olhos para não entrar poeira.

Uma vez papai nos levou ao campo de aviação do Prado para ver as acrobacias. Eu mal conseguia pronunciar essa palavra, quanto mais saber o que ela significava.

Foi um deslumbramento. (SABINO, 2007b, p. 58-59)

A referência ao pôr do sol da cidade reaparece no capítulo x, intitulado “A libertação dos passarinhos”, na bela descrição do agradecimento das aves, que reproduzo abaixo. Note que a cidade contribui para o aspecto mágico da revoada.

E estávamos ali, banhados pela luz cor-de-rosa do belíssimo pôr do sol de Belo Horizonte, quando uma coisa maravilhosa aconteceu.

Como se brotassem do céu, bandos e bandos de passarinhos de vários tamanhos e mil cores diferentes, vindos de todos os lados, se agrupavam no ar, em alegre revoada, até formar um verdadeiro enxame de asas em formação cerrada. E vieram todos para o nosso lado, voando em círculos cada vez menores e mais baixos, em meio a uma sinfonia de cantos, chilreios e trinados, centralizando-se em cima de nossas cabeças. Rodopiavam no ar como uma guirlanda de pequeninos seres alados, girândola vinda do céu para nos abençoar com a sua gratidão. Rodaram várias vezes e depois o círculo se desfez, e seguiram todos em linha reta, afastando-se como uma nuvem multicolor até desaparecer em direção ao infinito. (SABINO, 2007b, p. 191)

Vimos, nos quatro romances principais do escritor, que Belo Horizonte é um lugar narrativo imaginário, construído a partir das memórias de sua vivência na cidade. Assim como o próprio Sabino reconhece e podemos perceber durante a leitura, há em suas obras forte traço biográfico. O escritor se apropria de elementos da sua realidade, recriando-os no texto por meio da imaginação. Conforme afirma em sua obra autobiográfica *O tabuleiro de damas*, “a recriação da realidade pela imaginação, através da linguagem escrita, é a maneira que tenho de me comunicar” (SABINO, 1999, p. 24).

Entre os textos curtos do escritor, encontramos alguns nos quais a cidade é o tema. O verbete abaixo, retirado do dicionário intitulado *Lugares comuns*, publicado em 2003, resume a relação de espanto do escritor com a Belo Horizonte do século XXI: uma cidade que não conformava mais com aquela da sua infância e juventude.

BELO HORIZONTE — Cresceu muito, já não é a mesma cidade. — Acontecem coisas estranhas lá. — Alguém, do alto do morro, exclamou: “Que belo horizonte!”. Daí o nome. (SABINO, 2003, p. 110)

Na crônica “A vida é esta”, publicada em *A chave do enigma*, de 1999, Sabino compara a Belo Horizonte atual com a “Belo Horizonte do meu [seu] tempo” (SABINO, 2001, p. 196). A partir dos famosos versos

“A vida é esta / Subir Bahia / Descer Floresta”, do poeta Rômulo Paes (PAES *apud* SABINO, 2001, p. 196), o cronista, apesar de mostrar-se impressionado com a cidade atual, escolhe mergulhar na Belo Horizonte das lembranças da juventude:

Não falo da cidade de hoje, com milhões de habitantes, já nem sei quantos — moderna, progressista, industrializada, com a sua produção de aço, de automóveis: a arquitetura monumental do Mineirão e do Aeroporto de Confins, as ruas simétricas entregues à balbúrdia do tráfego e se estendendo além do traçado original, como tentáculos, pelas montanhas de Minas afora. Falo numa cidade como a do “Noturno” de Mário de Andrade, a ela dedicado, e que “desapareceu, transfigurada nas recordações”. Aquela cidade impregnada do perfume das magnólias durante a noite, e cuja luz do dia fez o poeta paulista afirmar, deslumbrado, que “os mineiros pintam diariamente o céu de azul”. (SABINO, 2001, p. 197)

Assim como Carlos Drummond de Andrade, em “Triste horizonte”,<sup>1</sup> e Paulo Mendes Campos, em “Belo Horizonte”,<sup>2</sup> Sabino anseia pela cidade da sua juventude, um espaço vívido somente na memória: “Uma lembrança a cada passo” (SABINO, 2001, p. 205).<sup>3</sup> Na crônica, faz um passeio memorialístico pela cidade que encantou Mário de Andrade<sup>4</sup> e João do Rio<sup>5</sup> e que foi imortalizada em seus romances.

1 No poema, Drummond lamenta a cidade atual e deseja a do passado: “a brutal Belo Horizonte que se empavona sobre o corpo crucificado da primeira” (ANDRADE, C. D., 1977, p. 231).

2 Paulo Mendes Campos parece compartilhar do sentimento de Drummond ao afirmar: “Belo Horizonte é hoje para mim uma cidade soterrada” (CAMPOS, 1996, p. 182).

3 Sabino é menos enfático do que os dois escritores na recusa da Belo Horizonte atual.

4 O escritor paulista registrou sua impressão da cidade no poema “Noturno de Belo Horizonte” (ANDRADE, M., 1996, p. 75-89)

5 João do Rio, em visita a Belo Horizonte, deslumbrou-se com o azul do céu e escreveu a crônica “No miradouro dos céus” (RIO, 1996, p. 100-104).

Falo naquela cidade de crepúsculos espetaculares, que Pedro Nava descreveu, com a magia de uma prosa que é verdadeira explosão de cores. O sol se punha lá para os lados do Barro Preto, dardejando feixes de raios numa sequência de matizes que ia do amarelo ao rosa, ao rubro, ao roxo, até perder-se no negror da noite. A cada esquina nossa sombra se alongava, quilométrica, como uma escultura de Giacometti, pernas finas e compridas de ave pernalta. Tudo transfigurado pela reverberação estonteante do entardecer, como uma cortina de luz, num final apoteótico do dia, que nenhum cartão-postal jamais chegou a retratar. Uma cidade que tinha no próprio nome a justificação de sua existência — e isso jamais lhe tirariam. (SABINO, 2001, p. 198)

Por fim, na crônica “BH: ontem, hoje e sempre”, escrita no ano de 2001, Sabino faz as pazes com a Belo Horizonte do presente ao passear incógnito pelas ruas da cidade.<sup>6</sup> Para curar-se da saudade, o cronista inicia uma conversa nostálgica com o amigo Ivo Pitanguy, seu amigo de infância. Da conversa, a prescrição de uma viagem terapêutica à cidade natal. O passeio começa no Othon Palace. Sabino envereda-se pela Rua da Bahia e pela Rua Goiás, onde se recorda dos amigos intelectuais. Mais distante no tempo e na memória, subindo a Avenida João Pinheiro, o cronista recorda-se do grupo escolar e da casa onde nasceu, quando atinge a Rua Gonçalves Dias. Após uma visita à Praça da Liberdade e ao Minas Tênis Clube, o cronista desce a Rua da Bahia, onde para na Basílica de Nossa Senhora de Lourdes para uma breve oração: “Entro para uma rezinha maneira, pedindo a Deus que abençoe esta moderna capital de Minas” (SABINO, 2019). No dia seguinte, após perambular pela Avenida Afonso Pena, Sabino dirige-se à Savassi, onde visita o seu jardim de infância.<sup>7</sup> Admirado com o aspecto moderno da cidade, compara o mineiro e o inglês:

6 A crônica foi entregue à família Sabino por uma professora de Belo Horizonte e veio a público numa matéria do jornal *Estado de Minas* publicada em 21 de dezembro de 2019.

7 Produzi um roteiro literário virtual a partir dessa crônica, no qual se podem visualizar, com a ajuda do Google Maps, os locais visitados pelo escritor. Confira em: <https://ueadsl.anais.nasnuv.com.br/index.php/UEADSL/article/view/509>.

Pela manhã, depois de curtir a Avenida Afonso Pena de cabo a rabo, ousou tomar um ônibus desses azuis, modernos e confortáveis, que transitam ordeiramente pelas ruas de uma cidade ultracivilizada. Como se eu estivesse na Inglaterra. (Aqui entre nós, o mineiro tem mesmo qualquer coisa de inglês.) Dirijo-me à Savassi (que era apenas uma padaria ali no Abrigo Pernambuco). (SABINO, 2019)

Diferentemente da crônica “A vida é esta”, vemos em “BH — ontem, hoje e sempre”, a partir do próprio título, um pacto do escritor com a Belo Horizonte de todas as eras: cidade guardiã do seu passado, que no presente infunde no escritor sentimentos de admiração e de pertencimento.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Triste horizonte. *In*: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Belo Horizonte: a cidade escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG: Assembleia Legislativa de Minas Gerais, 1996. p. 231-233.
- ANDRADE, Mário de. Noturno de Belo Horizonte. *In*: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Belo Horizonte: a cidade escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG: Assembleia Legislativa de Minas Gerais, 1996. p. 75-89.
- CAMPOS, Paulo Mendes. Belo Horizonte. *In*: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Belo Horizonte: a cidade escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG: Assembleia Legislativa de Minas Gerais, 1996. p. 182-183.
- RIO, João do. No miradouro dos céus. *In*: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Belo Horizonte: a cidade escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG: Assembleia Legislativa de Minas Gerais, 1996. p. 100-104.
- SABINO, Fernando. *O encontro marcado*. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- SABINO, Fernando. *O tabuleiro de damas*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- SABINO, Fernando. *A chave do enigma*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SABINO, Fernando. *Lugares comuns*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

- SABINO, Fernando. *Os movimentos simulados*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- SABINO, Fernando. *O grande mentecapto*. Rio de Janeiro: Record, 2007a.
- SABINO, Fernando. *O menino no espelho*. Rio de Janeiro: Record, 2007b.
- SABINO, Fernando. BH: ontem, hoje e sempre. In: CRUZ, Márcia Maria. Projeto Encontro Marcado recupera declaração de amor de Sabino a BH. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 21 dez. 2019. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2019/12/21/interna\\_gerais,1109817/projeto-encontro-marcado-recupera-declaracao-de-amor-de-sabino-a-bh-c.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2019/12/21/interna_gerais,1109817/projeto-encontro-marcado-recupera-declaracao-de-amor-de-sabino-a-bh-c.shtml). Acesso em: 24 mar. 2024.

## A DIAMANTINA DE HELENA MORLEY

*Maria Inês de Moraes Marreco*

O famoso Arraial do Tijuco, atual Diamantina, teve origem em 1713, com os bandeirantes à procura de ouro e pedras preciosas, e tornou-se lendário na imaginação popular pelas histórias do contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira e da escrava Chica da Silva, por ser a terra de Juscelino Kubitschek, presidente da República, criador de Brasília, e, principalmente, pela enorme quantidade de diamantes dali extraída, que fez do local a maior lavra dessa pedra preciosa no mundo ocidental no século XVIII. Essa riqueza originou aristocracia opulenta do período colonial mineiro e contribuiu para a construção de rico patrimônio arquitetônico. O arraial foi emancipado em 1831 e Diamantina foi tombada em 1999 como patrimônio cultural da humanidade.

Foi aí que nasceu Helena Morley, nome literário de Alice Dayrell Garcia Brant, no dia 28 de agosto de 1880. Seus avós paternos foram o médico inglês John Dayrell e Alice Morley Dayrell. O Dr. John Dayrell era médico da companhia aurífera de Morro Velho e, quando essa empresa suspendeu temporariamente suas operações, preferiu ficar no Brasil, mudando-se com a família para Diamantina. O Dr. John, que era conhecido como “doutor médico” ou “doutor inglês”,

veio para o Brasil em busca da cura da tuberculose. Em Diamantina fundou a Santa Casa, onde trabalhou até seus últimos dias de vida. Os Dayrell constituíram-se numa importante família no processo de colonização do Arraial do Tijuco. Felisberto Morley Dayrell, o primogênito, casou-se com Alexandrina Brandão Dayrell, jovem de tradicional família mineira, e dessa união nasceu Alice, em pleno movimento pela abolição da escravatura. A libertação dos escravos já estava sendo efetivada no Ceará, no Maranhão, no Amazonas e em alguns municípios do Rio Grande do Sul.

Entretanto, mesmo “libertos”, os negros continuavam cativos, submetendo-se à mesma vida servil, pois não tinham condições de vida favoráveis nem novas oportunidades:

Eu ainda me lembro de quando chegou a notícia da Lei de Treze de Maio. Os negros todos largaram o serviço e se juntaram no terreiro, dançando e cantando que estavam livres e não queriam mais trabalhar. Vovó, com raiva da gritaria chegou à porta ameaçando com a bengala dizendo: “Pisem já de minha casa pra fora, seus tratantes! A liberdade veio não foi pra vocês não, foi para mim! Saiam já!”. Os negros calaram o bico e foram para a senzala. Daí a pouco veio Joaquim Angola em nome dos outros pedir perdão e dizer que todos queriam ficar. (MORLEY, 1998, p. 211)

Estimulada pelo pai a registrar em um diário suas observações sobre o mundo à sua volta — “Escreva o que se passar com você, sem precisar contar às suas amigas e guarde neste caderno para o futuro as suas recordações” (MORLEY, 1998, p. 68) —, a menina assim o fez: “Escrevo tudo neste caderno que é o meu confidente e amigo único” (MORLEY, 1998, p. 205). Entre os 13 e os 15 anos, de 1893 a 1895, momento crítico de sua vida, quando lutava para conquistar liberdade e integridade, manteve um diário em que anotava não só o dia a dia da família e da escola como também comentários sobre a vida da cidade e da região, com seus costumes arraigados, as relações sociais, as festas populares, as superstições, os causos de parentes e as contradições. Alice estudou na escola normal da cidade.

A escola normal, além da possibilidade de formação profissional socialmente permitida, significava para as mulheres a oportunidade de ultrapassar o âmbito doméstico na busca de realização e independência social e econômica, desde o século XIX: “Faz hoje três dias que eu entrei para a Escola Normal. Comprei meus livros e vou começar vida nova” (MORLEY, 1998, p. 26). Em 1900 Alice casou-se com Mário Caldeira Brant, advogado e, mais tarde, deputado, secretário de Estado e presidente do Banco do Brasil, seu primo pelo lado materno. Com ele teve seis filhos.

Em 1941 a família Brant morava no Rio de Janeiro. Certa tarde, para distrair os filhos, Helena pegou entre seus guardados o diário de menina e resolveu lê-lo para a família. Ao final da leitura o marido sugeriu: “— Por que não publicamos esse diário? Muita gente iria ter a oportunidade que estamos tendo de ouvir histórias tão interessantes de uma menina inteligente numa cidadezinha mineira, no final do século passado” (BRANT, 2003). Assim, o diário da menina, numa escrita “sem intenção de arte” (EULÁLIO, 1998, p. 7), descortinou um painel das transformações ocorridas no Brasil daquele tempo, trazendo o encantamento e a curiosidade da adolescente em torno do seu mundo. Helena questionava tudo que via e ouvia, justificando que, para algo ter valor, tinha de ser bem explicado e provado. Entretanto, só concordou em transformar suas anotações em livro se usasse um pseudônimo, pois temia que os moradores de Diamantina se voltassem contra ela. Escolheu o nome Helena porque o achava bonito e Morley por ser o sobrenome de sua avó materna. Assim nasceu Helena Morley, a autora de *Minha vida de menina*.

A obra que compôs é formada por episódios que terminam em si, sem sequência linear de ideias, e guarda a forma de uma crônica do cotidiano, que, apesar de ser um registro do final do século XIX, ultrapassa o âmbito pessoal da esfera local e assume caráter universal. A estrutura é composta de episódios que se apresentam numa sequência progressiva de experiências da personagem, ao mesmo tempo que apreende o mundo que a circunda. Livro romântico, do ponto de vista de uma abordagem dos sonhos de uma adolescente daquela época, mas dramático se lido sob a óptica de temas densos, como o

da perda e o da morte, o dos efeitos da abolição da escravatura, o da estagnação econômica com o surgimento de inúmeras modalidades de trabalho entre a escravidão e o regime salarial, entre outros.

*Minha vida de menina* é narrado em primeira pessoa — narradora-personagem —, numa linguagem desabusada e inconformista: “Vocês não pensam para que a gente vive? Não era melhor Deus não ter criado o mundo? A vida é só trabalho. [...]. Eu não sei mesmo para que a gente vive” (MORLEY, 1998, p. 121).

A autora não nos priva do conhecimento do rico manancial de hábitos vivenciados pela família Morley, da luta pela sobrevivência para superar a decadência da mineração, da escassez de alimentos, das crenças e das dificuldades da cidade:

Nunca nada me impressionou tanto como a fome daquele ano. Lembro-me até hoje das velas que mamãe acendia no oratório, pedindo a Deus que mandasse chuva. Não havia nada na cidade para comprar. Os negociantes punham gente nas estradas para cercar os tropeiros para comprar o pouco que eles traziam e vender pelo dobro ou triplo. Quem tinha pouco dinheiro passava fome. Cada dia tudo subia mais. Chegavam todo o dia notícias de gente morta na redondeza. (MORLEY, 1998, p. 63)

A linguagem coloquial é valorizada como transcrição liberal da prosa falada, escrita natural como expressão do tempo e do meio, salpicada de regionalismos, de uma prosa deliciosamente mineira, bem-humorada, cativante e permeada dos cacoetes da língua: “cavalo de judeu”, homem que mudava o cenário nos teatrinhos da cidade; “capangueiro”, comprador ambulante de diamantes; “arada”, gulosa; “judeu”, ceia; “picuá”, pequeno tubo de bambu ou taquara para guardar diamantes; “caldeirão”, concentração de diamantes formada nas depressões do leito do rio, nas regiões diamantíferas; “arapuar”, o mesmo que “zangar-se”; “manuscritos”, confeitos de cacau; “queimados”, caramelos; “capistrana”, calçada de grandes lajes pelo centro das ruas, feita para que os transeuntes evitassem os degraus das calçadas laterais, por ser a cidade acidentada; e tantos outros mais.

Tal registro resultou em um esclarecedor depoimento sobre a sociedade mineira do entresséculos (XIX/XX) e sobre a posição da mulher em relação ao casamento, à maternidade e ao cotidiano numa das mais tradicionais cidades mineiras do século XIX, onde a Igreja dominava corações e mentes.

A autora evidencia a religiosidade, aspecto cultural do modelo europeu, inspirado na ideologia religiosa católica de bases humanistas. Desde a colonização portuguesa, a catequese foi uma das manifestações mais importantes da contrarreforma, quando os jesuítas dedicaram especial atenção à conquista do gentio.

Helena Morley discute relacionamentos, enfatizando o casamento, aborda assuntos sociais e até políticos. Dividida entre a infância e a puberdade, entre o sonho e o diamante redentor, as lavras e as minas esgotadas, ela cria um olhar independente sobre a cidade decadente, acorrentada ao passado. Sobre o casamento, reflete:

Eu gosto de mamãe querer tanto assim o meu pai, mas acho que a vida das minhas primas que têm mães menos agarradas aos maridos é melhor que a nossa. Nunca vi uma prima ter de largar a casa dela e vir ficar na Chácara, como nós sempre ficamos, para mamãe ir atrás de meu pai. (MORLEY, 1998, p. 82)

E, sobre política, argumenta:

Hoje houve uma grande festa na nossa Diamantina. Inauguraram a administração dos correios com muitos fogos, muitos empregados, numa casa muito grande de Seu Antoninho Marcelo. A Rua do Bonfim ficou cheia.

Se me dessem a Diamantina para dirigir, a última coisa que eu poderia aqui seria repartição de correio. Não posso compreender como um serviço que Seu Cláudio, aleijado, que precisava ser carregado por um preto e posto em cima do cavalo, fazia tão bem, levando na garupa o saco com as cartas e jornais, precisa agora de uma repartição tão aparatosa, com tanto homem dentro. Meu pai diz que tudo isso é política, só para dar empregos. Mas não seria melhor que em vez de administração

de correios eles pusessem luz nas ruas para a gente, nas noites escuras, não estar andando devagar com medo de cair em cima de uma vaca? E encanar a água? Isso também não seria mais útil? Sem carta ninguém morre, mas a água do Pau de Fruta, que corre descoberta, tem matado tanta gente que podia estar viva. (MORLEY, 1998, p. 235)

*Minha vida de menina* tornou-se uma espécie de painel multicolorido do final do século XIX, momento histórico singular no Brasil. A proclamação da República era recente. Helena Morley registra suas experiências e faz reflexões sobre a constituição social, apresentando o patriarcalismo escravocrata, o modo como as relações de trabalho se estabeleciam, as regras adotadas pela escola e pela Igreja. “O livro radiografa o cotidiano da sociedade brasileira de uma província nos primórdios da República”, segundo consta na orelha da capa da edição de 1998. Trata-se de uma obra-prima da literatura memorialística, que pode ser lida como romance de formação tanto de uma mulher como de um país.

Mas o trabalho de Helena ganhou maior notoriedade após os elogios de Alexandre Eulálio, que referiu-se à escritora como “um dos autores clássicos brasileiros” e aos seus escritos como “beletrismo”. Afirmou Eulálio: “[...] composto sem intenção de arte, [...] amanheceu clássico, vindo a conquistar imediatamente, sem alarde, um lugar de destaque em nossas estantes” (EULÁLIO, 1998, p. 7).

Seguiram-se ao dele nomes como João Guimarães Rosa (“Um dos maiores livros brasileiros, dos mais importantes”) (ROSA *apud* EULÁLIO, 1998, p. 8), Rachel de Queiroz (“Um caso único na literatura brasileira, [...] Senhores do artifício e da invenção, romancistas do retorcido e do complicado [...] vinde aprender uma lição de clareza e de simplicidade”) (QUEIROZ *apud* EULÁLIO, 1998, p. 8), Gilberto Freire (“A narrativa é quase história natural [...]”) e Rubem Braga (“Se você quiser dar um livro de presente, dê esse, porque dá sempre certo: estou falando de *Minha vida de menina* de Helena Morley”) (FREIRE *apud* EULÁLIO, 1998, p. 8).

O livro foi um sucesso. O Brasil inteiro comentava a seu respeito e as edições se esgotavam uma após outra, deixando Helena

perplexa, pois, para ela, aquele diário continha apenas o registro da sua infância.

Entretanto, *Minha vida de menina* não é apenas o simples diário de uma adolescente, mas representa também um documento histórico inestimável. Para os historiadores, oferece uma visão sem igual da vida, dos costumes e dos pensamentos existentes na Diamantina do século XIX. Helena Morley narra histórias da sociedade local demonstrando a falência das jazidas de diamantes, o patriarcalismo machista e os efeitos da abolição da escravatura, revelando seu posicionamento crítico diante dos valores vigentes e de ideias preconcebidas.

Antecipando o modernismo, a menina de Diamantina nos ensina, em um registro simples, a ver o desejo de viver com olhar ingênuo e poderosamente arguto, machadiano na percepção dos detalhes. Expõe suas ideias numa literatura mais direta, prosa límpida, às vezes nostálgica, que traz ao leitor uma espécie de paz na descrição complexa da vida provinciana, num estilo fluente, capaz de, com economia verbal, conseguir a beleza do discurso claro e preciso, de maneira direta, mais tarde muito apreciado pelos modernistas.

Quando a poetisa norte-americana Elizabeth Bishop, distinguida com o Prêmio Pulitzer, veio morar no Brasil, pediu a Manuel Bandeira que lhe indicasse alguns livros capazes de contribuir para a sua “descoberta” do País. Um dos livros indicados foi *Minha vida de menina*. Bishop gostou tanto dele que o traduziu para o inglês, em 1958, indo inclusive à Diamantina para conhecer os lugares que Helena tinha percorrido na infância.

Além de ter mais de dezoito edições e de compor a lista de obras obrigatórias da Fuvest (Fundação Universitária para o Vestibular), o livro foi publicado em Lisboa, traduzido para o francês — *Journal d'Helena Morley* — por Marlyse Meyer, em 1960, e para o italiano — *Una ragazza in Diamantina* — por Giuseppe Valdamia e Giovanne Visentin, em 1963. Foi também transformado em filme, em 2005, dirigido por Helena Solberg e distribuído pela Europa Filmes/M. A. Marcondes, recebendo o primeiro prêmio do Festival de Gramado daquele ano.

Em 30 de agosto de 1980, foi celebrada uma missa no Mosteiro de São Bento pelo centenário de nascimento de Alice Dayrell Caldeira Brant (Helena Morley). Carlos Drummond de Andrade escreveu na época belíssima crônica em sua homenagem — “Helena e Alice num centenário” —, em que dizia: “Há cem anos nascia a autora de *Minha vida de menina*, livro sem par na literatura brasileira” (ANDRADE, 1980).

Helena Morley morreu no Rio de Janeiro, em 22 de junho de 1970.

Hoje é uma das patronas da Academia Feminina de Letras de Minas Gerais.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. Helena e Alice num centenário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1980.

BRANT, Vera. Helena Morley — Alice Dayrell Caldeira Brant. *D. O. Leitura*, Brasília, n. 8, ago. 2003.

EULÁLIO, Alexandre. Livro que nasceu clássico. *In*: MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 7-12.

MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

## A CATAGUASES DE LINA TÂMEGA PEIXOTO

*Ronaldo Werneck*

*Gotas de asa revoam  
no manso curso do rio Pomba  
como afluentes do pássaro.  
Da janela veem-se  
os peixes mordendo o azul  
escorregado no fundo do céu.  
O que se vê é a metade do mundo  
debruçado no peitoril da janela.  
A outra metade. Não há.  
LINA TÂMEGA PEIXOTO, “CATAGUASES”*

Mineira de Cataguases e habitante de Brasília desde os primórdios de sua construção, a professora universitária e ensaísta Lina Tâmega Peixoto (Cataguases, 5 de junho de 1931 — Brasília, 1 de setembro de 2020) é poeta de longo curso, e das grandes. Cidadã do mundo, profundamente marcada por suas raízes portuguesas, na verdade ela nunca se desprende totalmente do mundo-Cataguases. Seu tio, o

escritor Francisco Inácio Peixoto, um dos ases da revista *Verde*, disse certa vez: “Vivo em Cataguases fora de Cataguases”.

Já Lina, que tinha o tio como um de seus mestres desde quando escreveu seus primeiros versos, foi na direção inversa: “Ser mineira de Cataguases é o que não me faz ser estrangeira em Brasília, é o que me faz ser habitante de qualquer rua do mundo e nunca ser traída no meu jeito de viver”. Ela morou na capital federal desde antes da fundação da cidade: seu marido era engenheiro e foram para o Planalto Central ainda nos anos 1950. Mas nunca se esqueceu de Cataguases. Voltava à cidade sempre que possível. Em setembro de 2020, em Brasília, foi levada pela pandemia.

### MODERNA QUE NEM ELA

“Cataguases! Cataguases! / um barco no rio Pomba / e uma menina que pesca / nas águas a própria sombra” — escrevia Cecília Meireles quando esteve em Cataguases, em 1951, no poema “Quadro a quadro”, dedicado à sua amiga Lina Tâmega Peixoto. Antenada na modernidade. Tratando-se de Cataguases, não é apenas uma expressão a mais. Desde os anos 1940, a cidade passou a “respirar o moderno” por todas as suas ruas. Prédios, esculturas, monumentos — tudo, quase tudo hoje tombado nessa cidade, que é um monumento vivo do modernismo no interior do País. Aquela casa “esquisita”? Ali morou aquele “poeta moderno”, Francisco Inácio Peixoto, um dos fundadores da revista *Verde*, a principal vertente do movimento modernista de 22 no interior de Minas, com conexões em todo o Brasil e até mesmo no exterior.

O mesmo Chico Peixoto que, em 1940, vai chamar Oscar Niemeyer para projetar sua casa — a primeira de fatura moderna na cidade e uma das obras iniciais do jovem arquiteto. Nela, jardins de Burle Marx, escultura de Jan Zach e de José Pedrosa. E, em seu interior, mobiliado por Joaquim Tenreiro, telas de vários expoentes do modernismo, daqui e do exterior. Niemeyer seria “convocado” também, em 1947, para projetar o moderníssimo prédio do Colégio de Cataguases, referência do ensino secundário no Brasil dos anos 1950.

Para melhor situar a importância de Francisco Inácio Peixoto não só para Cataguases como também para a própria poesia de Lina Tâmega Peixoto, transcrevo mais à frente alguns trechos do longo texto que ela me enviou para compor a edição especial sobre Cataguases que organizei para o *Suplemento Literário de Minas Gerais* em 2013.

Além de Francisco Inácio Peixoto, Lina recebeu vários aconselhamentos sobre poesia de seu primo português, o crítico literário Hernâni Cidade, com quem se encontrou várias vezes em Portugal, terra de seus ancestrais. “Vi Portugal com os olhos de Hernâni Cidade”, diz ela.

Junto a ele, aprendi a buscar o equilíbrio e o prazer — estados do mundo sensível — para unir o espírito à intuição crítica reveladora. Enfim, descobri os aspectos que interpretam e constroem a poesia, impregnada de emoção e encantamento e de uma particular reflexão intelectual no emprego da linguagem.

Lina esteve sempre ligada às suas raízes portuguesas na cidade de Amarante, cortada pelo Rio Tâmega, onde voltou muitas vezes. E foi exatamente em Portugal que nos vimos pela última vez, em 2019, quando ela esteve presente ao lançamento de meu livro de poemas *Momento vivo* em Lisboa. Mas vamos focar sua principal influência: Francisco Inácio Peixoto (Cataguases, 1909-1986), visto pela sensível escritura da poeta.

## ESCRITURA: LINA & CHICO PEIXOTO

Quando a poesia se fez um campo, onde o imaginário desvelava a realidade, em gozo e beleza, e a palavra era um desafio no transpor as experiências de vida em consciente linguagem poética, busquei a presença de Francisco Inácio Peixoto, meu tio. Foi ele o meu primeiro leitor e crítico. Cataguases, na década de quarenta, movia-se em arte, num latejar de ideias, projetos e produções de cunho artístico. Não cabe nesta narrativa enumerar a modernidade, comandada por Francisco Inácio Peixoto, no esforço e trabalho em recriar a

sua cidade, pelo estímulo à construção do Colégio de Cataguases, aquisição de quadros e esculturas para compor o acervo do futuro Museu de Arte Moderna, incentivo às atividades literárias, intelectuais e estéticas dos novos escritores, cineastas, pintores, atores ou aos apaixonados pelo fazer outras formas artísticas, cerzidas pelos pespontos de desejo, de delírio e de astúcia. Sua figura avultava sobre este universo plurivalente de realizações artísticas e representava o eixo central do imaginário simbólico de Cataguases. Ainda hoje, sua memória interfere no pensamento e nas ações em que se fundamenta o contexto político da cidade, em suas múltiplas vertentes culturais.

Devo a Francisco Inácio Peixoto meu aprendizado primeiro na construção do poema e no amadurecer as algemas da realidade. À noite, era para sua casa que me dirigia, tremendo os poemas na mão, pensando se haveria um peso excessivo nos versos, mesmo que fosse o de palha ou de nuvem. Sentava no chão, junto à espreguiçadeira, belíssima, azul e branca, obra de Tenreiro, onde meu tio se recostava, após o jantar. Entregava-lhe meus poemas manuscritos e o ouvia reclamar, sempre, da dificuldade da leitura, pelas letras, bambas e tortas. Era um longo silêncio este encontro de poesia caminhando na mão inquieta de meu tio, que, às vezes acompanhada de murmúrios, esmagava com o dedo uma vírgula caída de mau jeito, tocava a palavra contraditória e ingênua ou apontava a sintaxe dúbia. E depois, vinha a voz, com cruel doçura, me dizer que, apesar destes cascalhos, o poema tinha um certo frescor e secreta substância onírica, e, portanto, era bom.

Era com este adjetivo que expressava sua aprovação. Ao escutar o veredito, ultrapassava o tempo, pulava as cercas da escuridão e me entupia de alegria e emoção. Em outras ocasiões, me aconselhava a guardar o poema na pasta. E isto, para mim, apontava o descuidado ajuste da inteligência criadora e a vulgarização da beleza, sensações que me causavam ansiedade e dúvidas. Explicava-me que esquecer o escrito representava o necessário distanciamento para que, posteriormente, pudesse olhar os versos como um objeto a ser reconstruído pela linguagem em sua plenitude de sedução. Relembro seu

jeito de inclinar a cabeça sobre o papel e o bigode costurado em cima da boca pelo reflexo da luz que vinha do spot no teto. Mostrava-se atento às minhas inquietações em lidar com o exercício difícil da construção do poema que exigia rupturas, cortes, remendos até que, reconstruído pelo espírito criador, se firmasse na página, em equilíbrio e silêncio. Suas palavras reforçavam ser necessário o conhecimento das forças estilísticas e estruturais da linguagem, a fim de receber o pensamento poético, mais rico e elaborado em suas imagens e signos.

Eu conhecia sua importante participação no movimento modernista brasileiro com a publicação de Verde e havia lido muito de sua rica e expressiva produção literária. Avulta sobre tudo isto a ressonância do afeto de meu tio, o familiar aconchego à emoção estética, em exigir de mim o que estava confinado, em crepuscular promessa, para se romper em arrebatamento poético. É com o coração que escrevo sobre sua presença em minha vida familiar e literária. Dou a ele meus quinze anos de idade com suas estranhas e impetuosas imagens, nascidas das experiências da infância e a elas acrescento muitos anos no alcance do lento e sofrido aprendizado da literatura. Agradeço a meu tio, Francisco Inácio Peixoto, ter-me ensinado a transformar as formas nebulosas de minha expressão poética em nítidas estrelas. Quando publiquei meu primeiro livro, recebi dele uma carta, onde dizia: “Sempre gostei de sua poesia, onde encontro uma linguagem mágica que me entenece. Desde os vagidos iniciais, você nunca me desmereceu”.

Recebi de Rosário Fusco — com quem, anos mais tarde conversava sobre o ofício de escrever e sobre o papel que Cataguases devia reassumir no campo da literatura brasileira — do mesmo modo que de outros escritores, como o do meu primo Hernâni Cidade —, estímulos e conselhos para o exercício de escrever. Acrescento a esta breve menção histórica o nome de Marques Rebelo. Ele incentivou o meu sonho e o de Francisco Marcelo Cabral em editar uma revista literária, o que se concretizou nos anos 1948-1949, com *Meia-Pataca*. Seu apoio se fez tão essencial e relevante, que sem ele teria sido quase impossível existir a revista.

## LINA E MEIA-PATAÇA, POR CHICO CABRAL

Em 1948, oscilando entre os 17 anos dela e os 18 dele, Lina Tâmega Peixoto e o poeta Francisco Marcelo Cabral (Cataguases, 1930 — Rio, 2014) lançam em Cataguases a revista *Meia-Pataca*. Nos trechos a seguir, um depoimento de Chico Cabral (o Cabruca, como Lina o chamava), nosso grande amigo, sobre *Meia-Pataca*:

Não tenho nenhum exemplar à mão. Mas foi uma bela revista, impressa em papel couché, que serviu de berço a dois poetas: Lina Tâmega Peixoto e eu, nesta ordem de importância. Mas é preciso que se diga: *Meia-Pataca* inteira foi obra da Lina. Era ela que, além do parentesco ilustre — Peixoto, ilustre por causa do Francisco Inácio — tinha a verdadeira vocação das letras, tão consistentemente confirmada depois. Digo mesmo — e disse-o em meu poema-livro *Inexílio* (Imprinta Editora, Rio, 1979) — Lina foi minha mestra. Sua escritura sutil, sua sensibilidade irreduzível às platitudes do discurso trivial, marcaram para mim a extensão e as fronteiras do território em que viceja o poema — essa infração, essa refração, essa contínua derrapagem nas estradas do idioma, esse artefato como todos inútil, mas capaz de deflagrar a centelha da desbanalização e reavivar a fala e suas falsetas.

E sem metáforas: *Meia-Pataca* inteira foi obra da Lina. Edição, diagramação (com umas dicas do Rosário Fusco), secretaria, redação de sueltos e resenhas, enfim, ela estava em todas. Eu fui o bóia da redação e fiz algumas resenhas por ordem dela. À nossa volta, torcendo para que déssemos certo: Marques Rebelo e Fusco, em cuja casa conheci Antônio Fraga, de quem obtive o fragmento publicado num dos números de *Meia-Pataca*, o velho Fraga que, antes de qualquer outro, me falou de Gomringer e seu *Kindgarden* — concretismo *avant la lettre* —, a revelação de uma nova concepção estética que só muito depois assimilei. Uma colaboração de Marques Rebelo — transcrevendo um trecho de Verlaine em que ressalta a técnica de composição nas alterações introduzidas no texto — foi para mim a evidência de que o poema é um construto passível de aprimoramento,

como eu percebia em Manuel Bandeira e Murilo Mendes (quando “ainda não havia para mim” João Cabral de Melo Neto).

O ninho de *Meia-Pataca* foi a casa de Francisco Inácio Peixoto, melhor dizendo, o seu “salão”, onde resplandecia, ao lado do dono da casa, o gênio carioca de Marques Rebelo (cuja amizade sempre me honrou e durou até sua morte) e que foi frequentado por gente como Walter Benevides, João Cabral de Melo Neto, José Morais, Luciano Maurício, Cecília Meireles e tantos mais. As duas figurinhas de jovens poetas — Lina e eu — vamos reconhecer: talentosos ou, pelo menos, promissores — despertaram a solidariedade desse grupo de intelectuais que andava pela casa dos 40 ou 50 anos, talvez menos.

E foi assim que nasceu a revista, extremamente cuidada graficamente, sem qualquer “agressividade” de gente jovem. Sem qualquer malícia na seleção das colaborações que nos chegaram, Lina e eu fomos os melhores poetas publicados por *Meia-Pataca*. Quem quiser que confira. E assim como o salão de Francisco Inácio Peixoto gerou *Meia-Pataca*, gerou *O Centauro*, edição de 1.000 exemplares (que eu levei anos e anos para esgotar sob a forma de presente compulsório), composto e impresso na Tipografia Ribeiro, em 1949, para a inexistente Editora Meia-Pataca (leia-se Edição (do Pai) do Autor). E o livro de Lina, *Algum Dia*, editado lindamente em 1952 pela Editora Hipocampo, do poeta Thiago Melo, e de que eu infelizmente não tenho nenhum exemplar. Lina e eu construímos uma obra pequena (Guimarães Rosa me chamava de “escasso produtor”, com amizade e cobrança). Pelo prazer e por compromisso intelectual, Lina é uma leitura obrigatória.

Tantas Linas! De muitas maneiras se podem ler seus poemas! De muitas maneiras se pode neles viajar, numa visitação impregnada da volúpia essencial, que só bons poemas nos concedem desfrutar, como se a alma movediça do poeta nos invadissem com suas mentiras de ouro e sal, e com a força de sedução e perdição dos vícios. Lina nasce, também como poeta, em Cataguases, respira Amarante e Brasília, para afinal confessar com dura tristeza e certa dose de perdão: “Como bicho assustado / cravo os dentes no ar / e embruteço minha ternura / para viver no desencontro / de qualquer

lugar / Brasília ou Cataguases / — a mesma encruzilhada de amor/  
a mesma teia emaranhada / de um labirinto sem saída”.

## LINA RESPIRA POESIA

No prefácio de seu livro de poemas *Alinhavos do tempo* (Tagore Editora, Brasília, 2018), Lina Tâmega Peixoto diz, naquela linguagem toda sua, como sempre plena de delicadezas e metáforas bem encontradas:

Penso expor à claridade de que forma, única e particular, as experiências da infância se firmaram como elementos construtores de meu processo criativo. As lembranças distanciam-se da solidão para que eu saiba onde me encontro. [...]. Preciso envelhecer o presente para recriar as coisas que se escondem dentro de mim e que resistem às delicadas sutilezas da imaginação, no fazer-se obra literária. No caminho que se estreita, “Piso descalça histórias envelhecidas / no ranger de tábuas”.

[...]

No entreabrir os muros sem-fim do horizonte de Brasília, chego às montanhas de Cataguases, cidade onde nasci e morei por longos anos.

É ainda nesse prefácio que Lina evoca Walter Benjamin: para o poeta, rememorar a vida “se torna mais importante e essencial do que a vida que se viveu”. E escreve:

Há, portanto, um tempo dimensionado entre mim e minha infância, um tempo que decompõho, com ambígua e alegre disciplina amorosa. Desse modo, “Engendro ruídos do acaso, labirinto de mitos, / geografia da carne, remendos da infância” e reduzo a distância de antes e a de agora “para cerzir o nosso tempo / à superfície do abandono”.

Cerzir o nosso tempo. Pedra de toque, a metáfora é pura Lina. Costureira de palavras, ela vai alinhavando suas metáforas linha por linha, Lina, Lina por linha, com grande e insuperável mestria.

Foi esse *Alinhavos do tempo*, seu derradeiro livro, que aportou aqui em casa em dezembro de 2018 — na Cataguases margeada pelo Pomba, rio tão caro a mim quanto à minha amiga poeta. E, como sempre, trazendo a sutileza das metáforas tão características até mesmo em suas dedicatórias: “Para o querido amigo Ronaldo, os ruídos do coração que alinhavam o abraço de admiração e amizade que leva estas palavras até você, Lina”. A poesia assoma em cada gesto, em cada um de seus escritos — não só na força, nos muitos *punti luminosi* de seus poemas, motores por excelência da poesia, mas num ensaio, numa carta, num bilhete, num *e-mail*, num *zap*, numa postagem qualquer. “Qualquer”, palavra errada: tudo nela indica extremo zelo, cuidado, acuidade — tudo emana resplendor, halos impregnados de uma poética de grande intensidade. Lina fala, escreve, respira poesia.

No início de 2019, quando do lançamento de *Alinhavos do tempo* em Cataguases, eu a levei para uma visita-surpresa à sua casa da infância na Rua do Pomba, que estava vazia, aguardando restauração. Nunca vou me esquecer de seu olhar enternecido a cada cômodo visitado. Seu marejado olhar prescindia de mãos para tocar aquelas paredes da menina que foi. O quintal debruçava-se sobre o rio Pomba, de onde avista a velha Ponte Metálica, um dos ícones de Cataguases. “Uma carcaça de estrela”: que doída imagem!

### **A Ponte Velha de Cataguases**

Entrevia tua figura quando descia ao fundo do quintal de minha casa na rua do Pomba. Naquela época, recém-nascida da poesia, eras uma comprida casa de grandes janelas abertas sobre ramos de cobre e espuma; um flanco com as axilas doídas pela ferrugem e fungos que fragilizavam tua forma, ou mesmo — ah, preservada visão da arte — uma carcaça de estrela, tombada do azul que o céu sustenta, a incidir sobre as águas. [...]. Uma andorinha pousa na tua amurada e, iludida, fecha o voo que gotas de asa, sob teu dorso, revoam no manso curso do rio Pomba como afluentes do pássaro.

### **A visita**

A casa esconde-se nos desvãos de Minas  
Ao olhar que a desvela.

.....  
Persiste o estilo e outros longes  
Na indormida herança desta casa  
Que narcisa-se em algo e água.

### **A casa**

Volteio o corpo  
e a saia abre-se em varanda.

.....  
Nas distâncias escondidas no quintal  
incrustam-se lonjuras  
e alguns arredores de mim.  
Meu coração, ocioso e grande,  
se quebra à toa  
que peço à casa me carregar nos ombros.

## **LIVROS PUBLICADOS**

*Algum dia* (1953); *Entretempo* (1983); *Dialeto do corpo* (2005); *Água polida* (2007); *50 poemas escolhidos pelo autor* (2008); *Os bichos da vó* (2010); *Prefácio de vida* (2010); *Entre desertos* (2013); *Alinhavos do tempo* (2018).

## A CURVELO DE LÚCIO CARDOSO

*Sílvio Ribas*

Faz muitos anos, um amigo meu, jornalista e editor de livros, expressou uma curiosidade ao me perguntar como eu descreveria a personalidade do renomado Lúcio Cardoso (1912-1968), meu conterrâneo, também nascido em Curvelo (MG). Minha resposta refletiu uma visão compartilhada por estudiosos da biografia e da obra desse escritor: trata-se de um evidente gênio literário, um raro perfil no cenário mundial, especialmente no contexto brasileiro. Mas também temos nele um enigma a ser desvendado, se é que alguém um dia conseguirá concretizar tal façanha com absoluta convicção.

De toda maneira, percebo nos romances psicológicos de Joaquim Lúcio Cardoso Filho — o seu nome completo —, que continuam a cativar e a espantar leitores de várias nacionalidades, uma habilidade ímpar em construir narrativas ficcionais explorando emoções represadas. Essa capacidade está atrelada à cultura, à religião e às paisagens social e natural de onde ele nasceu, em 14 de agosto de 1912. Mineiro de um sertão de gente brava e filho de conservadora família católica, ele levou para sua trajetória pessoal e para suas letras o embate existencial após avançar para a fase adulta, de se descolar do pacato, regrado e arraigado meio interiorano para mergulhar na cosmovisão da metrópole.

Apesar de ter morado na sua cidade natal por apenas dois anos, mudando-se ainda pequenino com a mãe e os irmãos para Belo Horizonte, e de ter passado o resto da vida no Rio de Janeiro, a partir de 1923, com 11 anos, diversos de seus escritos têm presente a relação intrínseca entre o indivíduo Lúcio Cardoso e o seu indelével berço. De forma intensa e até mística, tal qual alguém que duela com todas as forças contra o próprio Deus por razões de foro íntimo e de irreconciliáveis inconformidades, a Curvelo do genial escritor emerge explícita ou implicitamente na sua descrição de lugares e de personagens, nas tramas e diálogos. Suas confissões e desabafos estão lá, nas entrelinhas de seus textos.

Diante do questionamento daquele meu amigo editor e de outros em relação à minha impressão sobre o mais ilustre literato de Curvelo, onde nasceram a estilista Zuzu Angel (1921-1976) e o ilustrador e estilista Alceu Penna (1915-1980), que também construíram carreiras e se fizeram notar no Rio, tenho sugerido que examinemos o olhar de Lúcio Cardoso capturado em fotografias de diferentes fases da existência dele. A interpretação que faço dessas imagens é a revelação de alguém que perpetuamente confrontou as suas raízes bem fincadas em Minas Gerais e na Igreja Católica Apostólica Romana, consubstanciadas na condição relevante e central do seu núcleo familiar para a sua vida.

Caçula dos seis filhos do agrimensor Joaquim Lúcio Cardoso, fluminense de Valença, e da costureira curvelana Maria Venceslina Cardoso, a dona Nhanhá, Lúcio nasceu num velho sobrado colonial no centro da cidade, na antiga Rua Nova da Grota, atual Rua Joaquim Felício. A residência não mais existe, mas parece nunca ter deixado a mente e o coração do autor de *Crônica da casa assassinada* (1959), a sua obra mais relevante e estudada. Não é por acaso que o olhar dele nas fotografias assemelhava-se ao de um lobo-guará encurralado pela devastação de uma queimada, ao de um Riobaldo atordoado por sua paixão proibida, ou mesmo ao de um goleiro diante de um pênalti que pode decidir o destino de seu time na final do campeonato.

Esse semblante do escritor inquieto, com inúmeros planos criativos, revelava uma intensa força e desejo, apesar de enfrentar no

inconsciente uma implacável repressão moral e conceitos opressivos. Lúcio Cardoso ansiava por ser autêntico em um mundo interior repleto de barreiras intransponíveis, sobretudo as que diziam respeito às suas origens. Ele escolheu desafiar essas restrições com a coragem que apenas os destemidos sertanejos e os marginalizados culturais possuem. Sua consciência plena frequentemente se confundia com o que muitos considerariam indecência ou extravagância, mas, para ele, era a única maneira de expressar a verdadeira beleza que se camuflava na versão monstruosa.

O multifacetado Lúcio, que se destacou como romancista, contista, poeta, tradutor, teatrólogo, roteirista e cineasta, compartilhou a mesma intensidade literária de João Guimarães Rosa, o célebre romancista nascido em Cordisburgo, cidade vizinha de Curvelo. As profundas emoções e conflitos do escritor, chamado de Dostoiévski brasileiro, entrelaçavam-se, colhendo conjuntamente as dolorosas complexidades que acompanhavam os afetos que floresciam em seu coração. É nesse momento que Curvelo adquire uma riqueza adicional e se torna ainda mais intrigante, quando confrontada com a memória de Lúcio Cardoso, que se desvela nas entrelinhas e, sobretudo, nas camadas mais desafiadoras de suas obras.

Apassionado pelo Rio de Janeiro, o autor curvelano, mesmo imerso na vida cotidiana da cidade carioca, nunca deixou de impregnar suas palavras com a poeira das ruas e das paisagens rurais de sua terra natal. Em seu romance de estreia, *Maleita* (1934), Curvelo e o árido cerrado que a envolve ganham uma presença ainda mais marcante, não apenas na linguagem e nas emoções, mas também nas palavras do próprio autor: “Eu chegava então a Curvelo, ardendo para penetrar o sertão”. O protagonista do livro que publicou aos 22 anos era o idealista Joaquim, claramente inspirado no pai do autor, que participou da fundação de Pirapora (MG). Cardoso afirmaria mais tarde que não tinha pensado em escrever um romance e em *Maleita* a história saiu num só jorro, sem parâmetros formais.

Compreendia que o pensamento de Elisa voava sobre a estrada e se detinha em Pirapora. Arrastava de Curvelo o temor de quem não

conhece o mundo. Insulada na cidade pobre e triste, aprenderia a amar a tranquilidade daquele atraso. Nela os dias corriam numa serenidade sem limites. A gente era simples. A vida igual.

Assim resumira com maestria no primeiro livro a impressão pessoal de seu torrão, que foi há muito deixado para trás e que teima em renascer na obra de ficção. “O sertão, agora, subjugava-o. Estava ali, diante de mim, em toda a sua grandeza trágica, a força oculta que vinga o rio maculado e a mata devastada pelo homem.” Assim adentra mais um pouco nos recantos que carregou consigo.

Por razões de uma doença incapacitante e devido à brevidade de sua vida, o escritor Lúcio não teve oportunidade de registrar suas mais sinceras impressões sobre os curvelanos e a cidade onde nasceram. Esse papel crucial de eternizar a essência de Curvelo e de seus habitantes foi assumido por sua irmã, a farmacêutica Maria Helena Cardoso, conhecida carinhosamente como Lelena. Ela desempenhou essa missão como uma testemunha privilegiada, por meio de suas prestigiadas e extraordinárias memórias publicadas. Em sua notável obra intitulada *Por onde andou meu coração* (1967), aquela que sempre acompanhou o irmão Lúcio nos presenteia com uma vívida e precisa visão da Curvelo das duas primeiras décadas do século 20.

O retrato de Curvelo pintado por Lelena é tão envolvente que não apenas esclarece o ambiente familiar em que seu ilustre irmão viveu, mas também constrói um dos registros históricos mais belos e significativos da sociedade mineira, com ênfase na cidade natal de Lúcio. Ouso afirmar que o seu primeiro romance memorialista se destaca como a obra mais significativa na história dessa cidade. Na segunda edição, a que eu possuo, a capa contém um desenho do irmão escritor e mostra, com traços quase abstratos, as ruas empoeiradas, as matas de cerrado, os vaqueiros e as vacas. Nada mais curvelano.

Lelena também nos brindou com outros aspectos de sua vida, sua família e sua relação com Lúcio em outra obra memorialista, intitulada *Vida vida* (1973). Os dois eram irmãos de outro curvelano notável, o político Aducto Lúcio Cardoso (1904-1974), que ocupou

cargos de destaque, como a presidência da Câmara dos Deputados e uma posição no Supremo Tribunal Federal (STF), sendo conhecido por sua natureza polêmica e combativa, uma característica compartilhada por muitos nascidos naquela cidade. As memórias de Maria Helena, escritas com grande talento, sinceridade cativante e riqueza de detalhes, exaltam o valor inestimável do vínculo familiar.

Lelena compartilha histórias que ecoam em nosso coração curvelano, as mesmas transmitidas de geração em geração por nossos pais, avós e bisavós, recontando as façanhas dos antepassados. No entanto, ela empresta a essas memórias um toque de doçura que talvez tenha escapado a Nonô, o apelido infantil de Lúcio, possivelmente oculto ou perdido nas torrentes de suas profundas reflexões. *Por onde andou meu coração* nos presenteia, por exemplo, com uma fascinante descrição da política local em Curvelo. Naquela época, a cidade era dominada por apenas dois partidos, os Mascarenhistas e os Viannistas, que havia muito tempo travavam uma luta pelo controle da cidade.

Maria Helena narra como os dois clãs se odiavam profundamente, embora ocorressem ocasionalmente casos de “Romeus” Mascarenhas apaixonando-se por “Julietas” Vianna, e vice-versa, selando, assim, uniões matrimoniais entre jovens cujas famílias nutriam uma animosidade mútua. A divisão era total: na igreja, nas festas e em todos os aspectos da vida. Os Viannas tinham seu próprio cinema, enquanto os Mascarenhas inauguraram um para eles. Os Viannas frequentavam a igreja matriz, enquanto os Mascarenhas preferiam a antiga Igreja de São Geraldo, administrada pelos padres redentoristas.

Nas festas dos Mascarenhas, os Viannas e seus amigos raramente apareciam, e vice-versa. Essa polarização se estendia até as escolas, onde as crianças debatiam eventos locais conforme o que ouviam em casa. Lelena ressalta que os Mascarenhas eram reconhecidos como pessoas boas e caridosas, que ajudavam os menos afortunados, casando entre si para manter a fortuna dentro da família. Por outro lado, os Viannas eram menos abastados financeiramente, mas eram talentosos e perspicazes. Desdenhavam seus oponentes pela sua simplicidade e os criticavam implacavelmente em seu jornal, *O Curvelano*.

A autora também nos proporciona um retrato vívido das diversas formas de entretenimento e cultura na cidade, muito marcadas pela religião. Alguns eventos eram públicos, enquanto outros tinham um caráter mais familiar. A escritora detalha atividades cotidianas, da escola e da igreja, e as atividades de lazer da população, tudo à luz da rica memória coletiva. Era uma prática comum entre os habitantes de Curvelo sentar-se nas calçadas das casas, em cadeiras, banquinhos ou bancos de madeira presos ao chão, logo abaixo das janelas. Ali, as pessoas se reuniam para conversar, receber visitas e debater uma variedade de assuntos, desde casamentos e batizados a romances e, sobretudo, política.

A alimentação na época era simples, com arroz, feijão e farinha sendo presença constante nas mesas. No entanto, havia momentos de refeições mais elaboradas, com famílias se reunindo para desfrutar pratos saborosos, acompanhados por frutas colhidas nos quintais. Ali já se sabia que o puro licor de pequi era um primor e que o doce balainho, também chamado de quindim, era iguaria de perfil local. A inauguração de uma fábrica de massas em Curvelo trouxe o prazer da macarronada, um prato que logo conquistou os moradores.

Naquele tempo, as brincadeiras ocorriam nas ruas e às margens do rio. Os meninos, entre os quais Lúcio Cardoso, escalavam árvores, enquanto as meninas, entre elas Maria Helena, brincavam com bonecas de pano e panelinhas de brinquedo. Todos os jovens aguardavam com ansiedade a chegada do carnaval, conhecido na época como “entrudo”, para se divertirem e oferecerem um espetáculo para a comunidade, unindo todas as pessoas que compunham a sociedade.

Em uma ocasião, o pai de Nonô e Lelena, que passava temporadas fora de casa trabalhando em outras cidades, teve a oportunidade de ouvir Clotilde, filha de dona Benigna, tocar piano. A casa dela era famosa como “o centro musical da cidade”. Era tradição que os visitantes de Curvelo fossem convidados para ouvir Clotilde tocar, e seu pai também recebeu esse convite. Maria Helena conta que, durante a visita, seu pai até teve a chance de tocar piano, o que era uma honra e uma prova de prestígio.

Mas foi ao desfiar o sentimento de sua partida de Curvelo que Maria Helena Cardoso melhor resumiu o ambiente que cercava a ela, a Lúcio e aos familiares:

Nunca esquecerei do aperto que senti no coração naquela tarde: deixara para trás a casa da minha avó, humilde e pobre, mas povoada de amor e alegria; minhas amigas, meus brinquedos, tudo sumira de repente. Tinha ainda no ouvido o chiar dos carros de boi atravessando as empoeiradas ruas da cidade, os ruídos das máquinas da sala de costura e do quarto de vovó, as conversas das alunas da minha tia, as vozes entoando o terço antes da merenda, as conversas dos moradores da cidade passando pelo beco ao lado da sala de costura. Foi aí que senti saudade pela primeira vez.

Sobre Minas e Curvelo, Lúcio tratou de forma clara apenas para apontar os desencontros eternos e rancores que influenciaram sua obra. O registro mais forte vem de uma entrevista que deu ao *Jornal do Brasil*, no fim de 1960:

Meu movimento de luta, aquilo que busco destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão, é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja, é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira. Contra o espírito bancário que assola Minas Gerais. Enfim, contra Minas, na sua carne e no seu espírito.

Com um pouco menos de agressividade, mais tarde assim descreveria Minas em seu diário (1961):

esse espinho que não consigo arrancar do meu coração — fui menino em Minas, cursei Minas e os seus córregos, vi nascer gente e morrer gente em Minas, na época em que essas coisas contam. O que amo em Minas é a sua força bruta, seu poder de legenda, de terras lavradas

pela aventura que, sem me destruir, incessantemente me alimentam. O que amo em Minas são os pedaços que me faltam, e que não podendo ser recuperados, ardem no seu vazio, à espera de que me faça inteiro — coisa que só a morte fará possível.

Na novela *O desconhecido* (1940), ele descreve uma trágica queimada no cerrado, que pode facilmente servir de metáfora para sua obsessão pelo tema da morte.

Nas terras enegrecidas pela queimada, as primeiras gotas tombavam surdamente. Nos restos fumegantes das plantações, longos penachos de fumo se esfacelavam ao vento. Nenhuma cor sobressaía dessa paisagem triste. Ao longe, dominando a pesada atmosfera, urubus giravam em torno de um animal morto à beira de um açude. Na água estagnada, essas asas cansadas se refletiam como a derradeira palpitação de uma vida impossível.

Inicialmente abraçando o realismo, Lúcio Cardoso logo se entregou ao reino do delírio, mergulhando nas profundezas de paixões intensas e em uma tristeza profunda e interminável. Sua obra intimista passou a ser marcada pela presença constante de temas como violência, crime, incesto e homossexualidade, com uma insistência que parecia desafiadora e destinada a chocar, o que o colocou na categoria dos chamados “escritores malditos” pelos críticos.

Em seus *Diários* (1960), Lúcio confessou que estava ciente de que suas obras eram impregnadas de melancolia, movidas por uma obsessão da morte. Escreveu: “E que é a morte senão a essência de todos nós? Perdemos tudo, transfiguramo-nos, e bons e maus, somos sempre outros, a fim de podermos atingir em verdade a morte que nos vive”.

Lúcio Cardoso foi uma das primeiras personalidades culturais no Brasil a assumir abertamente a sua homossexualidade. Em seu diário, que abrange o período de 1949 a 1958, ofereceu relato honesto e corajoso sobre sua orientação sexual, explorando as dúvidas e culpas que o afligiam devido à sua criação católica. Em 1962, Lúcio sofreu

um derrame cerebral que paralisou o lado direito de seu corpo, impossibilitando-o de continuar escrevendo. Foi nesse momento que ele redirecionou sua paixão e energia para a pintura, alcançando sucesso com duas exposições, realizadas ainda em vida.

Aos 56 anos, em 22 de setembro de 1968, o Corcel de Fogo, alcu-  
nha que Lúcio ganhou da amiga Clarice Lispector, faleceu após um  
segundo acidente vascular cerebral. Seu talento e contribuições à lite-  
ratura foram reconhecidos pela Academia Brasileira de Letras, que  
lhe concedeu em 1966 o prestigioso Prêmio Machado de Assis, em  
reconhecimento ao conjunto de sua obra. Seu nome e o de Curvelo  
estão juntos para sempre — e não apenas por razões geográficas, mas,  
sobretudo, por maquinação literária.

## A BARBACENA DE MARIA LACERDA DE MOURA

*Angela Maria Rodrigues Laguardia*

Muitas mulheres tiveram seus textos marginalizados, silenciados e até mesmo esquecidos por não corresponderem aos propósitos ou ideários de sua época. Nessa constelação de “estrelas apagadas”, vamos encontrar Maria Lacerda de Moura, autora de várias obras e conferências e de inúmeros artigos em periódicos.

Maria Lacerda de Moura (1887-1945) foi educadora, escritora, oradora brilhante, jornalista, intelectual militante e uma “feminista utópica”, como a denominou a estudiosa de sua obra Miriam Lifchitz Moreira Leite, no subtítulo de sua antologia (LEITE, 2005), que reúne excertos de algumas das obras da pensadora.

Silenciada por décadas, a sua voz polêmica e original emerge novamente no fluxo feminista dos anos 70, com a tese *Outra face do feminismo*, de Miriam Lifchitz Moreira Leite. Esse resgate faria justiça àquela que foi pioneira na área dos Estudos sobre a Mulher no Brasil. Em 1921, Maria Lacerda funda em São Paulo a Federação Internacional Feminina, junto com outras mulheres paulistas e santistas, e, ao redigir os estatutos da Federação, coube-lhe o pioneirismo de sugerir a seguinte cláusula: “Trabalhar pela criação de uma cadeira de História da Mulher, sua evolução e sua

missão social, em todas as escolas femininas” (LEÃO, [192-] *apud* LEITE, 1984, p. 82).

Autodidata, foi incompreendida por muitos dos seus posicionamentos, que contrariavam a sociedade, a política e as crenças religiosas vigentes. Maria Lacerda exerceu diversos papéis e, corajosamente, traçou o seu caminho. A sua força se originava de seus ideais educacionais, humanitários e espirituais, que ultrapassam, sem dúvida, o mote inicial de “feminista utópica”. Não era comum a existência de mulheres combativas, intelectuais e espiritualizadas ao mesmo tempo e “naquele tempo”.

Seus escritos iniciais, que antecedem a fase paulista, quando ainda morava em Barbacena, foram muito significativos e ajudam a compreender as suas motivações, ideias e ideais e, sobretudo, a sua constante busca pelos alicerces ou pilares da evolução humana ao longo de sua existência.

Maria Lacerda nasceu em Manhuaçu, em 1887, mas, quando ela tinha quatro anos, em 1891, sua família transferiu-se para Barbacena, onde o pai, Modesto Araújo Lacerda, exerceria o cargo de oficial do Cartório dos Órfãos. Em 1892, iniciou suas primeiras letras no Externato de Freiras do Asilo de Órfãos, experiência que recorda em seu texto “Autobiografia”, de 1928 (publicado no periódico *O Combate*, em 1929), no qual já se revelam suas agudas observações, apesar da pouca idade, entre os seis e os dez anos:

[...] percebi o espírito de classe, de casta e a injustiça com que os católicos estabelecem a diferença econômica e de dominismo entre os colegiais e respectivas famílias, no trato aos ricos, aos potentados, e no desprezo e exploração para com os pobres, os humildes e os de cor. Foi uma das belas experiências de minha vida. E quem sabe a sabedoria com que meu pai agiu, confiante em si mesmo, para, com o exemplo, nos apontar caminho diverso? (MOURA, 1929, p. 3).

A memória do pai é reverenciada no mesmo artigo como exemplo de caráter e reconhecimento pela formação de seu caráter, “[...] como qualquer coisa de santo dentro de mim [dela] mesma.

Era [o pai] uma alma grande, incompatível com a vida social” (MOURA, 1929, p. 3).

Maria Lacerda era filha de pai espírita convicto, anticlerical e maçom. E vivia sob a atmosfera adversa de uma cidade provinciana, onde o clero mantinha o controle sobre o ensino e as relações familiares e sociais e a educação da mulher ficava restrita ao papel de esposa e mãe, mesmo do ponto de vista de positivistas brasileiros da Primeira República, que preconizavam isto: “Só Excepcionalmente a Mulher pode exercer funções intelectuais ou práticas destinadas ao Homem” (TEIXEIRA MENDES, 1908, p. 49, 103 *apud* LEITE, 1984, p. 23-24).

Após quatro anos no colégio católico e com aulas particulares, em 1899 ela ingressa na Escola Normal Municipal de Barbacena, onde, a partir de 1908, seria professora de Pedagogia, Psicologia Experimental, Higiene e Trabalhos Manuais, tendo dirigido um *paedagogium*. Durante esse período, aos 17 anos, ela se casou com Carlos Ferreira de Moura, com quem não teve filhos, e, em 1912, adotou um sobrinho, Jair, e uma órfã, Carminda.

A ânsia pelo conhecimento e o compromisso com a educação levariam Maria Lacerda a procurar métodos inovadores de educação e, por isso, mais tarde, a adotar a pedagogia libertária do espanhol Francisco Ferrer y Guardia (1859-1909), assim como a refletir sobre a pedagogia científica da médica italiana Maria Montessori, cuja citação introduz sua obra *Lições de pedagogia* (1925), considerada um tratado inovador de educação e pedagogia.

Em 1912, começa a escrever crônicas para um jornal local e seus primeiros apontamentos sobre pedagogia. A partir desse período, ela participa ativamente na Liga Barbacenense contra o Analfabetismo, com objetivo de oferecer gratuitamente à camada menos favorecida da sociedade “os meios de aprender a ler, escrever e contar, além de noções essenciais de desenho”. E, em 1916, ela participa da criação do primeiro curso feminino da Liga, a Escola Conde de Prados, que dirige. O curso funcionava à noite, mas, apesar do grande número de alunas matriculadas, muitas não podiam comparecer; por causa do trabalho nas casas em que ganhavam a subsistência, não eram liberadas para ir à escola. Maria Lacerda, lança, então, em jornal local, um

“apelo público” à boa vontade das famílias de Barbacena para que colaborem com as ações da liga. Maria Lacerda ainda participa da Liga Feminina Barbacenenense, promovendo saraus e festas artísticas e outras atividades com o objetivo de arrecadar fundos para a construção da Vila D. Viçoso, um conjunto de casas populares destinadas aos menos favorecidos, e um lactário. E trabalhou arduamente para o êxito desses projetos e de outros, ligados à proteção da infância e dos desfavorecidos.

Em 1918, Maria Lacerda publica a sua primeira obra, *Em torno da educação*, coletânea de artigos publicados em periódicos da cidade, que dedica ao pai Modesto Lacerda, com as seguintes palavras: “A ti, que me ensinaste que a Terra é um grande laboratório onde cada alma se purifica. A ti, meu Pai, que me fizeste compreender que, na Natureza, tudo trabalha tudo evolui [...]” (MOURA, 1918, p. 4).

O poeta Honório Armond, com quem convivia e a quem admirava, é tema de um dos artigos da coletânea; sobre ele, ela profetizou: “A poesia de Honório Armond vai assinalar, no Brasil, o período de evolução por que passa o planeta, sob o ponto de vista filosófico-religioso. E... faz pensar!” (MOURA, 1918, p. 114).

Nesse período, ela acompanha o movimento sufragista de Bertha Lutz, líder destacada desse movimento, com quem se corresponde e vem a colaborar com a criação da Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher, no Rio de Janeiro, em 1918.

No ano seguinte, 1919, Maria Lacerda publica seu segundo livro, *Renovação*. Em seu prefácio, testemunha a sua própria “renovação” através da aquisição do conhecimento e se dirige às mulheres do País, alertando-as e exortando-as a fazer o mesmo:

Falta-nos instrução. A mulher continua ignorante. Não temos literatura feminina. A brasileira não lê. É preciso que ela saiba que o homem não a libertará e: “só a mulher libertada pode libertar o homem”. Faz-se mister divulgar a instrução sólida, a verdadeira instrução. É necessário que a mulher ocupe o lugar que lhe é reservado, de justiça entre os homens. [...]. É indispensável que a mulher trabalhe pela mulher. (MOURA, 1919, p.16)

O primeiro capítulo do livro traz o título “Feminismo” e é iniciado com a definição da palavra:

[...] recentemente criada, designa as reivindicações tendentes a fazer reconhecer os direitos da mulher. Feminismo universitário o movimento acessível à intromissão da mulher em todos os ramos de estudos, em todas as carreiras. “A trabalho igual salário igual” — fórmula, divisa do feminismo. É ele, atualmente, um dos inimigos do casamento: os homens nas suas exigências egoísticas não podem ser autoritários com a mulher instruída e conhecedora dos seus direitos. (MOURA, 1919, p. 21)

Com argumentação empenhada, citações de obras e de muitos nomes que ilustram o seu conhecimento sobre o tema e seu empenho em prol da mulher, Maria Lacerda desenvolve o capítulo e discorre sobre a atuação do movimento feminista em diferentes países. Ela aborda também assuntos que eram considerados tabu na época, como a questão da prostituição e sua ligação com a miséria, o desamparo das viúvas pobres e das mulheres que sofreram violência e, ainda, a diferença entre a remuneração do trabalho feminino e do masculino. Suas preocupações e sua escrita eram moldadas pela franqueza e pela convicção de seus ideais, mesclando-se com seus anseios espiritualistas, como podemos constatar neste excerto:

Educação e instrução, princípios de uma moral nova, escolas superiores, universidades femininas, associações, centros de propaganda — eis o que as mulheres de todas as nações precisam a fim de dirigir as aspirações feministas para um ponto único: Solidariedade, Harmonia e Amor. (MOURA, 1919, p. 40)

Abrimos aqui um parêntese, para citar parte da crítica de José Oiticica, no jornal *Voz do Povo*, sobre a obra *Renovação*:

É verdadeiramente prodigioso que tal livro se haja escrito num recanto enfeudado ao clero e aos politicastos. Ainda mais, que esse

livro seja de uma *mulher mineira* [...]. Surgir um livro desses cintilante, vigoroso, semirrevolucionário, naquele meio tradicionalista, conservador, ultracatólico e politiqueiro afigura-se um prodígio incrível. (OITICICA, 1920, grifo nosso)

Maria Lacerda foi uma das poucas feministas envolvida com o movimento operário e sindical do País, por acreditar que a luta feminista deveria ser parte integrante do combate social. Suas primeiras conferências aconteceram na Liga dos Homens do Trabalho, em 1919, em Barbacena.

A primeira, “Por que vence o porvir?”, ela a dedica aos operários de seu país, em tom profético, narrando passagens importantes da história da evolução da humanidade, com exemplos de seus principais filósofos, até chegar ao cristianismo, para depois falar de sua época, dos costumes questionáveis daquela sociedade, da importância da conscientização sobre as marchas dos governos e das desigualdades sociais:

[...]. Saíamos da letargia. Trabalhem para a Renovação. Tudo reforma. Do berço ao túmulo roçamos pela mentira. Proclamemos a verdade. Só a verdade é lei, é honra, é justiça. Só a verdade merece o culto dos homens. [...]. Proclamemos a verdade, sim, emancipando-nos das pequenas minudências da vida, das paixões que desgastam, do fanatismo pessoal que cega. Olhem horizontes mais amplos. [...]. Falta a instrução para a clarividência moral, falta a instrução sólida que dá valor, que insufla energia, que dignifica e sublima. Que a mulher vibre também em meio do clamor fremente do toque de clarim. Que o operário por si se levante: que exija o pão e a instrução, que espalhe a boa semente, a leitura sã que dá força e vigor, que ensina e corrige [...].

Que o operário se levante e proteste: tem direito pelos séculos de trabalho, de sacrifícios, de arte e de civilizações que lega à posteridade. Instruí-vos. Abri vosso entendimento à grande harmonia que canta em torno das nossas almas. Perscrutai o passado. Entregai-vos ao futuro. (MOURA, 1919, p. 12-20)

Em 1920, Maria Lacerda profere sua primeira conferência fora da cidade de Barbacena, com o título “A mulher brasileira e o problema trabalhista”, na Federação Operária Mineira de Juiz de Fora. E a segunda, “Idealismo”, em 1921, no Real Centro Português, na cidade de Santos (SP).

Em fervilhante momento, suas publicações, novos contatos e leituras, entre elas obras teosóficas e positivistas, ampliariam seu horizonte e apontariam para novos caminhos.

Assim, em 1921, ela muda-se para São Paulo, onde divergências de ordem ideológica afastaram as líderes Bertha Lutz e Maria Lacerda, o que fez com que ela se desinteressasse pela luta em prol do sufrágio feminino. Junto com mulheres de São Paulo e de Santos, em 1921, Maria Lacerda funda a Federação Internacional Feminina. Entretanto, em 1922, lega o cargo a Bertha Lutz, que fundaria em agosto do mesmo ano a Federação Brasileira para o Progresso Feminino, com militantes por todo o País em prol do voto feminino.

Três conferências importantes sublinham seu percurso em 1922: “A emancipação da mulher”, proferida na Federação Internacional Feminina, em São Paulo; “A fraternidade e a escola”, na União dos Trabalhadores Gráficos, também em São Paulo; e “A mulher e a maçonaria”, em Santos, na Loja Maçônica 14 de Julho. É certo que as duas últimas conferências tenham sido publicadas em opúsculos.

Em fevereiro de 1923, Maria Lacerda funda e edita a revista *Renascença*. Em seu primeiro número, a revista traz o artigo “A mulher e seus direitos no futuro”, da escritora e feminista portuguesa Anna de Castro Osório. E ainda divulga artigos relacionados com a luta pela emancipação feminina, a educação, as artes plásticas, a música e a poesia. A revista teve cinco edições, mas, segundo ela, terminou por causa de dificuldades financeiras.

Seu interesse pela formação intelectual e pela emancipação da mulher se tornaria ainda mais contundente com o lançamento de sua obra emblemática, *A mulher é uma degenerada*, em 1924.

O seu título parte do anátema “A mulher é uma degenerada”, lançado pelo professor e psiquiatra Miguel Bombarda em seu livro *Lições sobre epilepsia e as pseudoepilepsias*. E o primeiro capítulo se

desenvolve em tom de réplica, cuja justificativa é referenciada na epígrafe que o antecede:

*A mulher é uma degenerada. É uma série de reflexões e, como não tenho a autoridade do cientista senão as minhas leituras e as observações de cada dia — preciso apoiar-me nos cientistas. Não roubo: não faço como aqueles que citam porquanto copiam... Não sigo o exemplo numeroso dos tais cientistas que nos dão como se fossem de primeira mão — teses muitíssimo nossas conhecidas. Reivindico os meus direitos: o que é meu — é muito meu. (LACERDA, 1932, p. 18)*

Apoiada por um espírito científico, Maria Lacerda discute, por partes, as afirmações de Bombarda em torno da degenerescência feminina. As alusões, citações e nomes nesse capítulo-resposta respaldam a sua retórica combativa e provocante. Essas reflexões possibilitam lançar um olhar sobre as teorias científicas<sup>1</sup> que enfocavam a mulher no final do século XIX e no começo do século XX, bem como a compreensão da sua luta pela causa da mulher.

A obra teve três edições, sendo a última de 1934. Foi publicada no exterior e teve recepção crítica muito favorável em jornais e revistas do Brasil, do Uruguai, da Argentina, do Chile e de Portugal.

Durante o período em que esteve em São Paulo, Maria Lacerda encontrou a capital em plena efervescência: o progresso e a industrialização; os movimentos operários, que se organizavam, com a participação das mulheres; o movimento libertário do anarquismo e outras ideologias da esquerda. Seu contato com ativistas políticos, escritores brasileiros e estrangeiros e trabalhadores e sua colaboração em jornais, anarquistas ou não, além de suas conferências, participações em festivais, ou outras tantas atividades que exerceu como escritora e jornalista não a afastaram de seus ideais educacionais nem de seus princípios místicos e pacifistas.

Seu posicionamento antifascista, principalmente através do jornal *O Combate*, provocaram o empastelamento do jornal pró-fascista

<sup>1</sup> O artigo completo sobre o tema encontra-se em Laguardia (2012, p. 121-129).

italiano *Il Piccolo*, cuja sede tinha sido invadida por estudantes que defendiam a escritora, caluniada em um artigo. Esse episódio provocaria a iniciativa de sua mudança para Guararema, em 1928.

Ali, viveu em uma comunidade rural à margem do Rio Paraíba, lecionou e conviveu com outros idealistas e individualistas — denominados objetores de consciência da Primeira Guerra Mundial. Durante este tempo, pronunciou muitas de suas conferências pacifistas no Uruguai, na Argentina e em várias cidades do estado de São Paulo, além de ter escrito o maior número de suas obras, que aqui omitimos.

Em 1935, ela faz um apelo às mulheres brasileiras para a fundação de um Comitê Feminino contra a Guerra, publicado no periódico paulista *A Lanterna*, em 2 de novembro de 1935 (MOURA, 1935). No mesmo ano, com a repressão do governo de Getúlio Vargas, veio a perseguição dessa comunidade. Maria Lacerda manteve-se escondida durante algum tempo e voltaria a Barbacena em 1937, mas não seria bem recebida.

Em 1938, ela se muda para o Rio de Janeiro, onde publica sua 15.<sup>a</sup> obra, *Português para os cursos comerciais*, em 1940, e pronuncia sua última conferência, “O silêncio”, em 1944, na sede da Ordem Rosacruz.

Em 1945, Maria Lacerda vem a falecer no Rio de Janeiro. Em 2015, a cidade comemorou 450 anos. Em 4 de março de 2015, a revista *Veja*, em edição especial, trouxe nomes ilustres da cidade ou que fizeram parte de sua história. Nos verbetes, organizados por temas, encontramos um título — “Seu lugar era na frente: elas tinham atitude” —, e, entre tantas mulheres ilustres, como Chiquinha Gonzaga, Júlia Lopes de Almeida e outras, se encontrava MARIA LACERDA DE MOURA (SEU LUGAR..., 2015, p. 72).

## REFERÊNCIAS

LACERDA, Maria. *A mulher é uma degenerada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1932.

LAGUARDIA, A. Maria Lacerda de Moura e Miguel Bombarda: perspectivas da ciência no limiar do século xx. In: LOUSADA, Isabel;

- GONÇALVES, Maria José (ed.). *Women, Science and Globalization: What's Up?* Lisboa: Amonet, 2012. p. 121-129.
- LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. *Outra face do feminismo: Maria Lacerda de Moura*. São Paulo: Ática, 1984.
- LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. *Maria Lacerda de Moura: uma feminista utópica*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2005.
- MOURA, Maria Lacerda de. *Em torno da educação*. São Paulo: Teixeira, 1918.
- MOURA, Maria Lacerda de. *Renovação*. Belo Horizonte: Typ. Athene, 1919.
- MOURA, Maria Lacerda de. Autobiografia. *O Combate*, São Paulo, n. 5110, p. 3, 3 ago. 1929.
- MOURA, Maria Lacerda de. Guerra à Guerra. *A Lanterna*, São Paulo, n. 402, nov. 1935.
- OITICICA, José. Renovação. *Voz do Povo*, Rio de Janeiro, p. 22-25, fev. 1920.
- SEU LUGAR era na frente: elas tinham atitude. *Veja*, São Paulo, n. 9, p. 72, 4 mar. 2015.

## A JUIZ DE FORA DE PEDRO NAVA

*Antônio Sérgio Bueno*

*Meu amigo Pedro Nava  
regressou de Juiz de Fora.  
Parabéns a Pedro Nava  
parabéns a Juiz de Fora.*

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE,  
“PARABÉNS”

Não pretendo discutir neste texto a literariedade nas memórias de Pedro Nava. Ele mesmo esclarece essa questão de gênero ao afirmar que o memorialismo tem natureza anfíbia, porque nele se misturam ficção e história.

No ensaio “Poesia e ficção na autobiografia”, Antonio Candido escreve que, nos dois primeiros livros de Nava (os únicos publicados até a data do ensaio),

a autobiografia desliza para a biografia, da qual emerge em plano mais largo a visão da sociedade, traduzida finalmente numa certa

visão do mundo. O motivo dessa transfiguração do dado básico é sem dúvida o tratamento nitidamente ficcional, que dá ares de invenção à realidade, transpondo para lá deles mesmos o detalhe e o contingente, o individual e o particular.

[...] o relato adquire um cunho de efabulação e o leitor o recebe como matéria de romance. (CANDIDO, 1989, p. 61)

Pedro Nava tem plena consciência da forte presença de sua subjetividade na evocação de pessoas, cenas e cenários (aqui restritos à cidade de Juiz de Fora), que serão comentados neste texto:

Minha moral, como dizia Mário de Andrade, não é a moral cotidiana. Poderia? escrever sem remorso o que escrevi de certos parentes meus.<sup>1</sup> Sim. Porque para mim eles perdem o caráter de criaturas humanas no momento em que começo a *escrevê-los*. Nessa hora eles viram *personagens* e criação minha. (NAVA, 1985, p. 199)

A cidade de Juiz de Fora nasce como um povoado do chamado Caminho Novo, que foi aberto para facilitar o transporte de mercadorias e o fluxo de pessoas entre as Minas Gerais e o Rio de Janeiro. Não pretendo tampouco aqui entrar em detalhes sobre o ecletismo da arquitetura de Juiz de Fora e a pluralidade étnica que plasmou sua população por ocasião do nascimento do memorialista e dos seus primeiros anos de vida (1903 a 1908) nem durante uma segunda fase (1911 a 1913), depois de um hiato de três anos, tampouco em um terceiro momento (1928-1929), quando o jovem médico Pedro Nava trabalhou em sua cidade natal. O que me interessa neste texto é a relação entre Pedro Nava e Juiz de Fora a partir de seus textos memorialísticos.

Na página de abertura de *Baú de ossos* (e, portanto, do conjunto das memórias do autor), lê-se:

<sup>1</sup> Note-se o deslocamento do ponto de interrogação.

Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais. [...]. E nas duas direções apontadas por essa que é hoje a Avenida Rio Branco hesitou a minha vida.

A primeira é o rumo do mato dentro [...]. De Minas toda de ferro pesando na cabeça, vergando os ombros e dobrando os joelhos dos seus filhos. A segunda é a direção do oceano afora, Serra do Mar abaixo [...] — singraduras de vento e sal [...] — que vão ao Ceará, ao Maranhão, aos Açores, a Portugal e ao encontro das derrotas latinas do Mar Mediterrâneo. (NAVA, 1974b, p. 13)

A primeira frase já vincula uma parte da identidade do narrador ao espaço mineiro: o mato dentro, o chão de ferro; a outra parte dessa identidade “é a direção do oceano afora”. A visão binária das pessoas e do mundo é um traço definidor da identidade pessoal de Pedro Nava, que, traduzida em linguagem literária, tem na *antítese* sua figura de estilo dominante. Eis como a antítese dá forma a esta descrição da Rua Halfeld:

[...]. Entre sua *margem direita* e o Alto dos Passos estão a Câmara; o Fórum; a Academia de Comércio, com seus padres; o Stella Matutina com suas freiras; a Matriz, com suas irmandades; a Santa Casa de Misericórdia, com seus provedores; a Cadeia com seus presos [...] — toda uma estrutura social bem pensante e cafardenta [...]. [...].

Já a *margem esquerda* da Rua Halfeld marcava o começo de uma cidade mais alegre, mais livre, mais despreocupada e mais revolucionária. (NAVA, 1974b, p. 14, grifo nosso)

Pode-se notar claramente a antipatia do narrador por aquela ordem repressiva e seus representantes, que só se preocupavam em acumular riqueza “à custa do juro bancário e do casamento consanguíneo” (NAVA, 1974b, p. 14). Eis a seguir um texto que reforça essa rejeição do sujeito das memórias àqueles que desfilavam sua condição privilegiada pela Rua Schimmelfeld (nome posição da Rua Halfeld):

Eram altos, baixos, gordos, magros — mas tinham impressionante ar de família — cada um — um pouco de todos ou vice-versa. Eram de expressão austera, triste e contida. Havia belos e feios. Quem seria? aquele comprido e grave, com aquele rosto de sexta-feira da paixão. Aquele outro? com feição de repugnância e desprezo. Um terceiro? esse gordo, cara de bunda aborrecida. [...]. Aqueles homens fúnebres lembravam os Velásquez, Dürer, Holbein e Goya [...]. Aquele ar de família vinha do fato de todos se aparentarem e se entrecruzarem há cerca de dois séculos naquela beira de Caminho Novo. (NAVA, 1981, p. 195-196)

No *Galo das trevas*, Pedro Nava se divide em duas figuras: a do narrador e a de Egon (codinome do autor, que passa a ser referido na terceira pessoa). O autor explicou que recorreu a esse artifício para poder ficar mais à vontade para narrar situações um tanto quanto escabrosas, desabonadoras do seu próprio nome. Os tipos descritos acima são verdadeiras caricaturas. A *caricatura* é recurso estilístico abundantemente usado na escrita de Nava, que também se valia, para retratar aqueles de quem não gostava, de telas de pintores consagrados na história das artes plásticas do Ocidente, como os citados no trecho acima. Os desafetos eram representados através de figuras repugnantes, recortadas das mais demolidoras telas dos grandes pintores satíricos.

Na margem esquerda estão o Parque Halfeld, o Largo do Riachuelo, as fábricas com seus operários. Pela primeira vez chegou aos ouvidos do menino Pedro a palavra “greve”, sussurrada por uma escandalizada tia, como se fosse um grave desvio de conduta.

Para cada uma dessas margens, o narrador das memórias encontrou uma palavra-paradigma, que resumia seu caráter identitário: o lado irreverente da cidade encontrou sua *metonímia* no advérbio “absolutamente”, repetido por Duarte de Abreu como um bordão; o lado conservador tinha também seu refrão em outro advérbio, “perfeitamente”, mote de anuência invariavelmente presente nas respostas do político Antônio Carlos a quaisquer perguntas ou pedidos a ele dirigidos (NAVA, 1974b, p. 16).

Passo a falar agora de um espaço interdito, socialmente degradado, que o memorialista descreve novamente em termos binariamente contraditórios. No início da referência a tal lugar, as palavras empregadas pelo narrador das memórias são fortemente depreciativas:

Acontece que, desde seus primórdios, Juiz de Fora tinha uma *cloaca* aberta a igual distância da Rua Principal e das barrancas do Parai-buna. Era a *Rua do Sapo*. Nela se abrigavam as *biraias* [prostitutas autóctones] e as *zabaneiras* [devassas, desavergonhadas] que vinham do Rio em diligência. (NAVA, 1974b, p. 130, grifo nosso)

Em seguida, na rememoração de uma noitada vivida nesse pouco ilibado recinto por dois de seus tios, o narrador se entusiasma pela narrativa deles e parece desfrutar virtualmente dos prazeres experimentados por eles:

Pois no dia seguinte os dois irmãos foram ouvidos pela Inhazinha quando rememoravam, deleitados, os néctares de Siracusa que tinham bebido, os tabacos de Alepo que tinham fumado, as harpas de Alexandria que tinham tangido e as cortesãs de Sagunto que tinham comido. (NAVA, 1974b, p. 130)

Atente-se que há paralelismo entre as quatro formas verbais “bebido”, “fumado”, “tangido” e “comido”, mas o equilíbrio sensorial estabelecido pelas três primeiras é quebrado pela última, que transita para o sentido erótico do verbo “comer”.

Interessante observar também como se apresenta no texto acima a relação entre *local* e *universal*, uma constante que não se resume à relação com a terra natal do narrador: de um lado, a Rua do Sapo (uma ruela marginal de Juiz de Fora); de outro, França (as prostitutas francesas), Itália (Siracusa), Espanha (Sagunto), Síria (Alepo) e Egito (Alexandria), um bom pedaço do mapa-múndi.

Transcrevo, a seguir, um texto em que o velho Luís da Cunha desanca os próprios netos, que desejavam a mulata Laura, de quem

ele recebia favores libidinosos. Nesses impropérios, o nome “Rua do Sapo” é acompanhado de termos chulos:

Quem quiser mulher que procure. Vá se arranjar pra Rua do Sapo [...]. Eu é que não sustento puta pra menino! A puta-fruta era uma mulata que ele alforriara e instalara no fundo dos terrenos de sua casa [...]. Para consolá-lo da viuvez e da velhice. (NAVA, 1974b, p. 166)

A referência a Laura como “puta-fruta” é mais uma convergência entre paladar e erotismo. É muito lembrada pela crítica a linguagem “forra” (eivada de palavrões) do memorialista. Afinal, não era ele que considerava o erotismo “uma pesquisa permanente, lenta, gradual, paciente, dolorida e sempre insatisfeita” (NAVA, 1981, p. 386)?

Há um outro espaço em Juiz de Fora, com o qual o sujeito dessas memórias mantém fortes relações topofílicas. Refiro-me ao Parque Halfeld, que tem esse nome porque o terreno que ocupa foi doado pelo coronel Francisco Mariano Halfeld. Pedro Nava nos oferece duas visões contrapostas desse logradouro. A primeira mostra-o como um espaço paradisíaco:

Depois da casa do Barão e do Colégio Mineiro vinha a única coisa bonita de Juiz de Fora. O Parque Halfeld das minhas gazetas, cheio de irerês e do grito das araras, cujas cores lembravam as das flores; cheio das sombras verdes das magnólias e das sapucaias, do sussurro das casuarinas e dos bambus, do murmúrio das águas da fonte central e das que caíam como cortina de contas de vidro, das pedras rústicas encimadas pela *Cabana*. (NAVA, 1974a, p. 67).

No *Galo das trevas*, encontro outro exemplo dessa visão amorosa que Pedro Nava tinha do Parque Halfeld, onde se viam

o pitoresco pavilhão da Biblioteca com suas janelas de arco ogival e diante dele um repuxo todo colorido das cores cruas em linhas cheias de graça que o tornavam merecedor de ir para Cnossos e enfeitar o Palácio do Rei Minos. (NAVA, 1981, p. 185)

O trecho citado só poderia ter sido escrito por alguém que entendesse de artes plásticas. Nava era desenhista e pintor bissexto. Fez oito desenhos a guache, em 1928, em um exemplar do *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Mário considerava também esplêndido um desenho chamado *Claudionor*, de Nava. Nessa figuração vê-se a contribuição do grande anatomista que foi o médico Pedro Nava. O mulato Claudionor apresenta saliências de volumes e uma postura que denotam certa ambiguidade sexual. Se tivesse investido mais tempo de sua vida na atividade, Nava seria seguramente um grande pintor brasileiro.

Apesar de tudo, a visão encantada e encantadora do Parque Halfeld se transformaria num exemplo de desencanto diante das alterações feitas no parque por administrações que vieram mais tarde: “Tiraram o repuxo. Derrubaram o prédio central [...]. [...]. Expulsaram os vagabundos, namorados e meninos. Onde os irerês? e as araras? dos velhos tempos...” (NAVA, 1974a, p. 67).

As formas verbais “tiraram”, “derrubaram” e “expulsaram” apontam para a ideia de *perda* e *demolição*. E Nava sentia no próprio corpo os efeitos da demolição de qualquer edificação que ele amava. A citação acima termina com a chamada temática do *ubi sunt?* (“onde estão?”), uma reflexão quase sempre melancólica sobre a fugacidade da vida e a realidade inexorável da morte. Um cultor muito lembrado dessa temática é François Villon, considerado o maior poeta francês do final da Idade Média e autor do famoso verso “Mas as neves do outro ano onde estão?” (VILLON, 1986, p. 19). No Brasil, ninguém se esquece dos versos finais do poema “Profundamente”, de Manuel Bandeira, que exploram essa temática: “Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo / Minha avó / Meu avô / Totônio Rodrigues / Tomásia / Rosa / Onde estão todos eles? // — Estão todos dormindo / Estão todos deitados / Dormindo / Profundamente.” (BANDEIRA, 1974, p. 218).

Em uma passagem do *Galo das trevas*, o primo fictício Zegão e o médico Pedro Nava, que regressava de Juiz de Fora (ver epígrafe deste trabalho) para trabalhar em Belo Horizonte, mantêm o seguinte diálogo:

— Mas falando, falando, Pedrinho, não perguntei se você gostou de Juiz de Fora. Então?

— Uai! Gostei. Minha terra, num é? Lá naquele quadrado feito por Santo Antônio, Imperador dum lado, São Sebastião do outro e Direita pela frente, meu umbigo ficou enterrado ao pé de uma jabuticabeira e meu primeiro dente de leite que soltou foi jogado nos telhados da “casa velha” do velho Halfeld... (NAVA, 1981, p. 331-332)

O trecho acima mostra o vínculo literalmente umbilical de Pedro Nava com sua cidade natal. Ele deixou Juiz de Fora, mas sua cidade não o deixou e seguiu dentro dele até seu último momento de vida, numa praça do bairro da Glória, no Rio de Janeiro, no dia 13 de maio de 1984.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Esquecer para lembrar*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017. (Boitempo, 2).
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Editora, 1974.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.
- NAVA, Pedro. *Balão cativo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1974a.
- NAVA, Pedro. *Bau de ossos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1974b.
- NAVA, Pedro. *Galo das trevas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1981.
- NAVA, Pedro. *Beira-mar*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- VILLON, François. *Poemas de François Villon*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1986.

- III -  
DOSSIÊ  
“CHICO BUARQUE:  
OITENTA ANOS”

*Organizado por Ana Maria Clark Peres e  
Rogério Faria Tavares*



## MASSARANDUPIÓ. ENTRE AVÔ E NETO: UMA INFÂNCIA RESGATADA

*Adélia Bezerra de Meneses*

*O meu pai era paulista*

*Meu avô, pernambucano*

*O meu bisavô, mineiro*

*Meu tataravô, baiano*

CHICO BUARQUE, “PARATODOS”

É assim que começa a canção “Paratodos” (*Paratodos*, 1993), de Chico Buarque, em que ele traça linhas da genealogia de sua família de sangue e, em seguida, de sua família musical. Os ascendentes masculinos de quatro gerações, cada um de um estado, compõem para compor um mosaico bem brasileiro. Ressalto aí o bisavô mineiro, Cesário Alvim, reforçando a homenagem de Minas Gerais e, em particular, da Academia Mineira de Letras, ao artista, que completou 80 anos.

Esse trançado latente de antepassados em “Paratodos” — pai, avô, bisavô e tataravô — servirá de pano de fundo para a abordagem que farei de uma canção de Chico, “Massarandupió” (*Caravanas*, 2017), articulando-a a uma outra composição, “João e Maria”, que, misturando

ficção e vida real, tratará também de uma vivência familiar de infância, de convivência no mundo do faz de conta das crianças.

Aliás, como ouvintes/leitores, somos sempre tentados a apontar referentes da vida real nas obras que nos encantam. Nós sabemos que o eu lírico não é o autor, não se identifica com o Autor, mas sabemos que é da vida real também que é tirado o material a ser transfigurado em poesia. E temos uma curiosidade apaixonada por histórias de gente. Pois bem, se em “Paratodos” Chico Buarque sobrepõe o autor pessoa física e jurídica ao eu lírico e evoca essa linhagem de antepassados, nos mostrando essa pegada de família, isso abre a possibilidade de que haja outras composições em que existam referentes reais para as personagens das canções — como é o caso de “Massarandupió”.

De um lado, diriam os analistas de texto e os críticos mais ortodoxos, que isso não interessaria: o texto se basta sozinho. Mas, de outro lado, essa contextualização dá à composição um encanto e uma carga humana — a nós, ávidos de histórias de pessoas de carne e osso — que só fazem tornar essas canções marcadas por uma “personalização” mais próximas. E mais carregadas de afeto.

De fato, uma canção é também a multiplicidade de histórias que a envolvem; uma canção é o que ela diz mais as histórias que a cercam, sobre sua gênese, seu anedotário, seu contexto. É ela própria mais seu percurso, que compõe o que em crítica literária se chama “fortuna crítica” e contribui para o carinho com que o público a brinda.

É assim que “Massarandupió”, com melodia de Chico Brown e letra de Chico Buarque, só ganha com a revelação de alguns detalhes reais de uma parceria avô/neto. Chico Brown (filho de Carlinhos Brown com Helena, filha de Chico Buarque e Marieta Severo) compôs a melodia de “Massarandupió” e a enviou ao avô. Tempos depois, Chico Buarque fez a letra e a ofereceu ao neto no dia do seu aniversário de 20 anos. Com todo o simbolismo de uma infância deixada para trás e do ingresso no mundo da música chancelado pela parceria com o mais respeitado dos compositores vivos da MPB: quase que um rito de iniciação.

Trata-se de uma canção integrante daquilo que eu chamo de “lirismo nostálgico” (MENESES, 2002) no cancionário de Chico Buarque, da linhagem de “A banda”, “Realejo”, “João e Maria”, “Maninha”, produções dos

primórdios de sua carreira como compositor, em que o ouvinte era levado a estabelecer como referente a infância do autor Chico Buarque pessoa física. Agora, nós, que, repito, temos uma sede infinita de histórias de vida, somos conduzidos a ver nessa canção a infância do neto, Chico Brown. A personagem criança em questão, que contracenava com o eu lírico, não é mais a maninha, ou a noiva do caubói, ou alguém da geração do compositor, mas é “aquele piá”, “aquele psiu”, “aquele neguinho”, um “bacuri”. Como em “Maninha”, como em “João e Maria”, evoca-se a infância, tempo de comunhão e magia. E vem o desejo de que

Devia o tempo de criança ir se  
arrastando até escoar, pó a pó  
num relógio de areia o areal de  
Massarandupió  
(MASSARANDUPIÓ, 2017)

Chico Buarque em seu *show Caravanas*, antes de cantá-la, dá ao público informações sobre essa canção:

Massarandupió é o nome de uma praia na Bahia, onde meus netos, quando bem pequenos, passavam o verão, e onde minha filha enterrou o cordão umbilical do meu neto, Chiquinho. Chiquinho, esse que cresceu, virou Chico Brown, compositor e meu parceiro na música “Massarandupió”. (BUARQUE *apud* COLARES, 2019)

Vamos à letra da canção:

Massarandupió  
No mundaréu de areia à beira-mar  
De Massarandupió  
Em volta da massaranduba-mor  
De Massarandupió  
Aquele piá  
Aquele neguinho  
Aquele psiu

Um bacuri ali sozinho  
Caminha  
Ali onde ninguém espia  
Ali onde a perna bambeia  
Ali onde não há caminho  
Lembrar a meninice é como ir  
Cavucando de sol a sol  
Atrás do anel de pedra cor de areia  
Em Massarandupió  
Cavuca daqui  
Cavuca de lá  
Cavuca com fé  
Oh, São Longuinho  
Oh, São Longuinho  
Quem sabe  
De noite o vento varre a praia  
Arrasta a saia pela areia  
E sobe num redemoinho  
É o xuí  
Das ondas a se repetir  
Como é que eu vou saber dormir  
Longe do mar  
Ó mãe, pergunte ao pai  
Quando ele vai soltar a minha mão  
Onde é que o chão acaba  
E principia toda a arrebentação  
Devia o tempo de criança ir se  
Arrastando até escoar, pó a pó  
Num relógio de areia o areal de  
Massarandupió  
Devia o tempo de criança ir se  
Arrastando até escoar, pó a pó  
Num relógio de areia o areal de  
Massarandupió  
(MASSARANDUPIÓ, 2017)

Trata-se de uma composição representante da vertente do lirismo nostálgico, ocupada em literalmente “lembrar a meninice” de uma criança que na canção é chamada por termos que evocam o componente indígena e africano do País — pois “piá” e “bacuri” (ambos de raiz indígena) acabam amalgamados ao brasileiríssimo “neguinho”, que, evocando a presença africana (“nego”, no diminutivo), talvez seja a mais carinhosa invenção para traduzir afeto no Brasil. Num parênteses: como não nos lembrarmos do trechinho do discurso do Chico ao receber o Prêmio Camões, aludindo aos ancestrais? “Tenho antepassados negros e indígenas, cujos nomes meus antepassados brancos trataram de suprimir da história familiar” (BUARQUE, 2023).

Mas ele tem descendentes, e a eles transmitiu o nome e o renome, além da vocação musical.

Volto a “Massarandupió”. Entre os costumeiros jogos verbais do compositor — “pió”, “piá”, “psiu” —, a canção desvela experiências da meninice e consegue, chamando para o primeiro plano aquele “bacuri ali sozinho”, fazer emergir uma infância de praia e areia e vento e música, de mar e seu xuí. A presença da areia é fortíssima: um mundaréu de areia à beira-mar, o cavucar na areia, o anel de pedra cor de areia, o vento que arrasta a saia pela areia, o redemoinho que faz essa areia subir, o areal, o relógio de areia... E toda essa areia é instrumentada para virar uma metáfora da passagem da infância, da passagem do tempo. Literalmente, essa areia é recolhida numa imaginária ampulheta — em que a passagem do tempo é iconizada, é materialmente mostrada pelo escoar da areia. Uma infância que, no desejo, deveria ser infindável, que, na ampulheta, “relógio de areia”, deveria ser interminável, deveria significar todo o areal de uma praia:

Devia o tempo de criança ir se  
arrastando até escoar, pó a pó  
Num relógio de areia o areal de  
Massarandupió  
(MASSARANDUPIÓ, 2017)

A *areia* domina como tema e como sonoridade no nível da palavra. Domina como tema, desdobrando ao longo das estrofes o seu campo semântico e todo um universo correlato (areia, cor de areia, areal; cavucar, redemoinho, escoar, pó, relógio de areia); e domina como significante, no nível do som, à maneira de palavra-mestra, de palavra suserana impondo vassalagem<sup>1</sup> às demais, com jogos verbais que replicariam sua sonoridade, criando como que rimas internas aos vocábulos (“mundaréu”, “areia”, “beira”, “mar”, “areal”, “massaranduba”, “mor”, “Massarandupió”) e criando privilégios fonéticos, em que o som rascante domina também em termos mais distantes das sonoridades básicas do vocábulo “areia”, sempre retomando todos a vibrante<sup>2</sup> -r-: “bacuri”, “lembrar”, “atrás”, “pedra”, “cor”, “varre”, “arrasta”, “redemoinho”, “repetir”, “saber”, “dormir”, “mar”, “soltar”, “praia”, “ir”, “principia”, “arrebentação”, “escoar”, “criança”, “relógio”, “areia”, “areal”, “Massarandupió”. Confirma-se: a sonoridade básica de “areia” impõe vassalagem às demais palavras da canção.

Então: trata-se de uma canção sobre a infância e sobre o tempo, sobre a passagem do tempo em que se inscreve o desejo de que o tempo da infância não passe. Mas mesmo que se cavuque de sol a sol atrás do anel de pedra cor de areia, mesmo que se cavuque com fé, mesmo que se apele ao São Longuinho das coisas perdidas, a infância fica para trás, inapelavelmente.

Sabemos que as areias do mar são metáfora de infinitude: “tão numerosa quanto as areias do mar” deveria ser a descendência de Abraão, no *Genesis* bíblico. E, antes de a areia do areal todo se escoar, pó a pó, a canção chega ao fim, o “tempo de criança” também tem que acabar. O princípio de realidade se contrapõe à fantasia de uma infância mensurada pelo escoar de *todo* o areal da praia de Massarandupió.

1 Aludo aqui ao chamado “princípio de vassalagem tônica”, do crítico francês Becq de Fouquières (séc. XIX), que dizia que num poema a palavra semanticamente mais importante haveria de comandar a sonoridade das palavras do poema: as demais, em sua grande maioria, prestar-lhe-iam uma “vassalagem” fonética (BECQ DE FOUQUIÈRES, 1879).

2 Consoantes vibrantes (/r/, /R/ — som de “rr”): quando a língua vibra em contato com a parte de trás do céu da boca durante a emissão do som que sai da boca. Exemplos: “caro”, “carro”.

E faz-se presente a inquietude pela hora em que o filho deverá desgarrar-se do pai, e os trancos da vida terão que ser enfrentados.

O eu lírico passa a palavra ao bacuri, evocando mãe e pai:

Ó mãe, pergunte ao pai  
quando ele vai soltar a minha mão  
Onde é que o chão acaba  
E principia toda a arrebentação.

E, assim como na canção “João e Maria”, não se permanece no idílico: há a percepção de que a vida é uma “arrebentação” e de que há um momento em que as crianças terão que caminhar sozinhas, deixar de andar de mãos dadas, seja com a companheirinha de brincadeiras, seja com o pai. É muito interessante fazer um cotejo dessas duas canções de *lirismo nostálgico*, em que a nostalgia da infância se manifesta pondo em evidência o sentido etimológico do termo “nostalgia” (de *nostos*, “retorno”, e *algia*, “dor”: literalmente, “a dor do retorno”), a ânsia dolorida de uma situação feliz que se sabe perdida.

Vejamos o que dizem os versos da canção emblemática do lirismo nostálgico dos primeiros tempos, “João e Maria” (letra de Chico Buarque, música de Sivuca, 1977), que abriga o mesmo gesto restaurador da confiança, dar a mão:

Vem, me dê a mão  
A gente agora já não tinha medo  
No tempo da maldade  
Acho que a gente nem tinha nascido  
(BUARQUE, 2006)

É significativo que, nessa canção, dos inícios das composições do Chico, em que a infância se passava não numa praia, mas num quintal, o faz de conta implicava a obrigação da felicidade:

Agora eu era o herói  
E o meu cavalo só falava inglês

A noiva do cowboy  
Era você além das outras três  
.....  
Agora eu era o rei  
Era o bedel e era também juiz  
E pela minha lei  
A gente era obrigado a ser feliz.  
(BUARQUE, 2006)

Mas ao final da canção também irrompe, como em “Massarandupió”, a percepção do fim dessa situação protegida e brota a angústia:

Agora era fatal  
Que o faz de conta terminasse assim  
Pra lá deste quintal  
Era uma noite que não tem mais fim  
Pois você sumiu no mundo sem me avisar  
E agora eu era um louco a perguntar  
O que é que a vida vai fazer de mim?  
(BUARQUE, 2006)

Retomemos “Massarandupió”, repetindo a pergunta fundamental que marca o fim da infância: “Ó mãe, pergunte ao pai / quando ele vai soltar a minha mão / Onde é que o chão acaba / E principia toda a arrebenção”. Aqui há a irrupção de uma voz que não é a mesma do eu lírico do resto da canção. Seria a voz da personagem piá/bacuri/neguinho, que, como os protagonistas de “João e Maria”, também fala no interior da canção, inquieto com um futuro ameaçador, referindo “uma noite que não tem mais fim”, aludindo a uma situação em que Maria sumiu no mundo sem avisar e se perguntando, com angústia, “O que é que a vida vai fazer de mim?”.

Efetivamente o pai já deve ter soltado a mão do piá, que cresceu. Não se pode deixar de pensar — já que estamos apostando no referente da vida real das personagens desse texto — que o pai desse piá também é músico e se chama Carlinhos Brown. E aqui o pai baiano e o avô

carioca (dos quais o músico pegou, respectivamente, o sobrenome e o nome) fazem coincidir família de sangue com família musical.

Em todo caso, no recorte dessa canção, é como músico que o bacuri crescido dialoga com o avô, parceiro forte pra aguentar “toda a arrebenção” da vida.

No discurso que proferiu quando recebeu em Portugal o Prêmio Camões, disse Chico Buarque:

Ao receber este prêmio penso no meu pai, o historiador e sociólogo Sérgio Buarque de Holanda, de quem herdei alguns livros e o amor pela língua portuguesa. Relembro quantas vezes interrompi meus estudos para lhe submeter meus escritos juvenis, que ele julgava sem complacência nem excessiva severidade, para em seguida me indicar leituras que poderiam me valer numa eventual carreira literária. Mais tarde, quando me bandeiei para a música popular, não se aborreceu, longe disso, pois gostava de samba, tocava um pouco de piano e era amigo próximo de Vinicius de Moraes, para quem a palavra cantada talvez fosse simplesmente um jeito mais sensual de falar a nossa língua. (BUARQUE, 2023)

E, à semelhança do que se tinha passado entre o avô carioca e o bisavô paulista do autor da melodia de “Massarandupió”, em São Paulo, na famosa casa do Prof. Sérgio e da D. Maria Amélia, na Rua Buri, frequentada por tantos artistas e intelectuais, é de supor que o neto Chiquinho Brown, décadas depois, talvez tenha irrompido no escritório do avô, isto é, no estúdio de Chico Buarque, no Rio de Janeiro, para lhe submeter, talvez, suas partituras juvenis, esperando também que ele as julgasse, “sem complacência nem excessiva severidade”, para em seguida indicar algo que pudesse valer numa eventual carreira musical.

Finalizando: se em “Paratodos” o autor aponta uma genealogia de pai, avô, bisavô e tataravô aludida nas tramas da canção, em “Massarandupió” essa linhagem está à raiz mesma da composição, enquanto parceria avô-neto, no plano familiar e no plano musical, levando pra frente esse “imortal solução de vida”, como diz o Drummond (ANDRADE, 1987, p. 71).

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Os mortos de sobrecasaca. In: *Nova reunião*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1987. (Nova Reunião, 1). p. 71.
- BECQ DE FOUQUIÈRES, Louis. *Traité général de versification française*. Paris: G. Charpentier, 1879. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50450n/>. Acesso em: 11 jul. 2024.
- BUARQUE, Chico. Leia na íntegra o discurso de Chico Buarque no Prêmio Camões. *Estado de Minas*, 24 abr. 2023. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2023/04/24/interna\\_politica,1485316/leia-na-integra-o-discurso-de-chico-buarque-no-premio-camoes.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2023/04/24/interna_politica,1485316/leia-na-integra-o-discurso-de-chico-buarque-no-premio-camoes.shtml). Acesso em: 15 jul. 2024.
- BUARQUE, Chico. João e Maria. In: WERNECK, Humberto (org). *Chico Buarque: tantas palavras: todas as letras & reportagem biográfica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- COLARES, Mantovanni. Massarandupió. *Olhos nos Olhos Cor de Ardósia*, 25 dez. 2019. Disponível em: <http://mantovanni.blog-dominiotemporario.com.br/2019/12/25/longe-do-mar/>. Acesso em: 15 jul. 2024.
- MASSARANDUPIÓ. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: Chico Buarque. In: CARAVANAS. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2017. 1 CD, faixa 5.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2002.
- PARATODOS. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: Chico Buarque. In: PARATODOS. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: RCA: BMG, 1993. 1 disco de vinil, lado A, faixa 1 (2 min).

## NOS MEANDROS DA NECROPOLÍTICA, UM GOZO EM SILÊNCIO: LEITURA DO CONTO “MEU TIO”, DE CHICO BUARQUE

*Alexandre Faria*

O conto “Meu tio”, que abre a coletânea *Anos de chumbo e outros contos* (2021), de Chico Buarque, poderá chocar o leitor por certa crueza com que expõe um tipo social carioca (ou brasileiro) ligado à contravenção. O poder do dinheiro e da violência o torna deslizando em qualquer lei racional e abstrata que regule as relações sociais e urbanas. Mais do que a constituição do tipo em si, o ponto de vista na narrativa acentua a crueza com cinismo, na medida em que naturaliza e representa essa relação de poder num ambivalente jogo de dominação erótica e incestuosa, exposto na voz da narradora, a sobrinha do personagem. Essa perspectiva recoloca uma questão que, em outras narrativas — penso na jornalística sobretudo —, se naturaliza e produz, inclusive, certa glamourização do poder contraventor. Note-se, por exemplo, o sucesso que obtém, entre tantas, a série da *Globoplay Vale o Escrito*, em que famosos contraventores (o termo “contraventores” é especialmente sublinhado em várias vozes da narrativa jornalística para não se tornar sinônimo de “bandidos” ou “criminosos”) operam como heróis de comunidades e protagonizam uma trama plena de assassinatos e de relações familiares mediadas pelo poder financeiro e bélico. Personagens como o tipo “meu tio”

estão ali aos magotes. E isso aponta para o que é sabido, e sintomaticamente desejado pelo público em geral, quanto à caracterização do herói contraventor na tradição da narrativa brasileira. Do Cabeleira a Leonardinho, de jagunços a pivetes, de bicheiros a milicianos, à esquerda ou à direita, figuras como Mineirinho, Cara de Cavalo e Lúcio Flávio ou Castor de Andrade, Capitão Guimarães e Maninho Garcia são sistematicamente reconstruídas em apropriações narrativas mais ou menos folhetinescas. E isso interessa mais para a lógica de fixação de audiência, fundada em certo *ethos* brasileiro, do que o fato de tenderem mais ou menos à ficção ou à não ficção. Nessa perspectiva, a quebra de regras das narrativas de glamourização, com a perspectivização do herói dada por uma voz subalterna (e aparentemente tonta, doidivanas), é o ponto crítico que torna o conto de Chico Buarque um tiro certo nos valores éticos e estéticos com que normalmente leitores e espectadores brasileiros são contemplados.

Ao apresentar um grande figurão, herdeiro de um baronato escudado, pelo olhar de uma pequena criatura, o conto produz uma leitura da multifacetada da geografia da cidade do Rio de Janeiro, fazendo explodir, em pouco mais de dez páginas, a miríade alegórica que expõe a constituição de relações de poder, instituídas à margem da lei e estabelecidas por um trânsito social baseado em relações familiares, de compadrio, pertinentes à vida privada. Acrescenta-se um tempero peculiar, um traço marcante na abordagem social que a ficção buarquiana desenvolve, o elemento erótico, como outro mediador simbólico do trânsito social e das relações de poder. Além disso, há, no processo da escritura, outra variedade de recorrências verbais e estruturantes que obrigam a compreensão de uma dinâmica relacional com a linguagem, num jogo de intra e intertextualidades. Isso faz com que a compreensão do conto se estabeleça na dependência da linguagem que o articula e impede que o texto seja tomado como pretexto de discussões de cunho social ou político. Dessa forma, a reflexão que ora se apresenta busca articular a construção ficcional com a caracterização sociológica de tipos brasileiros; em seguida explora a construção da paisagem urbana no conto e verifica os desdobramentos que ela traz para a leitura; finalmente,

aborda o papel do erotismo na perspectiva de outras possibilidades de trânsito social. A leitura também busca iluminar passagens por meio de relações dialógicas com a própria obra do autor e com outras obras da tradição ocidental, em especial a peça de teatro *Tio Vania*, de Tchekhov, e os filmes *Mon oncle* (1958), de Jacques Tati, e *Mon oncle d'Amérique* (1980), de Alain Resnais.

## O INDISCRETO CHARME DOS TIOS

O título do conto já apresenta uma polissemia que roça brasileirismos da língua portuguesa. Se o personagem é irmão da mãe da narradora, o vocábulo “tio”, associado ou não ao possessivo, também indica, segundo Aulete,

[...] (Prov. port. e pop.) Tratamento genérico que se dá a qualquer homem pouco conhecido ou cujo nome se ignora ou não lembra [...] || (Bras., Sul) Tratamento genérico dado aos negros velhos. || (Nordeste) Tratamento que os meninos dão aos adultos, e principalmente aos de condição superior. (TIO, [20--])

Há elementos no verbete que, desde já, interessam. O primeiro advém da própria proveniência lusitana do termo, quando indica o desconhecimento sobre o sujeito a quem se refere. O conto deixará o reconhecimento do tio a cargo das conclusões do leitor, a partir, apenas, de suas atitudes. Em segundo lugar, há a marcação de uma posição hierárquica, tratamento dado aos “de condição superior”. Etnograficamente, é sintomático que o uso seja reconhecido como oriundo do nordeste brasileiro. Há nisso uma demarcação de poder do personagem, que emparelha o verbete “tio” à origem etimológica das formas de tratamento “você” e “Vossa Mercê”, como marca de subalternidade. Quanto ao “tratamento genérico dado aos negros velhos”, pode haver uma conexão com o que Houaiss e Aurélio estabelecem numa segunda origem (obscura) do verbete “tio”, sob a rubrica da etnologia, como adjetivo e substantivo masculino: “m.q. [mesmo que] *anzico*”, ou seja, “denominação dada pelos portugueses no s. xv a um grupo de povos

que habitava a Anzica ou Anzicana, região da África equatorial no território da atual República Democrática do Congo” (TIO, 2009).<sup>1</sup>

Isso traz para o conto uma discussão sobre a questão racial, que, embora fique quase subliminar na caracterização das personagens, especialmente da sobrinha, é indubitável no desfecho da narrativa. Na única passagem em que a narradora faz uma autodescrição, descobre-se que seus cabelos são lisos como os da mãe: “Depois se deitou de lado e passou um bom tempo acariciando meus cabelos lisos que nem os da minha mãe” (BUARQUE, 2021, p. 21). A despeito de acentuar o imaginário incestuoso na relação do tio com a sobrinha, reforçando a semelhança com a mãe, a menção cria uma oposição com a caracterização do pai. Marcar que os cabelos são como os da mãe ratifica implicitamente que não são como os do pai. Essa compreensão ganha respaldo no desfecho, onde há o questionamento sobre possíveis frutos da relação incestuosa. “Mamãe disse que não me criou para lhe dar um neto que é sobrinho ao mesmo tempo. Sem contar que parentes consanguíneos às vezes procriam filhos degenerados. Meu pai falou que não é bem assim” (BUARQUE, 2021, p. 22). A ideia da degenerescência, para além da consanguinidade, ecoa teorias do racismo científico do séc. XIX, que encontrou formulações, por exemplo, no francês Gobineau ou no brasileiro Nina Rodrigues. Apesar de todos os contrapontos do pensamento social e genético conquistados ao longo do séc. XX, a difusão de um imaginário intolerante e fascista, que pode oscilar, na compreensão da sociedade brasileira, entre a estrutura e a forma,<sup>2</sup> foi politicamente estimulada no período de publicação do volume *Anos de chumbo e outros contos*, ou seja, durante o governo de Jair Bolsonaro. Tais questões levam necessariamente a discussão para o enfrentamento de questões raciais, ainda que sutilmente apresentadas no conto, o que se confirma em

1 O mesmo dicionário acrescenta, sobre a etimologia da palavra: “Segundo Baumann e Westeremann, *apud* Nei Lopes, de *anzique*, alt. de uma pal. quiconga significando ‘gente do mato’ us. pelos fiotes para referir tal grupo étnico” (TIO, 2009).

2 É enorme e necessária a discussão sobre o racismo no Brasil, mas no caso deste artigo não caberia percorrer a longa bibliografia. Pontualmente, a questão levantada aqui pode ser articulada com a leitura de Almeida (2019) e Sodré (2023).

temáticas paralelas em outras obras do autor, como *Essa gente* (2019) e *Leite derramado* (2009). A fala final do pai deixa em aberto uma possibilidade de dúvida quanto à degenerescência da raça, o que poderia justificar uma diferença em relação ao pertencimento racial do próprio pai, que fingia dormir no quarto sempre que o tio os visitava (BUARQUE, 2021, p. 11), e, conseqüentemente, da filha. Nesse caso, a omissão do pai entrega simbolicamente a paternidade ao tio abusador.

Ainda no âmbito dos usos lexicais, a gíria de algumas periferias urbanas inverte o valor respeitoso que há no tratamento “tio”, quando os menores estão investidos de poder, bélico sobretudo. E a palavra passa a conotar um tratamento desrespeitoso. O uso avança, e o diminutivo “tiozinho” hoje oscila entre o pejorativo e o afetivo, a depender do contexto.<sup>3</sup> Há que averiguar, portanto, se há ironia no tratamento que a narradora imprime ao uso da palavra no conto, dado seu comportamento ambíguo, em que lança mão de uma suposta ingenuidade para levar alguma vantagem da situação. Há uma ilusão de óptica na representação que a narradora faz do tio, que se mimetiza na extensão semântica do vocábulo. Ainda como estratégia composicional, não é preciso ir longe para identificar o recurso na obra do mesmo autor. Na canção “Meu guri” encontra-se uma estratégia análoga. Nela, a palavra “guri”, originalmente estranha ao uso afetivo, reveste-se de afetividade na descrição que a mãe faz do filho contraventor, que chega no morro com presentes que são fruto do furto ou do roubo, atividades que a mãe reconhece como trabalho. Trocando os parâmetros de classe, raça e idade, o raciocínio que leva a compreender o trabalho de “Meu tio” é o mesmo, um engano que se destaca em mais uma

3 Alguns textos de Ferréz registram essa flutuação. Veja-se, por exemplo, ocorrências nos capítulos 7 e 11 de *Manual prático do ódio* (FERRÉZ, 2014) e no conto “Meu querido crime”, de *Os ricos também morrem* (FERRÉZ, 2015): “O tiozinho aposentado que embala as porras, o tiozinho cagueta do caralho gritava mais que todo mundo...” (FERRÉZ, 2015, p. 63). Caetano Veloso não deixa de atentar para esse uso na canção “Perdeu”, a primeira do álbum *Zii e zie*, em que a personagem, um menor infrator ou contraventor, é descrita em seu choque com a cidade; ao cantar o verso “Não diz isso não, diz isso não”, Caetano o aproxima foneticamente da tradução italiana de “tios e tios”, referência que explícita e textualmente não aparece em nenhuma faixa do álbum.

conotação do termo “tio”, presente, por exemplo, na expressão “o tio do pavê”, sujeito que dispõe de recursos anacrônicos para lidar com os mais novos e, ao tentar se fazer de descolado, não consegue aparentar mais do que um charme cafona e inconveniente.<sup>4</sup> Na extensão de suas investidas, difere do tio do conto pela absoluta ausência de poder, seja do dinheiro ou da força bruta. Porém, o que se verá ao longo da narrativa é justamente a relativização desse poder.

Vale acrescentar que há, em “O meu guri”, um elemento ausente no conto, a imprensa: “Chega estampado, manchete, retrato / Com venda nos olhos, legenda e as iniciais / Eu não entendo essa gente, seu moço / Fazendo alvoroço demais” (BUARQUE, [20--]b). O sensacionalismo diante da morte, seja dos Mineirinhos, seja dos Maninhos, é avesso ao indiscreto (e violento) charme do tio, visto como dominador e protetor da jovem relegada a segundo plano pelo pai, que, por sua vez, também é negado por ela. Extrapolando a leitura para a esfera social, a narradora expande-se, metafórica e ambigualmente, como uma comunidade inteira assistida/explorada pelos tios, sejam bicheiros, milicianos ou traficantes. Pela mesma lógica, o pai, que, no dizer do tio, “nunca recusaria um upgrade” (BUARQUE, 2021, p. 11) para um apartamento melhor, num bairro melhor, passa a ser assimilado como o Estado omissivo e corruptível. Já na canção, pela inversão da ordem social, o tio/Estado faz-se presente pelo braço armado de uma política de coerção, que, no limite, recorre ao extermínio, ao subjugo da vida pelo poder da morte, da necropolítica (MBEMBE, 2021), cuja história, apenas no período republicano brasileiro, guarda episódios exemplares de Canudos a Vigário Geral, e além.

## O CHEIRO DOS BARÕES E O SUOR DA RALÉ

“Meu tio”, de Chico Buarque, tem antecedentes famosos na literatura e no cinema. Um deles é *Tio Vania* (1897), de Anton Tchekhov. Na

<sup>4</sup> Esse uso se consagrou no final dos anos 90 na série de peças comerciais de refrigerante “Quem bebe Sukita não engole qualquer coisa” (TIO, 2021). Ver também: Bugni (2018).

peça, Ivan Petrovitch, o tio Vania, se depara com a relativização de sua ética do trabalho, numa propriedade rural decadente, a que se dedicou de forma comedida e previdente. Suas dúvidas são acentuadas pelo convívio com o cunhado, Serebriákov, pretensão intelectual com ares aristocráticos, arrogante e perdulário. A tensão ética entre os dois personagens é um dos eixos centrais da peça (ΤΣΗΕΚΗΟΝ, 2009). Antípoda do tio Vania, o tio do conto, embora estabeleça uma relação complexa com a ética do trabalho, também não se assimila como Serebriákov, mas pode-se mapear uma genealogia. Há no ócio e no arrivismo do personagem russo algo dos barões ou dos medalhões nacionais, mas que, a rigor, caracterizarão o que se nomeou mais acima um baronato esculachado. O *ethos* brasileiro se constrói de outra forma. “Medalhão” remete ao conto de Machado de Assis, “Teoria do medalhão”, no qual apresentam-se os conselhos de um pai para que o filho saiba tornar-se um *bon-vivant*, oportunista capaz de tirar proveito para si das interações sociais (ASSIS, 2015).

Cabe articular ao personagem machadiano uma leitura clássica de Sérgio Buarque de Holanda sobre o barão ocioso, aqui entendido como personagem análogo ao medalhão. Silviano Santiago, numa leitura acurada desse personagem, compreende-o como um desleixado cuja obra civilizacional é fruto do desmazelo (SANTIAGO, 2006). E vale acrescentar um comentário de Santiago sobre aquele que considera um dos achados “mais fascinantes” do pai de Chico Buarque: “Em terra onde todos são barões não é possível acordo coletivo durável, a não ser por uma força exterior respeitável e temida” (HOLANDA, 1995, p. 30). Segundo o professor, a cultura da personalidade que abriu espaço na capital da colônia e da nação tornou “inevitável o amparo da arraia-miúda no líder carismático e totalitário” (SANTIAGO, 2006). Nisso se percebe a atualidade da observação de Sérgio Buarque sobre as nações ibéricas, onde “predominou, incessantemente, o tipo de organização política artificialmente mantida por uma força exterior, que, nos tempos modernos, encontrou uma das suas formas características nas ditaduras militares” (HOLANDA, 1995, p. 36).

Pode-se acrescentar que a figura do líder carismático da arraia-miúda acabou por se desdobrar em diferentes instâncias da sociedade,

desde o poder público democraticamente eleito (não necessariamente uma ditadura) até o interior da própria arraia-miúda. O charme dos tios contraventores, como o do conto, guarda franca relação com a sordidez dos medalhões, pelo viés do culto do personalismo. Se for necessária uma evidência cabal, basta mencionar a criação do jogo do bicho, no Rio de Janeiro, pelo Barão de Drummond. Há um trânsito entre a esfera pública, idealmente constituída por uma razão abstrata,<sup>5</sup> e a rotineira cultura da personalidade que se impõe pela esfera privada. Nessa civilização do desmazelo, são necessárias artimanhas de circulação e sobrevivência, que não dispensam o recurso à força e à violência, para além dos regimes autoritários. Mbembe recorre a Elias Canetti ao refletir sobre a condição de sobrevivência no colonialismo necropolítico. Segundo o pensador, “é a morte do outro, sua presença física como um cadáver, que faz o sobrevivente se sentir único. E cada inimigo morto faz aumentar o sentimento de segurança do sobrevivente” (MBEMBE, 2021, p. 48). Não devem restar dúvidas de que, no caso da sociedade brasileira, a rachadura por onde vazam as estratégias de sobrevivência pelo poder de morte está no braço militar do Estado, do qual saem, além de armamentos, modelos desviantes capazes de instituir seu poder paralelo por entre arraia-miúda.

Jessé Souza, em sua leitura frontalmente crítica à de Sérgio Buarque, aponta que o historiador despreza o índice “escravidão” como origem inevitável do que aqui se lê como necropolítica, correspondente nas palavras de Sérgio Buarque à “organização política artificialmente mantida por uma força exterior”. Na verdade os impactos dessa força são sofridos fundamentalmente por aqueles que o sociólogo identifica como a “ralé de novos escravos” e sustenta-se ideologicamente pelo racismo. Se no Brasil contemporâneo ainda é

5 “A rotina e não a razão abstrata foi o princípio que norteou os portugueses, nesta como em tantas outras expressões de sua atividade colonizadora. Preferiam agir por experiências sucessivas, nem sempre coordenadas umas às outras, a traçar de antemão um plano para segui-lo até ao fim. Raros os estabelecimentos fundados por eles no Brasil que não tenham mudado uma, duas ou mais vezes de sítio, e a presença da clássica vila velha ao lado de certos centros urbanos de origem colonial é persistente testemunho dessa atitude tateante e perdulária.” (HOLANDA, 1995, p. 106)

possível humilhar e desumanizar o negro cotidianamente, isso é um traço do ódio e do desprezo da classe média, “nossa maior herança intocada da escravidão[,] nunca verdadeiramente compreendida e criticada entre nós” (SOUZA, 2017, p. 166).

Interessa ressaltar que, tanto numa quanto noutra leitura, a ética do tio Vania, a do trabalho, é posta em questão. E não escapa a Holanda nem a Souza o mapeamento de um imaginário da formação brasileira, segundo o qual “o trabalho manual é pouco dignificante, em confronto com as atividades do espírito” (HOLANDA, 1995, p. 80).

Transformava-se o trabalho manual e produtivo em vergonha suprema, como “coisa de preto”, e depois se espantava que o negro não enfrentasse o trabalho produtivo com a mesma naturalidade que os imigrantes estrangeiros, para quem o trabalho era símbolo de dignidade. (SOUZA, 2017, p. 165)

Curiosamente, em seu ataque frontal ao pai, Jessé Souza faz questão de livrar a cara do filho. Segundo Souza, a análise de Sérgio Buarque “é totalizante e explica tudo. Ele cria muito especialmente a ‘Geni’ brasileira — para usar um termo do filho, este verdadeiramente genial —[,] que seria o Estado sempre corrupto” (SOUZA, 2017, p. 36). O sociólogo assimila essa Geni ao vira-latismo brasileiro, demonstrando como ela deriva de uma “teoria implicitamente racista do culturalismo conservador entre nós” (SOUZA, 2017, p. 39). Nem tanto ao cheiro dos barões nem ao suor da ralé. É possível compreender que a ambos pode escapar a noção de sobrevivência em condições de necropolítica, afinal, numa terra onde todos são barões, todos são racistas. Na lógica da sobrevivência ou do martírio, segundo Mbembe, “o terror não se encontra de um lado, e a morte de outro. Terror e morte estão no coração de cada um” (MBEMBE, 2021, p. 48). Veja-se isso, por exemplo, numa cena em que o carro do tio está parado, aguardando o sinal abrir, diante de um ambulante que atravessava com gaiolas na mão (BUARQUE, 2021, p. 14-15).

A assimilação do terror, da ameaça rotineira à vida, coloca-se na condição do ordinário, muito além do braço armado do Estado.

Institui-se, entre barões da arraia-miúda, a lógica da ameaça pela suposta autoridade, ou pela autoridade do capital, da pistola, ou de armas como o veículo motorizado.<sup>6</sup> Na abordagem dos vendedores da concessionária para trocar de carro, fica mais evidente esse poder: “Meu tio levantou a voz, chamou o sujeito de babaca e perguntou pelo gerente” (BUARQUE, 2021, p. 20). Uma síntese entre Souza e Buarque pode estar na maneira como Chico se referiu a esse baronato do esculacho, “barões da ralé”, num verso antológico do samba “A volta do malandro”.<sup>7</sup> O crescimento do crime em cidades como o Rio de Janeiro demonstra cabalmente que não pode ser esquemática nem binária a distinção entre tipos ideais como barão ou ralé. Não é possível sequer uma distinção nítida entre trabalhadores e vagabundos ou entre policiais ou bandidos. O pensamento tipológico parece cair na ingenuidade analítica atribuída a Lúcio Flávio: “Polícia é polícia, bandido é bandido. Não devem se misturar, igual água e azeite” (MANSO, 2020, p. 44). Não devem, mas se misturam. E, para tornar isso verificável, o conto “Meu tio” recorre à descrição de um complexo espaço urbano que, ao escapar da razão abstrata do ladrilhador, vai muito além do desmazelo colonial do semeador (HOLANDA, 1995). No conto, trabalho, ócio e poder (capital e violência) apontam para uma perversão que está muito além do incesto, mas se constitui mesmo no ocultamento subliminar do racismo.

### PERTENCIMENTO E OCUPAÇÃO: UMA *FLÂNERIE* DE CARONA

Outra passagem significativa do conto, em que é possível depreender uma breve autocaracterização da narradora, é o momento em que ela vai à farmácia comprar Viagra para o tio:

6 Vale notar como isso está definitivamente posto no conto “Passeio noturno” (FONSECA, 2021), de Rubem Fonseca.

7 Há uma extensa bibliografia sobre o tema específico da malandragem, que não é exatamente a figura de que se ocupa este artigo. Recomendamos como ponto de partida para essa extensa investigação o trabalho de Giovanna Dealtry, em especial Dealtry (2022).

O farmacêutico também usava máscara e vendeu o remédio me estranhando. Os fregueses em volta, mesmo os de máscara, dava para ver que riam de mim. Devem ter pensado que só mesmo uma garota muito suburbana vai às compras de biquíni. (BUARQUE, 2021, p. 20)

Na passagem, a percepção da narradora demonstra que o estranhamento não passa por algum traço racial, afinal ela tinha os cabelos lisos que nem os da mãe. Mas sintomaticamente o fato de ter ido às compras de biquíni não está dissociado do fato de identificar-se como suburbana. Há nesse detalhe uma entrada subliminar do elemento racial, se pensarmos o racismo em termos territorial ou ambiental. Em janeiro de 2024, as redes sociais movimentaram uma falsa polêmica (tipo de discurso que se torna cada vez mais mobilizado para o extermínio não só dos corpos, mas da reflexão) em torno de uma fala da ministra da Igualdade Racial, Anielle Franco, sobre a devastação que as enchentes promovem na cidade. Segundo Anielle, os danos causados pela chuva eram efeitos de racismo ambiental. Além das evidentes relações materiais entre “raça e território” (MIGUEL, 2024), é importante levar em conta que, na leitura de narrativas (ficcionais ou não), a inclusão da dinâmica espacial abre a possibilidade para se deslocar de uma espécie de consciência individual dada pelo eixo do tempo, em que fluem as ações das personagens, para a percepção dos pontos pelos quais os “discursos se transformam em, através de e a partir das relações de poder” (FOUCAULT, 2021). E não há como excluir o pertencimento racial dos mapas urbanos do Brasil, por mais que nem sempre as fronteiras sejam nítidas. Nesse sentido o sequenciamento das ações no conto “Meu tio” demarca substancialmente o eixo espacial, desenhando um mapa preciso de deslocamentos pela cidade que traz à tona traços de classe e raça. É possível destacar, pelo menos, duas passagens em que essas marcações se evidenciam. Ao sair com o tio, a narradora destaca como chamava a atenção o seu carro. Os mais velhos olhavam escabreados, supostamente por inveja, segundo a narradora, mas as crianças

vinham acompanhando nossa marcha lenta pelas ruas estreitas do bairro. Alguns iam na frente como que abrindo caminho, balizan-

do nossa passagem entre carros velhos e carcaças de carros mal parados nos dois lados da rua. Quando desembocamos na avenida, festejaram com palmadas na carroceria. Mas foi dentro do túnel que meu tio tirou o atraso. Desenvolveu cento e vinte, cento e quarenta por hora, costurando de uma faixa a outra com a mão pesada na buzina. Só largou da buzina ao ar livre, onde ela não surtia tanto efeito. Meu tio parou para abastecer num posto da Lagoa. (BUARQUE, 2021, p. 12-13)

Os elementos viários desse trecho da narrativa são fundamentais para caracterizar uma sequência de cortes espaciais na qual se sucedem “as ruas estreitas do bairro”, “a avenida”, “o túnel” e o “ar livre” ou a “Lagoa”. O movimento é de ampliação gradativa e é intermediado por uma via expressa de passagem, que estabelece a conexão não só entre dois espaços distintos, mas também entre duas experiências de temporalidade. “Foi dentro do túnel que meu tio tirou o atraso.” A noção constrói, nitidamente, a distinção entre o subúrbio atrasado, obscuro e restrito, de velocidade limitada pela estreiteza das vias, e a zona sul, moderna, solar e livre, onde a energia (no caso, da máquina, mas não só) pode ser reabastecida. A medida referencial para esse túnel que parte do subúrbio e desemboca na Lagoa é, sem dúvida, o Túnel Rebouças, do Rio Comprido à Lagoa, nomeado em homenagem aos irmãos André e Antônio Rebouças.<sup>8</sup> A compreensão, pelo viés ambiental ou territorial, da persistência do racismo, encontra elementos suficientes na geografia da cidade, cujos túneis sustentam simbolicamente o imaginário de uma cidade partida. Essa partição, que se estabeleceu primeiramente entre subúrbio e zona sul continua para a zona oeste, em bairros como Barra e Recreio dos Bandeirantes. A lógica binária temporal entre modernidade e atraso corresponderia a acesso a serviços e bens de consumo diferenciados,

8 Renomados engenheiros do Segundo Reinado, o primeiro deles, a propósito, abolicionista. Os irmãos Rebouças, a exemplo do escritor Machado de Assis ou do médico Juliano Moreira, faziam parte de um pequeno grupo de homens negros do Brasil de então que seria suficiente para jogar por terra as teses do racismo científico de Nina Rodrigues ou Sílvio Romero.

em *shoppings* e centros comerciais. A réplica da Estátua da Liberdade erguida em frente ao Barra Shopping não passa despercebida ao olhar da narradora. Aqui comparece uma referência cinematográfica de Chico Buarque. Trata-se do filme *Mon oncle*, de Jacques Tati. A crítica à modernidade tecnológica empreendida pelo filme ecoa no conto. O patético da Estátua da Liberdade em frente ao *shopping* relaciona-se com os aparatos maquínicos da família Arpel. Mas o tio do conto de Buarque fará o contraponto dessa tecnologia, por sua grosseria e violência, pela ostentação de rudeza, apontando para uma delicadeza perdida do que seria o tio Hulot, representado no filme pelo próprio Tati.

Não obstante, à medida que avança, a narrativa buarquiana confundirá essa geografia binária:

Não longe da praia, meu tio entrou numa rua muito desigual. Do lado esquerdo era uma rua residencial, com prédios de quatro andares, garagem, gradil, guarita, porteiro e tudo. O lado direito estava mais para favela, com casas tortas sem reboco e todo tipo de comércio. Na calçada de um boteco as pessoas bebiam cerveja em mesas amarelas de plástico. Foi ali que meu tio encostou e buzinou com cadência. As pessoas se retiraram com cadeiras e mesas, abrindo espaço para meu tio estacionar em cima da calçada. Sem sair do carro, ele recomeçou a buzinar direto, até que do outro lado da rua vieram saindo os peões de uma obra. (BUARQUE, 2021, p. 16)

Essa cena nega o simplismo binário com que se pode descrever o Rio como uma cidade partida e investe na compreensão de uma “cidade fundida”.<sup>9</sup> Não mais um túnel, apenas uma “rua muito desigual” é o que divide condomínios, cujos caracteres são pontuados pelos elementos de segurança, “gradil, guarita, porteiro”, e, do outro lado, “mais para favela, com casas tortas sem reboco e todo tipo de comércio”. A percepção desse espaço contraditório, oscilante,

9 A expressão advém do título de um poema/livro de Rogério Batalha, fundamental para a compreensão dessa circulação dinâmica na cidade (BATALHA, 2014).

imiscuído entre o obscuro e o solar, “não longe da praia”, traz o eixo da geografia do conto, que espelha as ambíguas relações de poder estabelecidas entre personagens. A buzina do carro, como extensão do poder do tio, mais uma vez é colocada. Se dentro do túnel era acionada com uma “mão pesada”, apenas por gozo e ostentação, nesse momento aparece primeiro “cadenciada”, com um irônico respeito para desalojar as pessoas que estavam estabelecidas em suas mesas na calçada, e depois intensa, para chamar os trabalhadores que irão, na sequência da cena, receber seus soldos das mãos do tio. A gratuidade do gozo de buzinar no túnel, espaço que bipartia a cidade, oposta à funcionalidade desse gesto no lugar em que há sua fusão, indica a recompreensão dessa dinâmica geográfica. Se tio e sobrinha são figuras que, no conto, permitem a compreensão de um corte entre dominador/protetor e dominada/protegida, assimilados anteriormente como contraventores e comunidades cariocas, também é possível entender, pela lógica da cidade fundida, ou promiscuída, que não há precisão nesse corte e os papéis podem se inverter. Desde o momento em que a narrativa, como lugar de fala, é dada à sobrinha, o que mais pode se assemelhar à fala do tio é a buzina do carro. Dessa forma, o discurso da narradora, construído por um olhar atento e *blasé* sobre a cidade (e sobre os demais personagens), institui uma espécie de *flânerie* de carona, uma descrição curiosa do que vê ao longo do caminho, mas que pode silenciar o ressentimento de não andar com os próprios meios e criar um vínculo de dependência material do que dirige e buzina. Essa linguagem não deixa de instituir algum tipo de relação com a ideia de pertencimento, seja à cidade, seja à família, um pertencimento enviesado, oblíquo e dissimulado, mas completamente avesso à fala/buzina do tio, que não busca o pertencimento, mas a ocupação. Assim, pode-se ler que a buzina (e, por metonímia, o carro) do tio é análoga ao braço armado do Estado. É um tipo de gângster sem pertencimento às comunidades que domina, um rastaquera que transforma em poder o dinheiro que ganha, mas não passa de um atravessador (ou *il capo* iria pessoalmente fazer o pagamento dos peões?). O tio não corresponde aos antigos traficantes, crias das comunidades

que dominavam, nem aos bicheiros que estabeleciam, via escolas de samba, um tipo de enraizamento. Há, então, a possibilidade de compreender inicialmente essa inversão de papéis em relação ao poder: de um lado, o corpo da narradora, multiterritorializado pelo olhar e em busca de pertencimento pela palavra, e, de outro, o corpo desterritorializado do tio, dependente da prótese maquínica, unicamente capaz de ocupar pela força. Essa imagem se torna definitiva na cena em que sobrinha e tio chegam à Praia de Grumari: “Insistiu para que eu caísse na água, mas ele mesmo não despia a jaqueta de náilon, com todo o calor” (BUARQUE, 2021, p. 15). A jaqueta, que não sai do corpo, mesmo na praia, é homóloga à prótese maquínica da buzina/carro. É com ela, e apenas com ela e o dedo em riste, que o tio consegue impor a força e silenciar a buzina de outros motoristas prejudicados pela ocupação da saída do estacionamento. Ao contrário do vestido, que, leve, a sobrinha saca pela cabeça, expondo seu corpo pleno, de biquíni, a jaqueta é armadura simbólica, pois se torna índice do que oculta, um trabuco. A recusa em despir-se na praia não pode deixar de ser lida em paralelo com esta passagem da canção “As caravanas”: “Diz que malocam seus facões e adagas / Em sungas estufadas e calções disformes / É, diz que eles têm picas enormes / E seus sacos são granadas / Lá das quebradas da Maré” (BUARQUE, [20--]a). A assimilação entre falo/genitália/armamentos, presente na caracterização dos suburbanos e favelados da canção, é ausente na caracterização do tio, que não veste a sunga, pois, supostamente, não teria volume genital suficiente para confundir o que expõe com o que maloca. Dessa forma, a jaqueta, diferentemente da sunga, expõe o que disfarça, a arma, prótese fálica para a ocupação e cobertura para o indicador em riste; e, por outro lado, esconde o que evidencia, a impotência (considerando metonimicamente o tamanho pela força), daí o Viagra,<sup>10</sup> índice de um regime pós-industrial,

10 É de 2022 uma denúncia de superfaturamento na compra de 35 mil comprimidos de Viagra para as Forças Armadas, durante o governo de Bolsonaro, autointitulado “imbrotável”. Se o episódio não pode ser tomado como alusão, uma vez que posterior à publicação do conto, dá a medida da presença desse tipo de dispositivo “farmacopornográfico” nas instâncias do poder conservador e heteronormativo.

global e midiático que Paul Preciado nomeia “farmacopornográfico”, um novo tipo de capitalismo, cuja economia impõe um conjunto de “dispositivos microprotéticos de controle da subjetividade por meio de novos protocolos técnicos biomoleculares e multimídia” e depende “do fluxo de sinais e circuitos digitais de informação” e de que “todo o planeta se renda a uma forma de arquitetura urbana em que megacidades miseráveis convivem com altas concentrações de capital sexual” (PRECIADO, 2018, p. 36).

Essa perspectiva instaura outro lugar de percepção política e social, que não é devidamente contemplado pelos tipos do barão e da ralé. A leitura de Preciado traz para o jogo analítico a ideia de capital sexual circulante nas grandes cidades, um capital que se relaciona com o consumo de dispositivos de *performance*, como o Viagra e os vídeos pornô. Na cidade mapeada pelo conto, a praia é um lugar privilegiado para essa circulação. A posições de poder e subjugo ali já não estão seguras e o eixo central em torno do qual o conto vai se articular é colocado justamente quando o tio se aproxima da sobrinha de biquíni, acompanhando-a até a beira da água, de jaqueta e tudo, e molhando a sola de seu tênis plataforma. Nesse momento, o corpo sem-lugar do tio é radicalmente contraposto ao completamente situado da sobrinha, leva-o a recolocar, na dimensão dos corpos (e do desejo) seu poder: “Quando saí do mar ele disse que sentiu uma vontade de comer o meu rabinho” (BUARQUE, 2021, p. 16). Esse é o ponto de inflexão da narrativa, a partir do qual se prepara o suspense para um clímax (que, ironicamente, na descrição da *performance* sexual do tio, se revelará anticlímax), os dois no motel, e o desfecho, a conversa final em família.

## POLÍTICAS ANAIS E A VELHA QUEDA QUE AS MULHERES TÊM PELOS TOLOS

A expressão “tirar o atraso” (“[...] foi dentro do túnel que meu tio tirou o atraso”) tem outras conotações, inclusive eróticas. A relação sexual que tio e sobrinha manterão na “suíte Premium do Motel Dunas” é de natureza anal: “Sem tirar os óculos escuros, comeu meu rabinho me mordendo a cabeça” (BUARQUE, 2021, p. 20-21).

É inevitável, a princípio, estabelecer uma correlação entre os dois espaços onde o tio “tira o atraso”, o túnel, com o gozo da buzina, e a relação com a sobrinha. Os preconceitos em relação ao sexo anal subjazem à narrativa buarquiana mesmo na expressão “comer o rabinho”. A manutenção dos óculos escuros apontam, igualmente, para essa interdição, resultante numa espécie de fazer sem ver ou sem ser reconhecido, disfarçadamente. Considerando-se tais tabus, desenvolvidos na tradição ocidental de forma ampla, seja via religiosa ou científica, “numa lógica tradicional heterocentrada” (SÁEZ; CARRASCOSA, 2011, p. 47), pode-se inferir que a aventura com a sobrinha aponta para um tipo de relação negada com a esposa, com quem o tio não quer ter problemas.

La lógica tradicional heterocentrada, con su binarismo pene (varón) — vagina (mujer), como modelo de «lo natural», lo normal, lo armonioso, lo que debe ser, se viene abajo cuando entra en juego un órgano que es común a todos los sexos, y que no está, por tanto, marcado por el género masculino o femenino. (SÁEZ; CARRASCOSA, 2011, p. 47)

A negação dessa lógica heterocentrada é o mecanismo que permite recompreender a posição da sobrinha. Se, com relação à sua condição social, ela negociara a partir da assunção de um ponto de vista de uma *flânerie* de carona, armando-se com a voz da narrativa, seu papel na cama aponta, da mesma forma, para uma inversão dos lugares de dominante e dominado. Com uma ambiguidade à *la Capitu*, oblíqua e dissimulada, a narradora torna-se uma figura esfíngica, o que etimologicamente associa-se a esfíncter.<sup>11</sup> Não há como não recorrer aos libertinos conselhos, favoráveis à sodomia, de Madame de Saint-Ange à jovem Eugénie, para compreender seu

11 “El ano está rodeado de unos músculos denominados esfínteres; su raíz etimológica proviene de la voz griega sphinx, por lo que comparte su origen con la esfinge, criatura de origen mitológico que guarda misterios y enigmas. Como nos explicaba el genial poeta gay José Lezama Lima: ‘esfinge y esfínter tienen la misma raíz: contraer.’” (SÁEZ; CARRASCOSA, 2011, p. 31)

silêncio quando a mãe a repreende por não usar camisinha, pois não queria “um neto que é sobrinho ao mesmo tempo”:

Não imagines, pobre louca, que haja o menor mal em proceder assim, desviando do grande caminho a semente do homem, porque a procriação de modo nenhum é finalidade da natureza; ela apenas a tolera. E, quando não procriamos, executamos melhor suas intenções. (SADE, 2000, p. 69)

Mas é na relação com o tio que os conselhos sádicos apontam mais certamente para a subversão de papéis: “Com frequência se questiona qual dos dois modos de praticar a sodomia é o mais voluptuoso; seguramente o passivo” (SADE, 2000, p. 68). O gozo do tio, ao contrário, logo se desdobra em devaneios de consumo, que esmorecem no sono pesado para que, em seguida, a sobrinha tome a ação e mude o canal da TV:

Daí me contou em segredo seu próximo projeto, que é comprar um avião. Prometeu que eu seria a primeira a voar com ele. Enumerou vários destinos no Nordeste e no exterior, mas sua fala foi ficando devagar até que ele dormiu. Mudei o canal de televisão, do pornô para uma série americana que eu já conhecia mas não recordava bem. (BUARQUE, 2021, p. 21)

Na continuidade do ato, a sobrinha, para além da narradora, coloca-se à vontade, fruindo a série americana que já tinha visto, ignorando o tio que dorme, motivo pelo qual será repreendida:

Só no terceiro episódio meu tio acordou no susto e berrou comigo porque deixei que ele dormisse até aquela hora. Disse que ia ter problemas em casa, pagou a conta com várias notas de cem, saiu de ré da garagem apertada e raspou o para-lama dianteiro na parede. (BUARQUE, 2021, p. 21)

O descontrole do berro, a fragilidade de quem “vai ter problema em casa” recoloca completamente o lugar de dominante, que até então pertencia ao tio. Aparece aqui uma possível correlação com

outro tio famoso do cinema francês, *Mon oncle d'Amérique* (1980), de Alain Resnais. Espécie de demonstração dramática das teses de Henri Laborit, cirurgião e pensador da Indochina francesa, o filme põe em cena três personagens, que agirão, ao longo da vida, mobilizados pelo condicionamento emocional, que ganha, na filosofia do comportamento animal de Laborit, tons científicos de determinismo neurológico behaviorista.

Pode-se dizer que o pensamento que ilustra o filme de Resnais está no âmago das transformações do que Preciado identificará como capitalismo farmacopornográfico. A lógica de estímulo-resposta para “comer o rabinho” da sobrinha em nada difere da que motivou a disputa de máquinas que o tio fará com um motociclista na via urbana. Nesse racha improvisado depois de um sinal aberto, o carro sofrerá os danos que o levarão a trocar de máquina na concessionária. Na saída do motel, o descontrole e a fragilidade são resposta ao estímulo do temor de “problemas em casa”, e novamente o carro sofre danos.

Preciado demarca uma sucessão da indústria automobilística para a indústria farmacopornográfica. Nos dois casos, os bens de consumo atuam como extensões do humano. Se o “meu tio” não encontrou equivalência simétrica nem com a ética do trabalho do tio Vania nem com a delicadeza do tio Hulot, parece comportar-se na lógica dos personagens de Resnais, que respondem ao estímulo fantasma de um “tio da América”, presente em suas memórias. Já a sobrinha, narradora, deixada na pista com muito mais dinheiro do que o necessário para o táxi, guardaria em si a “queda que as mulheres têm pelos tolos”,<sup>12</sup> a ambiguidade e o mistério de uma personagem que ainda pode dar muito trabalho para leitores futuros. Ela circula, transita sem o ressentimento que está presente nas preocupações da mãe e nos chistes do pai quanto à degenerescência da família (e da raça). Se há possibilidades de leitura para o escorregamento da narradora e para o chiste do pai, valeria a pena, para quem se embrenhar em investigações futuras sobre o conto “Meu tio”, pensá-los como um

12 A expressão corresponde ao título de um famoso artigo de Victor Hénau traduzido em 1861 por Machado de Assis.

enfrentamento gozoso do ressentimento (KEHL, 2020). Os barões e a ralé (e os túneis que os conectam) comparecerão sempre no divã do Brasil como fantasias e sintomas da ordem do não esquecimento, que estariam encobrendo o recalcado. Assim como os tabus com relação ao sexo anal, a noção de degenerescência também se relaciona a instituições milenares, seculares ou não. Contra elas, a narrativa também aponta para certa insuficiência do pensamento sociológico ou culturalista (racistas), para dar conta da dinâmica de trânsitos contemporâneos que passam por sexualidades múltiplas e ambíguas. O gesto da narradora também é um silêncio, um silêncio que opera ambigualmente na lógica do biopoder, sujeito a contradições de quem passa ao largo do martírio e que também não submete a sobrevivência à experiência do terror e da morte.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, S. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro, 2019.
- ASSIS, M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2015.
- BATALHA, R. *Cidade fundida*. Rio de Janeiro: TextoTerritório, 2014.
- BUARQUE, C. *As caravanas*. Chico Buarque, [s. l.], [20--]a. Disponível em: <http://chicobuarque2.hospedagemdesites.ws/obra/cancao/836>. Acesso em: 24 fev. 2024.
- BUARQUE, C. O meu guri. *Chico Buarque*, [s. l.], [20--]b. Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/236>. Acesso em: 21 fev. 2024.
- BUARQUE, C. *Anos de chumbo e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- BUGNI, Luciana. Por que não dá mais para ser tio da Sukita em 2018, *Universa*, [s. l.], 22 fev. 2018. Disponível em: <https://lucianabugni.blogosfera.uol.com.br/2018/12/22/por-que-nao-da-mais-para-ser-tio-da-sukita-em-2018/>. Acesso em: 27 fev. 2024.
- DEALTRY, G. *No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Malê, 2022.
- FERRÉZ [Reginaldo Ferreira da Silva]. *Manual prático do ódio*. São Paulo: Planeta, 2014.

- FERRÉZ [Reginaldo Ferreira da Silva]. *Os ricos também morrem*. São Paulo: Editora Planeta, 2015.
- FONSECA, R. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. São Paulo: Paz & Terra, 2021.
- HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- KEHL, M. R. *Ressentimento*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020.
- MANSO, B. P. *A república das milícias: dos esquadrões da morte à era Bolsonaro*. São Paulo: Todavia, 2020.
- MBEMBE, A. *Necropolítica*. Tradução de R. Santini. [S. l.]: n-1 edições, 2021.
- MIGUEL, H. Racismo ambiental existe. *Le Monde Diplomatique Brasil*, [s. l.], 23 jan. 2024. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/racismo-ambiental-existe/>. Acesso em: 22 fev. 2024
- PRECIADO, P. B. *Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- SADE, Marquês de [Donatien Alphonse François de Sade]. *A filosofia na alcova*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.
- SÁEZ, J.; CARRASCOSA, S. *Por el culo: políticas anales*. Barcelona: Egales, 2011.
- SANTIAGO, S. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- SODRÉ, M. *O fascismo da cor: uma radiografia do racismo nacional*. Petrópolis: Vozes, 2023.
- SOUZA, J. *A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato*. São Paulo: Leya, 2017.
- TCHÉKHOV, A. *O jardim das cerejeiras seguido de Tio Vânia*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.
- TIO. In: DICIONÁRIO Aulete Digital. Rio de Janeiro: Lexicon, [20--]. Disponível em: <https://aulete.com.br/tio>. Acesso em: 21 fev. 2024.
- TIO. In: DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa 3.o. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- TIO da Sukita (Todos os comerciais dos anos 90), *YouTube*, [s. l.], 01 set. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-4NUFHFR30U>. Acesso em: 27 fev. 2024.

## CHICO AOS OLHOS DA IRMÃ MENOR

*Ana de Hollanda*

O ano era 1957. Morávamos no bairro de Pinheiros, em São Paulo, numa casa pequena, insuficiente para acomodar pai com escritório, mãe, sete filhos de todas as idades e a babá, que passara a ocupar a função de cozinheira. Minha mãe, durante a metade daquele ano, procurou outra moradia para sair daquela em que se viu obrigada a se instalar às pressas, havia dois anos, quando chegamos da Itália. Certa noite ela anunciou que finalmente encontrara uma casa que papai teria condições de alugar, onde caberíamos todos. Lembro-me bem da minha decepção quando, no bairro do Pacaembu, dobramos a esquina e mamãe, realizada, disse para olharmos a casa nova. Vi uma casa velha, de arquitetura meio normanda, com aspecto de total abandono, e, do lado oposto da rua, outra novíssima, de arquitetura dos anos 1950, que, por segundos, quis que fosse a nossa.

Não consigo imaginar, hoje, um cenário que não seja este, o da Rua Buri, 35, para a história da minha família. Papai e seu escritório, seus alunos, amigos, pesquisadores, as paredes forradas de livros, mamãe, nós sete, a babá, a Generosa, gatos, agregados, frequentadores de todas as gerações, cantorias, brincadeiras, jogos, festas com centenas de pessoas e as constantes reuniões políticas.

O casarão e seu jardim, um caramanchão, *bougainville*, trepadeiras, chorão, muitos pinheiros, bambuzal, quaresmeira, pé de café, um quintal de três patamares com jabuticabeira, amoreira, um orquidário abandonado, adega, uma suposta cocheira da época da construção, em 1929 (foi o que então me contaram), terraço, palmeira, dois abacateiros, culminando numa enorme paineira cujas flores podiam ser vistas de longe, quando descíamos a rua, vindos da Avenida Paulista.

Uma das primeiras iniciativas de reconhecimento do novo território partiu de Sergito, meu irmão mais velho. Ele subiu em uma escada comprida de madeira esquecida no quintal para conferir, do alto da paineira, se seria possível assistir aos jogos do Estádio do Pacaembu. Os outros todos ficaram embaixo, fazendo perguntas, até que Pííí, a irmã dois anos mais velha que eu, muito dada a esportes radicais, se mandou escada acima. Não lembro se alguém mais subiu ou se todos preferiram confiar na palavra dos dois, mas não havia dúvida de que era possível ver mais da metade do campo de futebol. Na verdade, essa exploração só serviu mesmo para nos gabarmos, porque ninguém realmente se interessava em assistir a uma partida pela metade.

O estádio não era muito próximo, mas dava para ir a pé. Em pouco tempo descobrimos que, entre 5 e 10 minutos depois do início do segundo tempo, os guardas abriam os portões para a turma que ficara de fora. Com isso, assistimos a vários clássicos, inclusive partidas do Santos contra o Botafogo, com Pelé e Garrincha em campo. Mamãe, que nos incutiu o amor pelo Fluminense, além do amor pelo bom futebol, levava as três menores para esse programa de fim de semana. Sergito, Alvaro e Chico iam por conta própria, mas a preferência era sempre quando alguma equipe do Rio participava. Mamãe e os mais velhos, todos cariocas, se orgulhavam muito de suas origens, mesmo que papai, que não ligava para futebol, fosse paulista, assim como nós, as pequenas.

O corredor de carros, ônibus fretados e torcedores ruidosos descendo a ladeira a caminho do estádio, da mesma forma que os fogos, o sonoro coro dos torcedores a cada belo drible, lance marcante, falta,

pênalti ou goool, era contagiante para quem morasse nas imediações. Para nós e a maioria do povo brasileiro, que não tínhamos televisão, caso não fosse possível ir ao estádio, a solução era acompanhar os jogos pelas narrações eletrizantes dos locutores de rádio.

Chico, ou Carioca, como era chamado em São Paulo, em poucos meses já liderava um bando de moleques das redondezas e colegas do Colégio Santa Cruz. Em dias de jogos, o ponto de encontro era lá em casa para a saída em bando rumo ao Pacaembu e, mesmo com eventuais divergências, iam e voltavam todos juntos, discutindo aos berros. Só que as partidas prosseguiam em casa com o futebol de botão. Os melhores não eram os fabricados com essa finalidade; os bons, valorizados e comercializados, eram lixados e adaptados a partir de tampas de relógio de pulso dos pais, tios e avós. Para meu azar, o campo prioritário vinha a ser exatamente o assoalho do quarto das meninas, onde eu dormia com Christina e Pííí. Era um deus nos acuda quando, no melhor sono da manhã, Chico irrompia no quarto arrastando meia dúzia de garotos, escancarava o janelão que dava para a varanda e abria espaço para o início da partida. A essa altura, eu só pensava em me cobrir inteira para tirar a touca e os meninos não me verem com aquela meia ridícula enterrada na cabeça. Mas o que realmente interessava a eles era a partida na qual Chico, além de jogar, discutia e imitava locutores ao seu estilo, sem esquecer a vibração da torcida.

Conosco, as três meninas menores, se jogavam outros jogos. Acredito que, em função da construção de Brasília, tenha se espalhado entre nós uma febre de arquitetura e urbanismo, e, a partir de um papel qualquer, em geral de embrulho de pão, Chico deu para projetar cidades que se iniciavam com o posicionamento do estádio de futebol para, em seguida, definir a localização da prefeitura com a praça da igreja matriz, as escolas, os hospitais e, mais afastado do centro, o bairro operário. A partir de então estávamos nós a criar cidades e submetê-las a ele para apreciação.

Nós, as meninas menores, tínhamos Chico como um ídolo particular, já que os dois outros irmãos mais velhos e Miúcha eram distantes ou não tinham muita paciência com criança. Chico não demorou

a inventar outro desafio, que vinha a ser a planta de um planeta. Novamente, numa folha de papel, ele definiu seu continente, também país, batizado de Rosália; Pííí desenhou outro, que veio a se chamar Clarine; Christina e eu optamos pelo “óbvio ululante” — expressão bem da época — e concebemos Cristiano e Baiano. Alvaro topou marcar seu espaço e plantou no mapa as ilhas Bionda, Bruna e Rossa. Sergito, que não gostava muito de dividir as coisas, quis um planeta só para si e, a fim de deter mais terras, aboliu os oceanos. Tínhamos, cada um, nossa maior fonte de renda, nosso produto de exportação, estabelecíamos os preços e comerciávamos entre nós. Chico, o imperialista, não tardou a criar uma situação para declarar guerra a Christina e a mim em seguida. O confronto era disputado com dados e, à medida que íamos perdendo, seu exército avançava, implacável, centímetro a centímetro, até que perdemos tudo e fomos obrigadas a nos asilar em outras nações. Eu não tenho dúvidas de que ele dava suas trapaceadas nos dados, porque com Pííí, a irmã mais próxima dele e antenada em suas malandragens, não ousou provocar confrontos bélicos, e com Alvaro, dois anos mais velho, nem pensar. Só sei que, com tudo dominado, a brincadeira perdeu a graça, saiu de moda, mas eu continuei por anos com uma dívida impagável.

Os meninos já eram adolescentes, Miúcha, uma moça, e nós, ainda crianças, quando notei que Chico, o irmão divertido e espiritualoso, a quem éramos mais ligadas, andava sério, distante, não tocava mais violão. Vivia escutando um *LP* de música clássica que havia comprado, disco do qual nós gostamos e que adotamos também. Eu ouvia cochichos e sentia um clima estranho na casa. Vários dos amigos de antes, colegas da escola, continuaram a frequentar a casa, mas agora também muito fechados e todos de paletó e gravata.

Uma noite, Chico chegou com a turma de sempre, eu corri para falar com os meninos, só que a reação dele me deixou sem ação. Chamou mamãe e disse que ela deveria nos mandar vestir uma roupa decente — estávamos as três de *short*. Só que a reação dela foi imediata: cortou a conversa dele e, pelo que me lembro, brigou, dizendo que ele andava com ideias malucas na cabeça e que nós continuaríamos usando as mesmas roupas. Em poucos dias, veio a bomba: um

professor do Santa Cruz, ligado a um movimento católico extremamente conservador, com suas teorias políticas e morais medievais, vinha cooptando alguns alunos que julgava terem potencial de liderança para levar adiante aquelas convicções. Isso foi revelado numa reunião da escola com os pais desses garotos. O professor foi expulso, mas, como o grupo continuava a se reunir, cada pai buscou uma forma de livrar o filho daquele movimento.

Papai, que normalmente confiava a educação dos filhos à minha mãe, mantendo-se alheio aos assuntos infantis, revelou uma faceta paternal que até então eu desconhecia por completo. Entre desnor-teado e irado, comprou um chicote numa loja de artigos de montaria e ligou para o tal professor, gritando os maiores improperios e anunciando como usaria o chicote, caso o professor se aproximasse novamente do filho. Lembro-me bem do chicote, que ficou para sempre no alto de uma estante da sala de entrada, e de nós, os filhos, junto com a babá no andar de baixo, ouvindo os berros dele ao telefone no quarto, e mamãe insistindo: “Basta, Sérgio, desliga o telefone”. Mas papai, que não era de brigar com facilidade, quando se irritava pra valer perdia a cabeça e também qualquer autocensura. Acho que todos os nossos vizinhos da época têm memória daquele dia.

Chico foi levado pelos dois para um colégio interno em Cataguases, Minas Gerais, para onde meus pais viajavam mensalmente, a fim de acompanhar o progresso do menino. Em dois meses, ele já tinha novos amigos, conhecia as histórias e costumes da cidade e passou a escrever regularmente crônicas para o jornalzinho da escola. Seis meses depois, mamãe voltou eufórica, com o veredito a que chegaram ela e papai: “Chico voltou a ser o cafajeste de sempre!”. E, apesar da expressão um tanto exagerada, a intenção dela estava certa, já que ele tinha voltado mais engraçado do que nunca, gozador, chutando bola e, com os amigos, aprontando na rua estripulias das quais só tomávamos conhecimento quando a confusão terminava em delegacia de polícia. Em casa, uma das diversões de Chico e seus amigos era passar trotes por telefone em algumas infelizes, para as quais elucubravam histórias torturantes, que duravam dias, semanas, ou até mamãe perceber e intervir em favor das pobres desconhecidas.

A música sempre esteve muito presente em casa. Papai, ainda jovem, solteiro, quando morava no Rio, como muitos jornalistas marcava ponto no Café Nice, no centro, o bar da boemia onde circulavam os maiores sambistas de então. Ele se ressentia de nunca ter encontrado lá Noel Rosa, mas esteve várias vezes com Ismael Silva, a quem Manuel Bandeira chamava de Santo Ismael, o que motivou meu pai a criar uma reverência: a qualquer menção do nome do Santo, ele e Manuel se inclinavam e tiravam imaginários chapéus. Disso eu posso falar, porque assisti à cena na Rua Buri.

Como meu pai, mamãe também tinha estudado piano na infância e conhecia e adorava sambas antigos. Sergito era um rato de sebo e invariavelmente chegava em casa com preciosidades, na época pouco valorizadas, como os discos de 12 polegadas de Chico Alves e Mário Reis, Noel Rosa, Aracy de Almeida, alguns com uma ilustração de Di Cavalcanti na capa, e outros, que ouvíamos sem parar e incorporávamos ao nosso repertório. Alvaro era fã de *rock'n'roll*, como todos nós, porém ele conhecia mais e nos trazia o melhor dos lançamentos da música americana. Ouvíamos muito rádio, mas, além do *hit parade*, só nos interessavam os programas que tocavam Dorival Caymmi, sambas antigos e marchas de Carnaval, uma vez que, naquela época, a música brasileira vivia uma febre de boleros e sambas-canções de cortar os pulsos, impossíveis de cair no gosto de crianças e adolescentes.

Só que um dia apareceu em casa o primeiro *long-play* de João Gilberto, com um modo de cantar intimista, quase falado, a batida inédita, as divisões e as harmonias ao violão diferentes de tudo que se ouvia nas rádios. Ao ouvir João Gilberto, a minha impressão era a de que um novo Brasil surgia, junto com a construção de Brasília, a indústria automobilística, as revoluções artísticas na arquitetura, no cinema, no teatro, nas artes plásticas, na moda e na música popular, com aquela nova maneira de compor e cantar, leve e agradável. O *LP* foi unanimidade em casa e passou a rodar na vitrola sem parar, o dia inteiro, sem que ninguém reclamasse.

Miúcha tinha como meta cantar como Edith Piaf, mas não demorou a escorregar para o samba e, com o violão que aprendeu a tocar

minimamente com minha tia Maria, passou a comandar estridentes saraus com as três irmãs, no caramanchão ou no jardim na frente da casa, contando, muito eventualmente, com participações de Chico e Alvaro. O repertório, que ela separava em primeiras e segundas vozes, era basicamente com composições de Ataulfo Alves, Paulo Vanzolini, Noel Rosa, Ismael Silva, Noite Ilustrada, Vinicius de Moraes, Capiba, Nelson Ferreira, Zé da Zilda e, no ápice, a “Exaltação à Mangueira”. No entanto, cabiam de quando em quando alguns sucessos do repertório de Harry Belafonte, The Platters, The Everly Brothers e até canções napolitanas, trazidas da Itália na bagagem.

Eu, que também sonhava aprender violão, consegui ganhar um de presente de aniversário, com a garantia de que Miúcha me ensinaria a tocar, assim como já vinha fazendo com Chico. O instrumento que eu desejava estava bem além do orçamento previsto, e minha mãe me convenceu a aceitar um violão pequeno, bem mais simples, que, ao ser apresentado em casa, recebeu no ato o apelido de Catupiry, por sua cor e pela qualidade da madeira, sem nem ao menos uma demão de verniz. Nas duas vezes em que consegui um tempinho de Miúcha para a aula, aprendi só três acordes de “Serenô”, de Antônio Almeida, até porque, naquele instrumento bizarro de cordas de aço, nada saía próximo ao afinado. Chico, que tinha autorização para usar o violão da Miúcha, aos poucos foi se aprimorando e indo além dos primeiros acordes. Passou a observar e copiar de músicos mais tarimbados, ao mesmo tempo que se desenvolvia na convivência com violonistas nos bares e em casas de amigos. Não demorou muito, ele já arriscava algumas composições, ainda tímidas, indefinidas, mas, sem dúvida, melodiosas.

Em 1962, Miúcha arrumou uma bolsa de estudos e embarcou para Paris. As cantorias nas noites de luar findaram-se, mas nós continuamos a ouvir tudo que chegava em casa e a improvisar vocais em qualquer oportunidade, como nas noites em que Vinicius de Moraes aparecia por lá, levando às vezes Alaíde Costa, Baden Powell. Nessas ocasiões, a música ia até o dia amanhecer. A presença de Chico, arranhando suas primeiras composições ao violão, nos deixava como vespas ao redor da lâmpada. Afinal, já tínhamos vivido experiências

musicais anteriores, na época em que moramos na Rua Henrique Schaumann, em Pinheiros, quando ele criava operetas e distribuía os papéis entre as três irmãs pequenas, sendo ele, obviamente, o protagonista.

Na casa da Rua Buri, era na sala de jantar que Chico se concentrava para criar, com todas as portas fechadas, sem se dar conta do quanto o som reverberava naquele espaço, cheio de vidros e espelhos. Nós, na sala ao lado, ouvíamos tudo com a maior atenção, comentando baixinho um momento ou outro, fascinadas com aquele processo repetitivo em busca do acorde certo, da frase exata, da passagem da primeira para a segunda parte, enquanto a música ia se fixando nas nossas cabeças. No momento em que ele sentia que tinha conseguido algo satisfatório, uma música pronta para a primeira audição pública, ou melhor, para um primeiro teste com seu público particular, Chico abria a porta de vidro, e nós três já estávamos prontas para escutar e cantarolar junto com ele.

Aos poucos, começamos a inserir vocais em suas canções. Acompanhado pelo violão, ele entoava uma parte, nós fazíamos os vocais e depois cantávamos o estribilho. Além de trazer para ensaiar em casa seus amigos estudantes que dominavam algum instrumento, Chico também passou a se apresentar em algumas boates e *shows* em escolas ou faculdades. Certa vez, nos convidou para acompanhá-lo a um *show* que faria no Colégio Rio Branco e que contaria com a participação de vários artistas que vinham fazendo nome no circuito estudantil, como Taiguara, Toquinho, Tuca, Ivete, Maria Lúcia e outros. Eles abririam o espetáculo, que, na segunda parte traria como grande atração Alaíde Costa e Oscar Castro-Neves. Completamos o coro com uma amiga, Helena Hungria, para nos apresentar como o grupo Chico e as Quatro Mais. Fazíamos um vocal de vozes desconstruídas numa pretensa bachiana contemporânea. Deu tudo certo, o número foi bem aplaudido e nem nos lembramos do nervosismo. A apresentação de Alaíde Costa, na segunda parte, começou com ela própria cantando no breu e à capela “Onde está você”, de Oscar Castro-Neves, o que causou um enorme assombro e euforia em parte do público, marcando, sem dúvida, a carreira dela.

Na minha lembrança, esse foi o assunto da semana nas escolas, nas mesas de bares, na faculdade da Rua Maria Antônia e em programas radiofônicos, até que veio um convite da TV Record — a Globo da época — para Alaíde Costa e os jovens artistas repetirem no seu auditório o *show Primeira audição*, realizado no teatro do Colégio Rio Branco. Porém, o convite em casa esbarrou com o rigor de minha mãe: “Chico, você é rapaz, pode ir, mas as meninas, nem pensar!”. Ele insistiu, argumentando que quem não pudesse se apresentar com o mesmo repertório e a mesma formação original seria excluído do *show*. Não sei se papai intercedeu nos bastidores, mas mamãe finalmente se convenceu de que não seria justo penalizar Chico e concordou com a nossa ida, mas impôs uma condição: a de que nunca mais na vida ele nos levasse para algum palco.

Tudo certo, fomos e fizemos bonito. Nós gostávamos do ambiente musical, nos sentíamos bastante integradas nos saraus da Rua Buri, nas temporadas de muita música no Rio de Janeiro ou quando íamos na Boate Jogral, de Luís Carlos Paraná, que transformou um pequeno espaço em São Paulo num clube de amantes da música, onde os melhores instrumentistas, cantores e compositores da cidade, assim como os de passagem, sentiam-se em casa. Nós, as meninas apadrinhadas por Paulo Vanzolini — velho amigo da família e da Boate Jogral —, batíamos ponto na boate, onde tínhamos a oportunidade de cantar samba acompanhadas pelos músicos sensacionais da casa.

Chico sonhava ser arquiteto, sendo que mamãe sonhava em dobro. Assim, ele entrou para a Faculdade de Arquitetura da USP, e o curso imediatamente passou a enfrentar a forte concorrência vinda do porão do belo prédio *art nouveau* da escola (que então funcionava no bairro Higienópolis), onde a batucada comia solta. Era o Sambafo — como os estudantes chamavam aqueles encontros regados a samba e cachaça —, para onde ele passou a arrastar outros músicos da cidade. Esse irmão sempre andou em bando, mas, aos poucos, o bando foi assumindo um perfil mais musical. Além das canções próprias e de algumas parcerias, passou a compor para filmes e peças. Lembro-me vagamente de ensaios para as gravações das trilhas sonoras, com a participação de colegas músicos e alguns

jovens profissionais, como um rapaz que tocava *cello* e outro, que tocava flauta, se não me engano.

Em duas montagens, *Morte e vida severina* e *O&A*, no Tuca, o teatro da PUC, tivemos uma atuação determinante, já que ele, sem conhecer praticamente nada de escrita e harmonia, mas sendo extremamente musical e sem dúvida dotado de um ouvido privilegiado, usava nossas vozes como instrumentos para compor, além de ter o violão como base. No processo criativo, Chico estabelecia certo desenho melódico, que ensinava a uma ou duas de nós três; em seguida, com outro desenho melódico, ensinava para quem restasse. Com tudo decorado, ele tocava, e nós nos dividíamos nas melodias, que se cruzavam como num coral harmônico. No entanto, quando a harmonia não lhe caía bem ao ouvido, ele experimentava outro desenho para uma das partes e assim ia mudando e testando quantas vezes fossem necessárias até encontrar a boa forma, a definitiva. Então tudo era registrado num gravador Geloso — um precursor do cassete —, que ele conseguira emprestado. Em *Morte e vida severina*, a música estava presente do começo ao fim, com os versos, ou como pano de fundo, tendo traduzido fortemente o clima árido, a angústia e a emoção presentes no texto de João Cabral de Melo Neto.

As gravações eram levadas para o elenco da peça e ensaiadas exaustivamente. Apesar dos atores da PUC serem razoavelmente musicais, às vezes demonstravam dificuldade em cantar com vozes descontraídas. Chico nos chamou para alguns ensaios, a fim de que ajudássemos o coro a ensaiar. Não me esqueço da ponta de inveja que senti das garotas do elenco, apesar de eu ser uma mera estudante de colegial, com 15 ou 16 anos. O processo com *O&A* foi semelhante, só que, no caso, a peça de Roberto Freire, dirigida por Silnei Siqueira, não tinha texto. A ousada encenação se baseava num roteiro básico, elaborado junto com o cenário e as melodias, cantadas por dois grupos, um de perfil rebelde, que se expressava em “Aaaaa”, e o outro, antagonico, conservador, em “Ôôôôô”. A partir disso, o espectador compreendia, sem dificuldade, o enredo do musical e o que cada grupo representava. Nessa peça, meus irmãos Maria do Carmo, a Pííí, e Alvaro integraram o elenco.

Antes mesmo das peças, as canções de Chico foram se tornando conhecidas. Um de seus primeiros *hits* em ambientes estudantis e rodas de samba foi “Marcha para um dia de sol”, uma marchinha que agradava a todos e tinha uma letra um pouco ingênua, com temática social comportada, e não à toa passou a ser chamada de “Marcha João XXIII”. Ela foi gravada por Maricenne Costa em 1964. A partir daí, Chico não demorou a lançar seu primeiro compacto, com “Pedro Pedreiro”, de um lado, e “Sonho de um Carnaval”, do outro. Lembro que “Pedro Pedreiro” impressionou muito ao revelar um Chico mais maduro no uso das palavras e na melodia, que correspondia perfeitamente bem aos versos e à temática monótona e repetitiva. Pela primeira vez notei papai se surpreendendo com o filho, que há muito demonstrava interesse por literatura, mas que, bem novo ainda, revelara um indubitável talento no uso da palavra escrita na música. E passou a chamar a atenção de todos, incluindo-se seus amigos, para a expressão “pensero”, um perfeito neologismo, criado talvez a partir das leituras de Guimarães Rosa. Em seguida, Chico lançou outro compacto, com “Olê olá” e “Meu refrão”. As duas canções fizeram sucesso, sendo que a primeira foi a mais executada, o que inevitavelmente o obrigava a repeti-la sempre nos *shows* e programas de tevê, quando sua vontade era mostrar outras novidades.

A faculdade de Arquitetura aos poucos foi sendo deixada de lado, assim como os projetos de um garoto que já não era mais ele. O ano de 1964 foi traumático para o Brasil, e eu sinto que atingiu profundamente aquela geração, que acreditava num futuro promissor com as reformas de base, Paulo Freire, as Ligas Camponesas e alguns princípios que imaginávamos inabaláveis. Toda a família acompanhou as notícias pelo rádio e pelo telefone, que não parava de tocar, com informações e boatos vindos de todos os cantos, inclusive das redações de jornais censurados. Ocorria um grande entra e sai de pessoas em nossa casa, gente que queria falar pessoalmente, já que as ligações telefônicas passaram a não ser mais seguras. Um a um, os comandantes das Forças Armadas foram aderindo ao golpe. Por fim, chegou a notícia de que Jango tinha partido rumo ao Rio Grande do Sul. Apesar de Brizola insistir numa resistência armada, o presidente,

ilegalmente destituído pelo Congresso, com apoio do Exército, da elite financeira, da imprensa e da classe média conservadora, prevenindo derramamento de sangue no País, preferiu o exílio.

A essa altura, o nome de Chico como cantor e compositor já tinha ultrapassado os limites do estado de São Paulo. Além do fato de que o Rio de Janeiro permanecia sendo a capital cultural do Brasil, era onde o menino que queria ser chamado de Carioca não abria mão de voltar a viver novamente. Não bastando isso, era a terra do samba, seu ritmo nativo, a terra dos maiores sambistas e, por que não, a terra da bossa nova, de Vinicius, que o apadrinhou e o apresentou a vários de seus ídolos na terra de Tom Jobim.

Veio um convite para a temporada na Boate Arpège, no Leme, com a atriz e cantora Odete Lara e o MPB4, que ele já conhecia de apresentações em São Paulo, e ele alugou uma quitinete na Rua Prado Júnior, em Copacabana. Seus compromissos em São Paulo, com *shows* na capital, no interior ou na TV Record, o obrigavam a se dividir entre as duas cidades. Em casa ou na rua, arrastando inúmeros agregados, ele fazia festa nas noites paulistanas, serenatas para as namoradas, só que acrescentando então novos amigos, artistas do naipe de Paulo Autran, Caetano Veloso e músicos da Orquestra Sinfônica.

Não sei exatamente em que mês ele compôs “A banda”, lançada em 1966, mas me lembro bem dele criando a marchinha na sala de jantar e de nós, as meninas, como sempre, escutando ansiosas na sala ao lado. A música era sem dúvida contagiante, não há como negar a magia que aquela melodia simples, mas redonda, e a letra, alegre e singela, exerciam sobre as pessoas. O País vivia sob a ditadura, mas a juventude ainda sonhava com a derrubada dos militares, sonho que se tornou pesadelo com o AI-5, decretado quatro anos depois.

“A banda” chegou e não passou, veio pra ficar na vida de todos. Do dia para a noite, dezenas de capas de revistas estampavam o menino de olhos cada vez mais assustados. Ele tentava levar a vida naturalmente, mas nada mais era natural àquela altura. Como de costume, numa madrugada, Chico promoveu uma serenata para a namorada, e no dia seguinte a aventura tinha se transformado em notícia de primeira página num jornal do Rio. Tudo que ele até

então fazia por pura molecagem teve que ser radicalmente cortado de sua vida para não passar por exibicionismo, que era exatamente o que tinha evitado sempre.

Em casa, o telefone tocava sem parar, com sugestivos nomes a se passarem por Roberto Carlos, Hebe Camargo, Agnaldo Rayol, Nara Leão e meio elenco da tv Record tentando falar com Chico. Com isso, deixávamos o aparelho tocar e perdíamos ligações importantes. Algumas pessoas, ao descer a ladeira de carro, gritavam o nome dele. Na pracinha em frente, tinha sempre gente olhando e fotografando. Numa manhã apareceu, na porta de entrada de casa — já que o portão que dava para a calçada nunca fechava —, um envelope com várias páginas escritas à mão por uma maluca que havia passado a madrugada inteira rodeando o casarão e anotando todos os movimentos dos moradores, achando que Chico, para quem ela escrevia, estivesse lá dentro, quando ele sequer estava em São Paulo. No colégio, eu passei a ser assediada por colegas com quem nunca tivera intimidade, que me convidavam para ir à casa delas, insinuando que eu também as convidasse para a minha. Acho que todos os irmãos que vivemos aquele período, a partir de então e por algum tempo, ficamos um pouco arredios a novas amizades.

De tudo que se falava sobre ele, o mais absurdo era chamá-lo de tímido. Tímido? Logo ele, que mamãe sempre chamou de cafajeste? Ele nunca foi tímido nem cafajeste, mas podia ser reservado, e era natural que fosse com desconhecidos que insistiam em invadir sua vida real para arrancar confidências irreais. E também com algumas pessoas, jornalistas, em especial, que, quando não conseguiam nenhum furo, acabavam por inventar algum. Inventavam namoros, brigas, intrigas que impediam o rapaz de 22 anos de se expressar e agir naturalmente.

Por mais esperto que ele fosse, por mais amadurecido intelectualmente, era impossível estar psicologicamente preparado para ser endeusado por gregos e troianos. Chico foi transformado em unanimidade nacional, o que, paradoxalmente, atraía desconfiança de alguns e mágoas de outros. Manuel Bandeira, amigo de toda vida de meu pai, fez um comentário sincero e sentido, dizendo que, aos 80

anos, não havia recebido por toda sua obra o que um rapaz de pouco mais de 20 anos ganhara por apenas uma música.

Nós assistíamos àquele reconhecimento de Chico com gosto e certo orgulho, sem dúvida, mas também um pouco assustadas com aquela transformação dele em um *pop star* desajeitado que, se não bebesse um pouquinho mais, teria dificuldade de encarar tanta exposição e algumas inusitadas demandas.

Em um almoço como tantos outros, estávamos todos nós à mesa, sendo que Chico, naquele dia, especialmente inspirado e divertido, já havia provocado a babá, de quem era o xodó desde neném, e emendado histórias hilárias — papai era o mais curioso e mamãe tentava se fazer de séria —, até que a campainha da casa tocou e criou-se uma certa tensão no ambiente. Generosa, funcionária antiga da casa, foi atender e voltou para avisar a Chico que um jornalista estava lá para entrevistá-lo. Exatamente naquele momento constatei a mudança de sua expressão alegre, brincalhona e meio gaiata de moleque que ainda era para a de um homem sério, que media as palavras, um tanto ressabiado — que as pessoas juravam ser tímido —, que se impusera ser.

Daí em diante sua obra passou a falar por si.

## A PRECIOSA OBRA DE CHICO BUARQUE PARA CRIANÇAS (PARA CRIANÇAS?!)

*Antonieta Cunha*

Para esta publicação em homenagem aos 80 anos de Chico Buarque, pediram-me considerações a respeito de sua obra criada para crianças, e sobre essa “categoria” farei observações mais ao final deste texto.

No campo estrito da arte infantil, até agora nosso homenageado nos presenteou com dois trabalhos intencionalmente dirigidos às crianças, vindos a público entre 1977 e 1979. Nesse período, suas composições musicais e seu teatro para adultos eram atentamente observados (entendidos?) pela censura, implantada pela ditadura iniciada no Brasil em 1964, e nosso autor parecia ser um dos artistas preferidos por ela. Talvez essa seja uma das razões que o animaram às criações para crianças.

Primeiro, foi um musical extraordinário: *Os saltimbancos*, ao qual meus filhos, ainda crianças, e eu tivemos a sorte de assistir na estreia, no Canecão. Tratava-se de uma tradução cuidadosa de Chico Buarque, com adaptações sobretudo exigidas pelas melodias, pelas rimas, ou pelo contexto brasileiro, de um espetáculo musical italiano, *I musicanti*,<sup>1</sup> criado em 1975 pelo compositor argentino Luis Enríquez Bacalov e pelo letrista italiano Sergio Bardotti, ambos com extensa

<sup>1</sup> Para conhecer a obra, acessem: [luisbacalov.com/produzione-arstistica/i-musicanti](http://luisbacalov.com/produzione-arstistica/i-musicanti).

e importante produção nas suas áreas. Nesse caso, para deleite das crianças, tinham criado uma versão musical do famoso conto *Os músicos de Bremen*, dos Irmãos Grimm.

O espetáculo brasileiro recebeu prêmios importantes, como o Troféu Mambembe (categoria “Especial”) e o Prêmio APCA (“Melhor espetáculo”), da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), e continua recebendo inúmeras montagens. Está também disponível em disco. A peça está publicada, agora, pelo selo Yellowfante, da Editora Autêntica.

Ao que se sabe, quando se exilou na Itália, de 1969 a 1970, Chico Buarque não apenas conheceu esse espetáculo, como também, segundo o letrista italiano, travou um diálogo profícuo com os dois autores, especialmente com Bardotti.

A segunda criação de Chico Buarque para crianças data de 1979, quando publicou, numa esmeradíssima produção, o conto “Chapeuzinho Amarelo”, com imagens da jornalista e *designer* gráfica italiana Donatella Berlendis, então proprietária da editora Berlendis & Vertecchia, fundada naquele ano, no Rio de Janeiro.

Comentando num artigo daquele ano essa bela obra, cheguei a brincar que a censura devia se cuidar: se continuasse a proibir as criações de Chico Buarque, qualquer dia talvez tivéssemos uma exposição de telas pintadas pelo compositor, tal era seu talento para escolher caminhos para se esquivar dela e continuar fazendo arte.

Mesmo os que eventualmente não conheçam essa obra vão intuir que ela é uma paródia de *Chapeuzinho Vermelho*, possivelmente o mais conhecido e mais reescrito conto dos mesmos Irmãos Grimm. A obra, nessa primeira edição, que será sempre nossa referência aqui, recebeu a menção “Altamente recomendável” da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Mais tarde, em 1998, passou a ser publicada pela Editora José Olympio, com ilustrações de Ziraldo, que recebeu o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, na categoria “Melhor ilustração”.

Abordemos, agora, cada uma dessas belas criações de Chico Buarque. Afinal, o tradutor é considerado, com toda justiça, autor também da obra traduzida.

## AS NOVIDADES DE OS SALTIMBANCOS

Com certeza, todos os leitores conhecem perfeitamente o conto dos Irmãos Grimm, colecionadores de histórias do folclore alemão e europeu. Sua publicação é do final do século XIX. De todo modo, parece importante apresentar um mínimo resumo da narrativa, para chegarmos a algumas de suas diferenças para a versão italiana do texto de Enríquez Bacalov e Bardotti, e, depois, a algumas novidades da adaptação buarquiana. Seria muito interessante que os leitores ouvissem o musical, na versão italiana, ou na brasileira, para relembrem suas composições e atestarem o brilho dos três autores.

O conto traz a história de quatro animais que se encontram casualmente na fuga que cada um fazia dos respectivos patrões: um burro, um cão, um galo e um gato. Juntos, pretendem chegar a Bremen, excelente cidade alemã, desde aquela época considerada progressista, de trabalhadores, capaz de receber bem os quatro fujões, candidatos a cantores. No caminho, para descansar, aproximam-se de uma casa e percebem que nela estão quatro ladrões. Cantam à janela da casa, e os ladrões imaginam que eram estranhos e perigosos seres, e fogem em debandada. Um deles volta quando os quatro amigos já estão dentro da casa e dispostos a enfrentar o ladrão, cada um a seu modo: coices, mordidas, unhas e bicadas... O ladrão foge, sustentando que seres sobrenaturais o tinham atacado. Os marginais resolvem nunca mais voltar à tal casa, largando lá o produto de seu roubo. Já os quatro amigos desistem de Bremen e resolvem ficar ali, com conforto e riqueza garantidos.

A história contada no musical é, em linhas bem gerais, a mesma: são quatro animais mesmo, e se encontram no caminho para Bremen, à procura de trabalho. O jumento, o primeiro que aparece e que vai narrar tudo à plateia, encontra o cão todo estropiado e o convida para fazerem uma dupla, em Bremen. Mas logo aparece a galinha, que também quer acompanhar os dois. Pouco depois, surge a gata. Cada animal logo se apresenta por meio de uma música, conversam e decidem formar um quarteto, quando chegarem a seu destino. Começam até a fazer um ensaio, do qual se falará mais adiante... E

discutem também como seria a cidade ideal de cada um. É quando aparece pela primeira vez, à semelhança do coro grego, um coro formado por crianças, que comenta as opiniões deles e até apresenta também a sua ideia sobre a tal cidade. Para elas, toda a administração da cidade e seus serviços seriam feitos por... crianças!

À noite, cansados, os quatro amigos descobrem um albergue, que já pareceu complicado pelo nome — Pousada do Bom Barão — e pela placa, que dizia: “Proibido aos mendigos e aos animais”. Mas o coro aconselha-os a tentar olhar pela janela: quem sabe a pousada está vazia? O que veem, no entanto, é uma reunião de quatro figuras, que eles reconhecem como seus péssimos “donos”. Comentam, aflitos, essas presenças, mas, revoltados, resolvem expulsar dali os ex-patrões. Esses voltam, mas, atingidos pelos animais, abandonam de vez a casa. E os quatro amigos preferem ficar por lá, desistindo da vida de cantores em Bremen.

Primeira novidade na história de Bardotti: em vez de galo e gato, temos, agora, uma galinha e uma gata, mudança que mostra, democraticamente, os dois sexos igualmente injustiçados pelos “patrões”, até mais que abandonados: a galinha viraria logo uma bela sopa!

Dessa primeira alteração, decorre outra: essa gata, acostumada no bem-bom do apartamento onde morava, com comida e proteção, impedida de sair, por causa dos perigos da rua (no dizer de sua dona...), é dengosa e preguiçosa. Gosta mesmo é de cantar à noite, com a “gatária”. Quando, no fim da história, eles resolvem não mais ir para Bremen e ficar naquela boa casa, o jumento pergunta aos amigos o que cada um poderia fazer para viverem bem ali, e todos se oferecem para cumprir uma função, menos a gata.

*... La gatta, beh, la gatta in verità...*

*— Sono um po' pigra...*

*— Ma ci tiene allegri. Ci canta le canzoni la sera intorno il caminetto.*

*Lei, sì, è veramente una brava musicante.*

*— A gata, bem, a gata na verdade...*

*— Eu sou um pouco preguiçosa...*

— Mas você nos mantém alegres. Canta à noite para nós canções perto da lareira. Você, sim, é de verdade uma bela cantora.

A função do artista, objeto de brincadeira do jumento, no início do musical (“E o que fazer na cidade?” — eu pensava. Quando alguém não sabe fazer mais nada, pode ser artista”), é plenamente entendida e valorizada pelo grupo, assim como as demais ocupações.

Outra alteração significativa nessa versão é a mudança dos ocupantes da pousada. Enquanto, na versão dos Grimm, tratava-se de quatro ladrões, no musical, a pousada, de um dos ex-patrões, era onde os quatro estavam reunidos e de onde foram expulsos, numa bela vitória dos animais contra eles. Simplificando: não seria a situação do dito popular “Quem rouba ladrão tem cem anos de perdão”, mas apenas um lugar digno que eles mereciam, como fruto de uma — digamos — aposentadoria que lhes fora negada, mas sem as riquezas adicionais, e estavam dispostos a trabalhar (menos a gata — claro!).

Uma última diferença relevante parece ser a definição do narrador. No texto “original”, há um narrador, observador objetivo e distante, enquanto nessa versão italiana o jumento é que cumpre a função de contar a história e é, contrariando o esperado, o líder do grupo. Ele tem até uma série de lições a tirar de cada situação e discutir com o grupo:

JUMENTO — Primeira lição do dia: “O melhor amigo do bicho é o bicho”.

JUMENTO — Segunda lição do dia. “Um bicho só é só um bicho”.  
Agora todos juntos...

TODOS — Somos fortes.

*E segue-se uma linda e animada canção: “Todos juntos”.*

JUMENTO — Última lição do dia: “OS HOMENS VOLTAM SEMPRE”.

E eles cantam, então, “Esconde-esconde”, com a expulsão definitiva dos antigos patrões.

É bastante conhecida uma característica das narrativas dos Irmãos Grimm: eles são pouco propensos ao humor e a passar a palavra para

as personagens. No caso do musical, a possibilidade do diálogo do jumento-narrador com a plateia e entre os quatro amigos é obviamente total, com a imediata percepção pela plateia (ou pelo leitor) das características de cada um, em situações divertidas. Podemos classificar *Os saltimbancos* como uma comédia musical.

Todas essas novidades da versão musical italiana são absorvidas com muita propriedade por Chico Buarque e ainda enriquecidas por sua contribuição para a peça a ser levada aos palcos brasileiros.

Por exemplo, o jumento-narrador é um simpaticíssimo nordestino. Logo de início, na sua conversa com o público, percebemos o vocabulário e o sotaque do Nordeste, e que ele não está mais lá — o que já evoca uma situação ainda comum na conjuntura brasileira.

O jumento, sozinho no palco, diz:

JUMENTO — Eu, eu sou um jumento. Não sou bicho de estimação. Não tenho nome, não tenho apelido, nem estimação. Sou jumento e pronto. Na minha terra também me chamam de jegue. E me botaram pra trabalhar na roça a vida inteira. Trabalhar feito jumento. Pra no fim... nada.

O autor acompanha muito de perto a intenção cômica da história, na versão musical, especialmente quando entram em cena a subserviência do cão e as características da gata. Logo que ela aparece e o cão começa a latir, a conversa é esta:

JUMENTO — Calma, cachorro, espere aí e não faça mais isso, entendeu?

CÃO — Sim, sim, senhor jumento.

JUMENTO — Primeira lição do dia: “O melhor amigo do bicho é o bicho”. E você, gata, desce da árvore.

GATA — Nãoooooooooooooo, depende do programa.

Um momento especialmente cômico do espetáculo, garantido nas duas versões, é o ensaio do “coral”, comandado pelo jumento. À pergunta dele sobre saberem as notas musicais, a turma expressa total

desconhecimento: o cachorro diz que conhece duas; a galinha, três; e a gata diz saber de umas 39 (só 30, na peça italiana)! E levam o ensaio na brincadeira: quando vão cantarolar a escala, cada um aproveita a sua nota para entoar o verso de uma composição musical, ou usá-la em alguma expressão fora de propósito, para aborrecimento do jumento. Mas tudo se arranja, e temos, em seguida, a bela “Minha canção”, cujos versos têm início com as notas da escala musical.

O diálogo final da peça, já apresentado na versão italiana, é o seguinte, na versão brasileira:

JUMENTO — E assim, caro amigo, vamos ficando por aqui. Não é preciso ir à cidade, se aqui na nossa casa estamos tão bem. Além do mais, a gente não é exigente. O que é que a gente faz? A gente trabalha. Você, cachorro, o que é que faz?

CACHORRO — Eu? Faço sentinela.

JUMENTO — E você, galinha?

GALINHA — Eu? Arrumo a casa, faço a comidinha...

JUMENTO — E eu? Eu pra variar trabalho feito jumento, certo, há muito o que fazer. Preciso trabalhar pra valer. Quanto à gata... bem, a gata, pra falar a verdade...

GATA — Miau, sou meio preguiçosa...

JUMENTO — Mas mantém a gente alegre, de noite se espicha na almofada e canta um bocado de coisa bonita pra valer. Ela sim; virou realmente uma su... uma... su, como é mesmo?

GATA — Uma “superstar”.

Vejam que a ideia da lareira da peça italiana foi substituída pela almofada, bem mais adequada aos nossos climas. E o jumento brasileiro se embaraça numa palavra que ele não estava acostumado a falar...

Afinal, a ideia da união e da solidariedade prevalece, subjacente, nas duas obras, além da recusa da exploração do trabalho alheio. E nelas há congraçamento e alegria, nos diálogos e nas composições. A belíssima canção “Bicharia”, que em *off* abre a peça e também a encerra, com todos em cena cantando — como convém a um bom musical —, é um excelente exemplo desse “alto astral”. Imaginamos

que também na apresentação italiana ela é rapidamente assimilada pelos espectadores, e, já à saída do espetáculo, é um cantarolar animado da canção. Foi o que testemunhamos, no Rio de Janeiro.

Outro ponto fundamental a considerar no espetáculo de estreia no Brasil vai além da criação de Chico Buarque, mas certamente tem a ver com ele: a qualidade dos atores, do cenário e do figurino, tornando o espetáculo tão digno do público infantil quanto de qualquer plateia — o que nem sempre se observa, ainda hoje, na produção do teatro para crianças no Brasil. A direção era de Antônio Pedro, com cenário e figurinos de Maurício Sette, e os atores eram Marieta Severo, Miúcha, Pedro Paulo Rangel e Grande Otelo. O coro de crianças afinadíssimas era composto de parentes dos envolvidos com a peça.

Os leitores, conhecedores da obra e da vida de Chico Buarque, certamente identificarão na escolha da peça pelo artista uma sintonia do musical italiano com sua visão de mundo. Afinal, é denunciada, com humor, uma questão social importante: a exploração do trabalhador, descartável quando o lucro diminui ou não vem.

Essa questão, bastante clara aqui, possivelmente será abordada, com bastante profundidade, em outros artigos desta revista, e nem é o caso de tratá-la aqui. O que importa ressaltar é o fato de, naquela época de ditadura, ter sido feita a abordagem de temas como esses — não só da relação de trabalho, mas também do autoritarismo e da cegueira dos poderosos diante das condições de vida dos cidadãos, o que se dá em qualquer lugar do mundo.

Sobre, naquela época, circularem pelas escolas — e muitas serem premiadas — narrativas que abordavam tais temas, feitas, por exemplo, por Ruth Rocha, Ana Maria Machado e Sylvia Orthof, minha hipótese é a de que, em geral, autoridades e poderosos não davam (dão?) atenção à ótima literatura infantil que se fazia (se faz) também no Brasil.

Vale salientar também um dado importante: independentemente até de bons trabalhos em torno da leitura realizados nas escolas brasileiras, o “simples” fato de as crianças lerem uma obra ou assistirem a uma peça musical como *Os saltimbancos*, que as diverte tanto quanto

aos adultos, pode ajudá-las a formar o espírito crítico e um juízo sobre as questões abordadas, sem panfletagem e sem dogmatismos. A arte cumpre aí essa função maravilhosamente.

### **CHAPEUZINHO AMARELO**

No caso dessa paródia da narrativa dos Irmãos Grimm, o primeiro estranhamento já acontece no título. E nela não aparecem adultos — a não ser o próprio lobo. Não há a Mamãe pedindo à Chapeuzinho que atravesse a floresta sozinha, para levar uns doces para a Vovozinha, que está doente: a questão fica entre a Chapeuzinho Amarelo e o Lobo.

Outra novidade do conto de Chico Buarque é que se trata de uma narrativa de versos, com rimas consoantes, às vezes apenas toantes. E a primeira página já convida o leitor à brincadeira, nesse momento, com o próprio nome dela.

Era a Chapeuzinho Amarelo.  
Amarelada de medo.

Em seguida, temos uma série de verbos de ação na forma negativa, marcando a total inação da menina, terminando com:

Não brincava mais de nada,  
Nem de amarelinha.

Na página seguinte, o texto continua enumerando sua percepção equivocada de perigos inexistentes. Obviamente, a negativa é também primordial aqui, marcando a menina paralisada pelo medo. Alguns exemplos:

Tinha medo de trovão.  
Minhoca, pra ela, era cobra.  
E nunca apanhava sol  
porque tinha medo da sombra. [...]

Então vivia parada,  
deitada, mas sem dormir, com medo de pesadelo.

Em letras enormes, há, na página seguinte, o nome da menina, fechando a introdução da história: “Era a Chapeuzinho Amarelo”.

O texto da página seguinte é tão importante que precisa estar aqui por completo. Nele começa a delinear-se o acontecimento da história.

E, de todos os medos que tinha,  
O medo mais medonho  
era o medo do tal do LOBO.  
Um LOBO que nunca se via,  
que morava lá pra longe,  
do outro lado da montanha,  
num buraco da Alemanha,  
cheio de teia de aranha,  
numa terra tão estranha,  
que vai ver que o tal do LOBO  
nem existia.

Já aparece o LOBO, em maiúsculas, mas localizado nas terras dos Irmãos Grimm, fato que a criança ouvinte ou leitora não percebe, mas o adulto, possivelmente, sim. Para a criança, interessa é passar a impressão de lonjura. O mais longe possível para a menina era o outro lado da montanha, que não era visto, e nele caberiam todas suas fantasias e medos. A teia de aranha (que ilustra, enorme, a página dupla) mostra como eram velhas a história e a ideia daquele perigo. No entanto, o narrador mostra a menina com cada vez mais medo de “um dia encontrar um LOBO. Um LOBO que nem existia”.

Mas ele existe nessa história. E, “de tanto pensar no LOBO, / de tanto sonhar com o LOBO, / de tanto esperar o LOBO”, um dia topa com ele: é o clímax da narrativa. Nesse momento, a palavra “LOBO”, em maiúsculas, aparece seis vezes, e a sua descrição é toda hiperbólica, assim finalizando: “e principalmente um bocão / tão grande que

era capaz / de comer duas avós, / um caçador, rei, princesa, / sete  
panelas de arroz / e um chapéu de sobremesa”.

Acentua-se um humor, pelo exagero e pela longa enumeração, que a história tradicional está longe de possuir. Está marcado aí o próprio ambiente das histórias infantis, com suas personagens, misturadas ao cotidiano exagerado (e com o “número de mentiroso”: sete panelas de arroz) e ao mau gosto da sobremesa — um chapéu de verdade, ou seria já a sugestão de nossa menina? Todos esses elementos, fazendo rir pelo absurdo, já criam certa desconfiança, com relação à força ou ao perigo desse LOBO...

E vem, então, o inesperado: “assim que encontrou o LOBO, / a Chapeuzinho Amarelo / foi perdendo aquele medo, / o medo do medo do medo / de um dia encontrar um LOBO”. Aí, a palavra “medo”, repetida quatro vezes, vai rareando, até que Chapeuzinho “foi ficando só com um pouco / de medo daquele lobo. / Depois acabou o medo / e ficou só com o lobo”.

Agora, nas duas últimas vezes em que aparece, a palavra “lobo” não está mais em caixa-alta: ele encolheu. Note-se, também, o duplo sentido desse “só”: é só, sem o medo, e é só, sozinha com o lobo.

Nesse momento, quem fica mal é o lobo, ao ver a menina “olhando pra cara dele, / só que sem medo dele”. O narrador vai precisar de muitos adjetivos e jogos de palavras para descrever esse incômodo do bicho: “Ficou mesmo envergonhado, / triste, murcho e branco-azedo, / porque um lobo, tirado o medo, / é um arremedo de lobo. É feito um lobo sem pelo. / Lobo pelado”. E convenhamos: qualquer um, visto assim, fica muito mal mesmo! Na página dupla seguinte, em letras muito aumentadas, só aparece: “O lobo ficou chateado”.

Começa, então, o desfecho da narrativa.

E ele gritou: sou um LOBO.

Mas a Chapeuzinho, nada. [...]

E ele berrou: EU SOU UM LOBO!!!

Chapeuzinho, já meio enjoada,  
com vontade de brincar de outra coisa.

Ele então gritou bem forte

aquele seu nome de LOBO  
umas vinte e cinco vezes  
que era pro medo ir voltando  
e a menina saber  
com quem não estava falando.

Vejam que, agora, todo exagero fica com o lobo. E notem que o clichê “Você sabe com quem está falando?” é apresentado pelo avesso. E guardem o “com vontade de brincar de outra coisa”.

A página dupla seguinte apresenta, em letras maiúsculas e enormes, a palavra “LO-BO” por vinte e três vezes, e escandida, como quando queremos enfatizar o que dizemos ainda mais com raiva. E, quando vai completar a palavra mais uma vez,

Chapeuzinho encheu e disse:

“Para assim! Agora! Já!

Do jeito que você tá!”

E o lobo parado assim

Do jeito que o lobo estava

já não era mais um LO-BO.

Era um BO-LO.

Um bolo de lobo fofo,

tremendo que nem pudim,

com medo de Chapeuzim.

Com medo de ser comido

com vela e tudo, inteirim.

Inversão total da situação! O medo do lobo é cômico! O diminutivo em “im”, forma tão popular na linguagem oral (assim como o “que nem”, comparativo), rima bem com “pudim”. (Vocês se lembram da música “Lobo bobo”, de Carlos Lira e Ronaldo Bôscoli? Vale a pena conhecer: o Lobo acaba numa coleira, trazido pela Chapeuzinho...)

A narração, agora, volta à menina, que “não comeu / aquele bolo de lobo, / porque sempre preferiu / de chocolate”. E já come de tudo, “menos sola de sapato”, e “Não tem mais medo de chuva, / nem foge

de carrapato. / Cai, levanta, se machuca, / vai à praia, entra no mato, / trepa em árvore, rouba a fruta”.

Esse acúmulo de ações, vindo de sete orações curtas e coordenadas, é de pura brincadeira, como se a menina quisesse fazer tudo que não fazia antes. E ela começa até a jogar amarelinha, sem qualquer medo ou preconceito de qualquer tipo, como é de esperar desse narrador/autor:

depois joga amarelinha  
com o primo da vizinha,  
com a filha do jornaleiro,  
com a sobrinha da madrinha  
e o neto do sapateiro.

E, agora, mesmo sozinha, “inventa uma brincadeira” em que entram todos os seus medos, transformados em companheiros: “o raio virou orrái, / barata é tabará, / a bruxa virou xabru / e o diabo é bodiá”.

Nesse momento, o narrador põe um FIM, bem grande, na história. Mas logo se lembra de alguma coisa e nos informa, na página seguinte: “Ah, outros companheiros da Chapeuzinho Amarelo: o Gãodra, a Jacoru, o Barão-Tu, o Pão Bichôpa e todos os trosmons”.

Chapeuzinho Amarelo ficou tão íntima deles que pôde até inverter seus nomes, criar “apelidos” para eles, como fazemos com amigos do peito. E, na edição ilustrada de Donatella Berlendis, virando a página, o leitor verá apenas uma imagem: voando, quase saindo da página, o chapeuzinho amarelo, com o qual a protagonista tentava tampar o rosto, sempre, e tanto, que até nas capas (primeira e quarta), ela mal aparece: com destaque para o chapéu de borda amarela, mal vemos seus olhos, meio fechados, claramente medrosos.

Conhecemos muito o tabu segundo o qual falar no que nos aflige atrai o que parece nos fazer mal, ou o que nos embaraça. Nessa narrativa, o que se evidencia, sem comentários, é o pensamento de muitos bons conselheiros: enfrentar o medo é o melhor jeito de acabar com ele. Mais: nomear os objetos do medo, lidar e **brincar** com seus nomes é a forma de reduzi-lo à sua expressão mais simples.

De certo modo, certamente falando a adultos, Chico Buarque é mais direto, sem meias palavras, na composição “Bom conselho”, em que o conselho é “dado de graça” e onde ele desconstrói vários ditados ligados à inércia. Eis aqui um trecho da canção: “Inútil dormir, que a dor não passa. / Espere sentado, / ou você se cansa / Está provado, quem espera nunca alcança. // Venha, meu amigo / Deixe esse regaço / Brinque com meu fogo / Venha se queimar”.

A vontade de trazer subjacente a essa ideia do “Aja! Faça alguma coisa” às crianças não impediu o autor de criar uma narrativa curta, classificada como infantil, tão rica quanto suas obras para adultos, sem qualquer concessão à qualidade estética do texto. Se os aspectos lúdicos do texto são perfeitamente capazes de chegar às crianças e as divertir, os recursos literários que os criaram podem ser apreendidos pelo adulto numa outra camada de leitura, e ele se encanta, também, com a narrativa.

*Chapeuzinho Amarelo* é, para mim, um caso clássico do que sempre considerei que deveria ser a literatura dita infantil: aquela literatura que **também** a criança pode ler. Em alguma medida, a não complexidade da linguagem e do enredo, necessária à leitura dos pequenos, não impede a construção da melhor literatura. Se o adulto entender isso, ele também sairá no lucro: vai ler, em livros para crianças, literatura de alta qualidade. Mesmo porque, como sempre insisti, a própria fronteira entre essas “faixas” literárias é mesmo muito tênue...

Na minha experiência, o mesmo caso, ao inverso, ocorre com a música de Chico Buarque. A maioria de suas composições pode entrar muito cedo na vida das crianças: ouvi-las significa acostumar seu ouvido a certa melodia, a certo ritmo, a certo tom, em que as palavras são parte muito importante, certamente, mas podem chegar a elas mais devagar, no(s) seu(s) sentido(s) mais profundo(s). É o mesmo que acontece com as cantigas de roda e de ninar, por exemplo, que um dia os pequenos passam a cantar, muitas vezes sem entender seu significado, ou se preocupar com esse “detalhe”. E esse encantamento, que ocorre com a música (assim como com a literatura, ou com o teatro, ou com qualquer arte), sem necessidade de “tradução”

imediate num primeiro momento, vai evoluir com as próprias crianças, muito provavelmente tornando-as, ao longo da vida, excelentes fruidoras de arte, sensíveis e com espírito crítico.

Com toda certeza, a obra musical e literária de Chico Buarque é a mais pura comprovação disso.

## BIBLIOGRAFIA

- BARDOTTI, Sergio. *Os saltimbancos*. Tradução e adaptação de Chico Buarque. Belo Horizonte: Yellowfante, 2022.
- BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho Amarelo*. Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia, 1979.
- CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura infantil: teoria e prática*. São Paulo: Ática, 2003.
- FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque, letra e música: incluindo “Gol de Letras”, de Humberto Werneck, e “Carta ao Chico”, de Tom Jobim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PERES, Ana Maria Clark. *O infantil na literatura: uma questão de estilo*. Belo Horizonte: Miguilim, 1999.
- PERES, Ana Maria Clark. *Chico Buarque: recortes e passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- TORERO, José Roberto. *As bibliotecas fantásticas*. São Paulo: Padaria de Livros, 2023.
- ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. *Literatura infantil brasileira: História & histórias*. São Paulo: Unesp, 2022.

## ENCONTROS MUSICAIS ENTRE CHICO BUARQUE E MILTON NASCIMENTO

*Bruno Viveiros Martins*

PARA MARIETA SEVERO.

As canções de Chico Buarque e de Milton Nascimento evidenciam com exatidão a excelência artística de nossa cultura popular. Quis o destino, o acaso, a fortuna ou, quem sabe, a roda-viva que fizessem parte de uma mesma geração de grandes nomes, famosa desde meados da década de 1960, sendo considerada por muitos como a segunda “era de ouro” da música brasileira. Neste texto, pretendemos analisar os encontros, diálogos e parcerias entre eles ao longo de suas carreiras.

Os dois compositores, ao completarem 80 anos de vida e 60 de carreira, construíram trajetórias individuais de extrema originalidade e relevância em termos de criatividade sonora, refinamento poético, lastro literário, densidade filosófica, pensamento crítico, além de terem atuado na defesa incondicional da democracia, da liberdade e da cidadania. Cada um contribuiu — com base em características próprias e particulares — de maneira decisiva para elevar a canção popular à condição de uma linguagem apurada, sensível e

comprometida com a partilha de ideias, princípios, valores, sentimentos e experiências de vida capazes de fortalecer os laços entre o Brasil e os brasileiros, a modernidade e a tradição, a cidade e o sertão, o passado e o presente do País.

Não satisfeitos em seguir caminhos paralelos, os dois cantores ainda construíram um diálogo no qual estreitaram vozes, versos, notas musicais, acordes, melodias, arranjos, ritmos em discos, videoclipes, *shows* e programas de televisão que entraram para a história da arte brasileira. Apesar, é claro, da notória timidez, também compartilhada nos palcos mesmo após longos anos de estrada. Essa parceria manteve-se viva durante todo esse tempo. Já a amizade transcendeu o universo musical. Eles conheceram-se, ainda no início de suas carreiras, nos bastidores dos Festivais da Canção, por volta de 1966.

Em 1967, durante o II Festival Internacional da Canção (FIC), organizado pela TV Globo, o já consagrado Chico Buarque ficou na terceira colocação com “Carolina”, defendida pela dupla Cynara e Cybele. Enquanto isso, Milton Nascimento, até então desconhecido no cenário artístico nacional, conquistou o segundo lugar, interpretando “Travessia”, composta em parceria com um estudante de Belo Horizonte chamado Fernando Brant. Nesse ambiente de disputas entre nomes consagrados e novatos, acaloradas por aplausos e vaias de públicos ruidosos, nasceu a simpatia e a admiração mútua, mais tarde entrelaçadas em uma relação de amizade duradoura após a intervenção direta de Marieta Severo.

Na época, a atriz era casada com o primeiro e amiga particular do segundo. A inibição por parte de cada um permitia tão somente a troca cordial de cumprimentos em encontros esporádicos nos corredores e camarins de *shows*. Esse distanciamento inicial foi quebrado graças à insistência dela, que decidiu, por conta própria, colocar os dois frente a frente. Ainda assim, tímidos que ainda são até hoje, conseguiram compartilhar apenas meia dúzia de palavras monossilábicas. Depois de muito empenho, o empurrão de Marieta Severo deu certo: tornaram-se finalmente amigos para toda uma vida. Essa aposta resultou, nada mais, nada menos, em uma parceria que reuniu dois dos maiores nomes da canção popular brasileira de todos os tempos.

O primeiro encontro musical entre Chico Buarque e Milton Nascimento gravado em disco foi lançado em 1976. Nesse ano, eles encontraram-se em um estúdio, no Rio Janeiro, durante os preparativos de seus respectivos LPs: *Meus caros amigos* e *Geraes*. Chico Buarque e Francis Hime ensaiavam a canção “O que será”, composta para a trilha sonora do filme *Dona Flor e seus dois maridos*, do cineasta Bruno Barreto, lançado naquele ano, quando Milton Nascimento apareceu na porta dizendo: “Quero gravar essa música!”. Esse não era exatamente um pedido ou uma sugestão. Era uma verdadeira ordem, e foi aceita de bate-pronto. Em contrapartida, Chico Buarque recrutou o amigo, também sem possibilidade de recusa, para uma participação em seu disco.

A combinação foi a seguinte: Simone gravou “O que será (Abertura)” para a trilha sonora original do longa-metragem,<sup>1</sup> Chico Buarque lançou “O que será (À flor da terra)”, com andamento mais acelerado em seu LP *Meus caros amigos*. Por sua vez, Milton Nascimento interpretou “O que será (À flor da pele)”, em versão lenta, no LP *Geraes*. As três versões têm letras diferentes — mas igualmente impetuosas e libertárias em seus vários sentidos — e são construídas a partir de uma série de perguntas sem respostas. Os dois cantores dividiram os vocais em seus respectivos discos, lançados no mesmo ano.

Apesar do grande êxito dos duetos gravados simultaneamente, para selar de vez o encontro musical, faltava uma composição assinada em parceria pela dupla. Ela não demorou muito. No ano seguinte, eles lançaram o compacto simples *Milton & Chico*, pela gravadora Philips, com “O cio da terra” e “Primeiro de Maio”. Nas duas composições, Milton Nascimento fez as melodias, que ganharam letras de Chico Buarque. Os dois dividiram, mais uma vez, os microfones. A gravação de “Primeiro de Maio” foi feita com o acompanhamento dos amigos do Clube da Esquina — Wagner Tiso (órgão), Beto Guedes (bandolim), Nelson Angelo (guitarra), Robertinho Silva (bateria) e Novelli (contrabaixo), além do próprio

<sup>1</sup> Em 1977, Simone gravou essa mesma versão de “O que será” em seu disco *Face a face*.

Milton Nascimento, no violão — e com a participação especial de Francis Hime, no piano.

“Primeiro de Maio” é uma canção lenta e chorada. Sua melodia é um lamento melancólico reforçado pelos solos de bandolim, que entremeciam os versos sobre o encontro amoroso entre um operário e uma tecelã durante o feriado dedicado aos trabalhadores. Chico Buarque e Milton Nascimento cantam como seria o Dia do Trabalhador para o casal. Na narrativa, o cotidiano estafante da fábrica é suspenso. Durante o feriado, os personagens vivem outras dimensões das relações humanas, sobretudo o amor. Nela, os amantes recuperam sua humanidade em seus momentos de folga, momento em que voltam a ser donos de seus corpos, mentes e sentimentos. Suas mãos deixam de ser apenas ferramentas úteis ao maquinário da fábrica.

Na canção, Chico Buarque e Milton Nascimento compartilham a esperança que depositam na construção de relações mais humanas. O fruto do trabalho não é apenas um meio para sobrevivência da classe assalariada, mas uma maneira justa de garantir autonomia e independência contra a opressão e a exploração de trabalhadores. Ao gozar a liberdade desse dia, o casal deixa de ser, momentaneamente, o operário e a tecelã para se tornar um par de artesãos de uma nova vida. A gestação do “homem do amanhã”, como diz o verso final da letra, seria a certeza depositada pelos compositores na utopia, fundamentada na crítica de uma realidade insatisfatória, que precisa ser alterada no presente.

Essa composição, lançada em 1977, dialoga com um contexto histórico marcado pelo fortalecimento do movimento sindical brasileiro. Nesse ano, os trabalhadores metalúrgicos da região do ABC Paulista deram início ao chamado Novo Sindicalismo, cujas formas de luta alcançam repercussão nacional por meio de greves com grande adesão de operários, que paralisaram as fábricas, ganhando as ruas com piquetes, passeatas, comícios e manifestações. Além disso, os grevistas de São Paulo começavam a promover, de forma pacífica e democrática, uma das mais importantes demonstrações de resistência política, luta por direitos e repúdio ao regime militar. O movimento teve por objetivo assumir o controle dos sindicatos sob intervenção

da ditadura, garantindo a autonomia e a liberdade de participação a partir da organização de base nos locais de trabalho.

Com esse propósito, cerca de 100 operários da fábrica Saab-Scania compareceram aos seus postos de trabalho, marcaram os cartões de ponto, sentaram-se em frente às máquinas e cruzaram os braços. Uma semana depois, 77.950 operários estavam parados na região do ABC Paulista. Três anos depois, em 1980, uma greve geral tomou conta do País. Durante 41 dias, os operários de São Bernardo do Campo mantiveram a paralisação. Por meio de iniciativas promovidas pelo Fundo de Greve dos Metalúrgicos do ABC e do Comitê de Solidariedade, a greve despertou um amplo movimento de apoio da sociedade civil à causa dos trabalhadores.

Já “O cio da terra”, segundo Chico Buarque, seria “uma canção de trabalho agrário”. Milton Nascimento compôs a melodia inspirado pelas mulheres que trabalham na colheita do algodão no Vale do Rio Doce. A letra, por sua vez, constrói a imagem da terra como mãe e mulher, sugerindo a reflexão acerca da renovação da vida, tendo-se em vista o papel da figura feminina como questão fundamental. Na gravação de “O cio da terra”, os dois revezaram-se nos microfones, sendo acompanhados por um coro que, volta e meia, assume o primeiro plano da interpretação. Milton cantou em seis canais diferentes com Chico fazendo duas vozes em falsete. Já no arranjo instrumental, participaram Nelson Angelo, Novelli e Robertinho Silva, além de Naná Vasconcelos, na percussão, e de uma orquestra formada por violinos, violas, violoncelos, contrabaixo com arco, flautas, pistom, corne-inglês e fagote.

“O cio da terra” é uma das canções mais regravadas do repertório dos dois autores, tendo ganhado inúmeras reinterpretações, realizadas por diferentes intérpretes, tais como: Quarteto em Cy e MPB-4 (1978), Mercedes Sosa (1978), Banda de Pau e Corda (1979), Tetê Espíndola (1979), Pena Branca & Xavantinho (1980), Uakti (1982), Raíces de América (1985), Sérgio Reis (1987), Téo Azevedo & Gedeon da Viola (1998); Chrystian & Ralf (2001); Maria Bethânia e Omara Portuondo (2008); e Cordel do Fogo Encantado (2008). As diversas regravações fizeram com que essa parceria levasse a obra de Chico Buarque e

Milton Nascimento a ultrapassar os limites da chamada MPB, passando a ser apropriada por intérpretes alinhados a outros gêneros musicais, como, por exemplo, a canção caipira.

Em 1978, a parceria entre Chico Buarque e Milton Nascimento manteve-se intensa, assim como o contexto político da época. Após, aproximadamente, uma década de vigência, o Ato Institucional n.º 5 foi, finalmente, revogado, em outubro. Nesse ano, Chico Buarque lançou um LP com três canções censuradas anteriormente, mas já conhecidas de seus fãs: “Apesar de você”, “Tanto mar” e “Cálice”. Esse trabalho, que ficou conhecido como o “Disco da samambaia” (a capa apresenta o artista em close de rosto com a planta às suas costas no cenário de fundo), era uma espécie de desabafo contra os anos da censura, empregada pelo governo militar como uma arma política na tentativa de calar seus opositores.

Um dos destaques do disco é a gravação de “Cálice”, parceria entre Chico Buarque e Gilberto Gil, composta na Semana Santa de 1973 para o *show Phono 73*, mas censurada às vésperas do espetáculo, que foi promovido pela gravadora Phonogram no Anhembi, em São Paulo, e contou com a participação de vários artistas do elenco do teatro na ocasião. Para o disco de 1978, a canção ganhou um arranjo dramático sob a regência de Magro, integrante do MPB-4. O conjunto musical também esteve presente no coro. Contudo, poucas eram as vozes que poderiam oferecer todo o sentido e a densidade necessárias para a criar o clima sonoro de tensão, amargura e angústia característicos daquela composição, capaz de retratar o País durante os chamados “anos de chumbo” da ditadura militar. Milton Nascimento foi o convidado para emprestar essa voz, juntamente com Chico Buarque, àquela gravação de grande impacto, considerada um dos grandes hinos da resistência cultural, aguardada por cinco anos para ser registrada em disco.<sup>2</sup>

Na introdução, o andamento desacelerado constrói uma ambiência sonora semelhante às preces religiosas e aos cantos litúrgicos. Contudo,

<sup>2</sup> Milton Nascimento realizou uma segunda interpretação de “Cálice”, em dueto gravado ao vivo com Gilberto Gil, o outro compositor dessa canção, em 2011.

esse clima monótono, que enfatiza a dimensão espiritual da narrativa, é quebrado na medida em que é criada uma outra sintonia entre os versos e o modo como a letra é cantada. Aos poucos, a interpretação vocal transforma lamento em indignação. Concomitantemente à mudança na acentuação tônica das palavras, ocorrem alterações tanto no arranjo instrumental quanto nos movimentos melódicos. Nesse momento, os versos interpretados inicialmente em forma de súplica e lamento passam a ser declamados como palavras de ordem, crítica e exortação à resistência. O tom de revolta toma conta da gravação na terceira e na quarta estrofes, entoadas de forma enfática, respectivamente por Milton Nascimento e Chico Buarque, e contrapostas à atuação do coro no célebre refrão (“Cale-se”), que encarna o arbítrio da censura praticada pela repressão política.

A interpretação da dupla, com participação do MPB-4, colocou em diálogo os dois contextos políticos em questão: o momento histórico em que “Cálice” foi composta, durante o auge da repressão e violação dos direitos humanos, e o momento presente no qual foi gravada, cenário em que o reencontro do País com a democracia era, apesar das dúvidas e incertezas, cada vez mais palpável. Na época, a Campanha pela Anistia aos presos e exilados políticos ganhava força. A pressão popular exercida pelos movimentos sociais contra a ditadura militar transformou a abertura política em um processo irreversível.

Vários segmentos da população brasileira saíam às ruas para lutar por seus direitos: negros, mulheres, estudantes, homossexuais, operários, intelectuais, religiosos, advogados, trabalhadores sem terra, moradores de aglomerados, vilas e favelas, entre outros. As reivindicações, protestos e passeatas, promovidos por diferentes associações e entidades da sociedade civil, balançaram a opinião pública, abrindo caminho para a redemocratização do Brasil, que viria a ser realizada em meados dos anos 1980.

Nesse mesmo ano de 1978, Milton Nascimento lançou *Clube da Esquina 2*. O disco entrou para a história da música brasileira como uma verdadeira celebração das grandes amizades vividas pelo compositor ao longo de sua carreira. Portanto, não poderia faltar, de jeito nenhum, a presença de Chico Buarque, que participou do álbum

duplo com uma nova parceria assinada com o amigo, intitulada “Léo”, e cantando em “Canción por la unidad de Latino America”, versão dele próprio para a composição de Pablo Milanés.

A primeira teve a melodia criada por Milton Nascimento em homenagem a seu afilhado que mantinha a famosa foto de Ernesto Che Guevara em um pôster colado na parede do quarto durante os piores anos da repressão exercida pela ditadura militar. Ele contou a história do rapaz para Chico Buarque, que escreveu a letra em tom de persistência e otimismo aguerrido perante desafios a serem enfrentados. A composição foi gravada com orquestração e regência de Wagner Tiso. O som dos violinos, violas, violoncelos, flautas e trompas realçaram a narrativa, carregada de esperança e coragem diante de um mundo repleto de riscos e ameaças.

Já “Canción por la unidad de Latino America” foi trazida por Chico Buarque na bagagem de sua primeira viagem à Cuba, em fevereiro desse mesmo ano. Lá ele foi integrante do corpo de jurados do Prêmio Literário da Casa de las Américas, juntamente com Ignacio de Loyola Brandão, Antonio Callado e Fernando Morais. Durante a estada, entrou em contato com artistas e intelectuais da ilha caribenha como Pablo Milanés e Silvio Rodrigues, entre outros nomes da Nueva Trova Cubana. Era a primeira vez, desde 1964, que brasileiros viajavam a Cuba. Em seu retorno, Chico Buarque, Fernando Morais e Antonio Callado são revistados, tendo livros, discos e outros pertences apreendidos. Eles foram detidos pelo Dops (Departamento de Ordem Política e Social) para interrogatório, sob a acusação de viajarem para um país que não mantinha relações diplomáticas com o Brasil. A viagem, feita às claras, era um ato de desafio e desacato à ditadura militar, que, apesar de muito contestada, ainda fazia questão de demonstrar seu poder sobre os brasileiros.

A canção foi interpretada em dueto por Milton Nascimento e Chico Buarque. Suas vozes foram acompanhadas por Nelson Angelo, no violão, Novelli, no contrabaixo, Nenê, na bateria e percussão, e Zé Eduardo, também na percussão, com destaque para o órgão, executado por Wagner Tiso, que realçava a cadência e o ritmo característicos da música sul-americana. A versão, criada

por Chico Buarque com forte cunho libertário, mesclou versos nos idiomas português e espanhol, reforçando o tom da letra de Pablo Milanés em forma de exortação à autonomia, independência e união dos povos latino-americanos. Seus versos reverberavam ecos das antigas ideias do pan-americanismo de Simon Bolívar em defesa da liberdade perante a opressão imposta pelos governos ditatoriais aos países da América do Sul por meio de sucessivos golpes de Estado nas décadas de 1960 e 1970.

Durante suas carreiras, os dois amigos cantaram outras canções de autoria um do outro: Chico Buarque gravou “Parceiros” (1984), em trio com Milton Nascimento e Francis Hime, e “Circo Marimbondo” (1989), em dueto com Mestre Marçal. Por sua vez, Milton Nascimento interpretou “Gota d’água” (1975), ao lado de Simone, “Brejo da Cruz” (1991), “Olha Maria” (1999) e “Joana Francesa” (2007), com Clara Bellar, “Sobre todas as coisas” (2015), em dueto com Carminho, e “Morro dois irmãos” (2023). Em especial, uma composição de Chico Buarque que ganhou vida na voz de Milton Nascimento foi “Beatriz”, feita em parceria com Edu Lobo e criada em 1983 para a trilha sonora do espetáculo *O grande circo místico*, baseado no poema homônimo, de Jorge de Lima.

“Beatriz” é uma valsa cujos versos abordam a vida de uma atriz às voltas com as idas e vindas da carreira artística, enfrentando seus medos, riscos, dificuldades, bem como as possibilidades de alcançar a fama e o estrelato. Edu Lobo não precisou de muito tempo para criar a melodia bem ao seu feitio, explorando as possibilidades musicais que a personagem da narrativa lhe proporcionava. Já Chico Buarque somente finalizou a letra quase ao final do prazo de que dispunha para sua conclusão da trilha sonora. Em 1989, em entrevista concedida para a revista *Nossa América*, o compositor revela detalhes sobre a escrita de seus versos:

Quando eu estava fazendo as letras para as músicas de Edu Lobo, no balé *O grande circo místico*, havia um tema para a equilibrista que eu não conseguia solucionar. No poema de Jorge de Lima, a equilibrista se chamava Agnes, que aliás é um belo nome, mas a letra não saía. Então troquei Agnes por Beatriz, transformei a equi-

librista em atriz e coloquei-a no sétimo céu, em homenagem à Beatrice Portinari, de Dante. Beatriz carregando minhas obsessões...

A interpretação de “Beatriz” foi considerada de extrema dificuldade devido à sucessão de intervalos melódicos e modulações que exigiam uma rara extensão vocal. Os dois compositores não pensaram duas vezes: convidaram imediatamente Milton Nascimento, único capaz de fazer uma passagem da vocalização normal para o falsete com incrível naturalidade e desenvoltura. E não era para menos. O cantor precisou de apenas de três tomadas para executar a versão definitiva dos vocais, tornando-se, por conta própria, “dono” da canção. A gravação, que contou com Cristóvão Bastos ao piano, com o maestro Chiquinho de Moraes no arranjo e com regência da orquestra de cordas, é reconhecida pelo requinte e maestria de todos os artistas envolvidos na sua criação. Uma amostra é o fato de a nota mais grave da composição recair sobre a palavra “chão”, enquanto a nota mais aguda, por outro lado, é atingida exatamente na palavra “céu”.

A última parceria assinada por Chico Buarque e Milton Nascimento é “Levantados do chão”, composta em 1997 para o *CD Terra*, compacto com quatro canções lançado juntamente com um livro homônimo, do fotógrafo Sebastião Salgado, com um texto introdutório de José Saramago, cujo romance *Levantado do chão* é uma referência evidente para a composição. O projeto fotográfico, literário e musical que reuniu todos esses nomes era um ato político: um ano antes, em Eldorado dos Carajás, no Pará, 19 trabalhadores do Movimento Sem Terra (MST) foram brutalmente assassinados pela polícia. A obra conjunta lembrava o massacre, mas também alertava para a importância do debate acerca do direito de acesso à terra e das lutas pela reforma agrária.

Naquele ano, Milton Nascimento estava compondo o repertório de seu disco *Nascimento*, quando resolveu enviar a melodia para Chico Buarque, que escreveu a letra, impactado pela música e pelas fotos de Sebastião Salgado, abordando, a partir de metáforas, as grandes marchas e acampamentos improvisados do MST às margens das estradas e rodovias do País. Dessa forma, a parceria foi incluída tanto

no CD de Milton Nascimento quanto no disco de seu parceiro. Disse Chico Buarque na época: “Eles, que são mineiros, que se entendam”. Para o disco *Terra*, a interpretação vocal foi feita em coro, com entoação interrogativa, enfatizando os questionamentos expressos na letra, que revelava o estranhamento perante uma desigualdade social absurda e a recusa do desterro e do desenraizamento, vividos pelos trabalhadores rurais.

Os encontros musicais entre Chico Buarque e Milton Nascimento aconteceram sempre em um clima fraterno, próprio da relação entre amigos de longa data. Por outro lado, ocorreram quase sempre em contextos políticos e sociais conturbados. Suas parcerias, compostas em meio à vivência da amizade experimentada desde o início de suas carreiras, nos ajudam a compreender o cenário no qual a dupla se fez presente não apenas como artistas conectados a seu próprio tempo de vida, mas também como cidadãos críticos e participativos, comprometidos com o país à sua volta. Suas canções podem ser ouvidas como a linguagem da esperança, espécie de arma ética na construção ininterrupta de um Brasil digno de ser vivido e cantado pelos brasileiros.

## BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Chico. *A música de Milton Nascimento*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BUARQUE, Chico. A busca solitária e silenciosa de quem conta e reconta a vida em textos e canções [entrevista à revista Nossa América, 1989]. *Chico Buarque*, [s. l.], 2024. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/textos>. Acesso em: 14 fev. 2024.
- DOLORES, Maria. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. São Paulo: Record, 2006.
- FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- HOMEM, Wagner. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.

- MARTINS, Bruno Viveiros. *Som imaginário: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1982.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- PERES, Ana Maria Clark. *Chico Buarque: recortes e passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (1958-1985)*. São Paulo: Ed. 34, 2006. (A canção no tempo, 2).
- STARLING, Heloisa. *Uma pátria para todos: Chico Buarque e as raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- ZAPPA, Regina. *Chico Buarque: para todos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- ZAPPA, Regina. *Para seguir minha jornada: Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

## QUE TAL ALGUNS SAMBAS?: NOTAS SOBRE A ESTRUTURA MUSICAL E OS SENTIDOS DA PRODUÇÃO BUARQUIANA

*César Birschner Lira | Maria Beatriz Cyrino Moreira*

A produção musical de Chico Buarque parece sintetizar as dinâmicas contraditórias do processo histórico e social do Brasil. Chico é um artista “livre”, como aponta Walter Garcia — no sentido de que “exerce a sua liberdade tanto para se aproximar das coisas, e cultivar a forma artística, quanto para delas se afastar, gesto que também integra a forma da obra” (GARCIA, 2012, p. 54). Assim, sua música pode ser interpretada como uma experiência sonora que recolhe as “sobras” do discurso histórico em termos benjaminianos, revelando as contradições e as nuances do cantor e da coisa cantada: “[...] há coisas na tua vida que estão numa sombra, que você, que você meio que não quis encarar, ou que você não quis saber, e que, mais adiante, você percebe que elas estão ditas, estão sabidas em uma música” (CHICO, 2015).

O cancionista ou trovador “anima todos os sons” numa elaboração artesanal de memórias — reais ou imaginárias —, presentes simultaneamente no jogo das palavras e no corpo de seu instrumento, que é, antes de tudo, o seu próprio corpo. No momento da elaboração em estúdio desse produto inicial, fruto de um impulso que dá vida ao binômio melodia/letra, acrescentam-se outras dimensões ressonantes, que vão desde a formação instrumental escolhida à organização da macroforma

contida no arranjo. Desse modo, quais são os elementos musicais que atuam no jogo de sentidos das canções gravadas de Chico Buarque? As linguagens e referências prévias do artista — sua memória musical — estão presentes na maneira como diversos elementos musicais se articulam. Extensão e desenho da melodia, relação dessa com a harmonia, combinação de instrumentação para realce ou atenuação de efeitos, elaboração do pulso na temporalidade da canção, “breques”, rupturas, acelerandos e ralentandos, relação entre padrões rítmicos que evocam gêneros populares específicos e aspectos relacionados à montagem do fonograma no estúdio: todos esses elementos contribuem para a construção da narrativa musical. Neste pequeno ensaio, procuramos lançar luz sobre essas características musicais através de breves análises de quatro sambas de diferentes períodos: “Pedro Pedreiro” (1966), “Pelas tabelas” (1984), “Vai passar” (1984) e “Que tal um samba?” (2022).

A canção “Pedro Pedreiro” (PEDRO, 1966) foi objeto de análise histórica e sociológica que evidenciou sua perspectiva de uma “utopia que não se realizará na matéria histórica cantada” (SANTOS, 2014, p. 86).<sup>1</sup> No entanto, pelo fato de esses trabalhos não se aprofundarem na matéria musical, cabem aqui alguns apontamentos sobre a forma e o arranjo<sup>2</sup> que contribuem para essa leitura da canção. Embora Santos (2014) encontre “estilizações bossa-novísticas” e “*performance* intimista” no vocal de Chico Buarque, a sonoridade estridente do arranjo, marcado pela posição mais à frente da bateria na mixagem (ouvimos principalmente a marcação rítmica típica do tamborim no aro da caixa) e pela instrumentação de base formada por contrabaixo acústico, violão e bateria, acrescidos dos naipes de madeiras e metais, confere ao arranjo uma sonoridade extremamente sofisticada, análoga ao samba-jazz do período.<sup>3</sup> A figuração musical que antecede a seção do

1 Conferir também: Bastos (2009).

2 Quem assina o arranjo de “Pedro Pedreiro” é Francisco de Moraes (Chiquinho de Moraes).

3 O álbum conta com a participação dos músicos do Luiz Loy Quinteto, formado por piano, trompete, saxofone, contrabaixo e bateria. O grupo participou em 1966 da gravação do segundo LP da série Dois na Bossa, com Elis Regina e Jair Rodrigues.

“refrão” na canção é construída sob um arpejo, que percorre as notas do acorde dominante si com sétima, tensionando a “espera” insistente sobre motivos melódicos descendentes, que se repetem.<sup>4</sup> Ainda sobre a construção melódica, observa-se a única nota que não pertence à tonalidade: trata-se de um cromatismo que prepara a quinta do mesmo acorde dominante e atinge a nota mais aguda (dó) cantada sobre a palavra “mar”. Tal dramaticidade, que une o registro agudo à profundidade referida à palavra cantada, se mostra como o ápice da espera, que será evidentemente frustrada na sequência seguinte com a frase “Mas pra que sonhar”. Em seguida, como Pedro “quer voltar atrás”, o compositor lança mão dos motivos melódicos anteriores, que permanecem até o fim, com pequenas variações.<sup>5</sup> Além de o motivo da “espera” ser elaborado na dimensão melódica, no plano da forma musical observamos também alguns “desvios”, que procuram simular a dilatação da expectativa: apesar de “Pedro Pedreiro” conter as seções tradicionais de uma canção popular — introdução, seção A, seção B (que podemos chamar de refrão) e coda —, tais segmentos têm números de compassos (duração) desiguais. Essa desigualdade se destaca no refrão (seção B), que se repete três vezes, com 5, 9 e 17 compassos respectivamente, uma “quadratura” nada convencional. Por fim, o elemento mais explícito para o ouvinte atento é a intertextualidade sonora da coda da canção. Nela, a imagem do trem que se aproxima (ou não?) é substanciada através da alteração súbita do andamento e da repetição obstinada da nota mi sobre o motivo melódico “que já vem”. A gravação finaliza num *fade-out*, deixando em aberto, pelo menos musicalmente, o destino de Pedro em relação “às mudanças benéficas que viriam metaforicamente com a passagem do trem” (SANTOS, 2014, p. 91). Nesse sentido, pode-se afirmar que

4 Na versão ao vivo presente no EP lançado em 1965 pela RGE, esse efeito de espera que antecede o refrão com a repetição da palavra “esperando” é enfatizado pelo gesto do músico ao violão, que interrompe a “levada” característica do samba, dedilhando as notas do acorde de si com sétima e aumentando o efeito de suspense. Ver: Pedro (1965).

5 Na versão ao vivo, Chico realça a evasão lírica da frase “maior do que o mar” através de uma dilatação rítmica na melodia. O ritmo regular retorna assim que a melodia inicial retorna (PEDRO, 1965).

os elementos musicais reforçam ainda mais a sensação “melancólica” apontada por Santos (2014), na medida em que tendem a reforçar a expectativa e a tensão, bem como a frustração da espera desmedida.

Na canção “Pelas tabelas” (PELAS, 1984), a tensão entre o “eu” e o “nós” transparece nas observações de um narrador “desnorteadado”. Os elementos da letra se concatenam numa grande cadeia de acontecimentos individuais e coletivos, presos numa “estrutura cíclica que faz com que a noção do vir a ser, de projeto para o futuro, se torne impossível” (GARCIA, 2013, p. 214). Não obstante, a relação entre composição e arranjo<sup>6</sup> amplia os significados e os sentidos exaltados pela letra. Na melodia da introdução, apresentada a partir da minutagem 00’10” do fonograma, observamos o desencaixe do personagem através da hemíola que sobrepõe motivos melódicos de três notas executadas pelo piano e assobio sob a levada de samba em tempo binário. A melodia dos versos que compõem os 14 compassos, repetidos 17 vezes,<sup>7</sup> é composta de sete notas. Os dois compassos finais desse grupo funcionam como uma ponte para o retorno incessante e vertiginoso do início dos versos, reforçando a síncope característica da melodia (“Eu achei que era ela”, “eu pensei que era o povo”, “eu achei que era o povo”, “eu jurei que era ela”) e terminando no primeiro tempo do compasso, que abrirá o novo ciclo (“cordão”, “pra minha”, “pedir”, “chegando”). A melodia sincopada das frases mencionadas acima são sempre enfatizadas pelo grupo de metais. Observamos cinco momentos distintos, que se demarcam sobretudo por nuances instrumentais através de acontecimentos no arranjo que parecem marcar uma ruptura ou o início de um novo ciclo na narrativa. O primeiro deles, entre 00’16” e 1’00”, abriga as três primeiras repetições dos versos e se caracteriza pelo início do transe do personagem. Nele, a percussão, o violão e o contrabaixo negociam o pulso constante da levada da música; interessante notar como o contrabaixo parte de um padrão repetitivo, que repousa a cada quatro pulsos, vindo a se movimentar mais na terceira repetição. Num segundo momento, que vai de 1’00” a 1’29” e que

6 O autor do arranjo de “Pelas tabelas” é o pianista Cristovão Bastos.

7 O *fade-out* se inicia na 16.<sup>a</sup> repetição, e a canção finaliza no fim da 17.<sup>a</sup> repetição.

apresenta duas repetições do ciclo, nota-se a entrada da marcação do surdo no segundo tempo de cada compasso. Na levada de samba executada pelo violão é adicionada mais uma camada sonora sutil, que fornece uma densidade maior ao timbre, tornando-o mais escuro e redondo.<sup>8</sup> Passamos a um terceiro momento do arranjo, que se inicia em 1'29" e vai até 2'28". Nessa grande seção, a confusão está armada, tanto interna quanto externamente. Desfila nos versos um trombone solista; a ele é dada a função de destaque e de maior liberdade de diálogo com a base instrumental, que permanece estável, entre pequenos e quase imperceptíveis acelerandos na pulsação, provavelmente causados pela interação entre um número maior de instrumentos. É na nona repetição, a partir de 2'13", justamente na reiteração do verso "Claro que ninguém se toca com minha aflição", que ouvimos a voz de Chico Buarque duplicar-se. A partir daí sua *performance* vocal ganha mais dramaticidade e liberdade, e a melodia principal é acrescida de uma segunda voz no registro agudo, que produz variações melódicas. Esse *overdubbing* da voz de Chico contribui com a sensação de caos em meio às repetições e à estrutura cíclica, reforçando o desatino do eu lírico da canção. Os ecos de sua própria voz ressoam mais que o grave do surdo, que marca o samba. Nos ciclos seguintes, o timbre do piano ganha maior destaque na espacialização relativa<sup>9</sup> do fonograma, reforçando a melodia principal da canção. Consideramos um quinto momento a partir da 14.<sup>a</sup> repetição do ciclo, a partir de 3'35". Nele, a densidade instrumental diminui; os metais desaparecem e o trombone solista se retira, emudecendo seus diálogos improvisados. Nesse momento, Chico retorna a cantar "a uma só voz", como no início do tema, exatamente sobre o verso "minha cabeça talvez faça as pazes assim". A faixa termina com um *fade-out* na 17.<sup>a</sup> repetição do ciclo. Da perspectiva do eu lírico, o sujeito de fato não consegue estabelecer um

8 É bastante difícil reconhecer qual é o instrumento que está realizando esse dobramento da levada junto com o violão. Mas cremos que seja o piano, visto que os metais entrarão em seguida no arranjo.

9 O termo "espacialização relativa" se refere ao posicionamento de cada instrumento, voz ou unidade sonora no espectro estereofônico.

ponto final para seu problema, como observa Santos (2014), estando numa “peregrinação de um obsessivo em moto-contínuo [...]”, nas palavras de Garcia (2013, p. 218). A análise do arranjo nos fornece um grau de sutileza a mais sobre esse presente eterno, revelando-nos um arco dramático que, mesmo em desvario, retorna ao ponto inicial.

Enquanto em “Pelas tabelas” o arranjo transforma o samba na trilha sonora ideal para o emaranhado entre indivíduo e coletivo, o samba “Vai passar” (VAI PASSAR, 1984), verdadeiro hino do cancionero de Chico Buarque, se desenvolve na chave do samba-enredo e compartilha diversas características com esse gênero musical, sobretudo o fato de que quem canta agora é a “voz do povo”.<sup>10</sup> A voz do cantor se funde ao coro sutilmente até sumir em meio à multidão no decorrer do arranjo.<sup>11</sup> Na segunda apresentação do refrão, por volta de 4’02”, quase não ouvimos mais a voz de Chico em meio à profusão. Cabe dizer que esse refrão característico, que finaliza a forma do tema, tem exatamente o tipo de elaboração de um samba-enredo: um primeiro elemento rítmico-melódico (“Ai, que vida boa olerê”), repetido com variantes (“Ai, que vida boa olará”), e um elemento conclusivo (“O estandarte do sanatório geral vai passar”).<sup>12</sup> Nesse último elemento, podemos notar a transformação da métrica binária em ternária, causando a instabilidade do pulso contínuo sobre a frase que possivelmente denuncia o fim daqueles que “tomaram conta da vida civil do país desde 1964” (AGUIAR, 2014, p. 180). O motivo melódico

10 Santos (2014) relaciona a referência de “Vai passar” e “Pelas tabelas” ao movimento Diretas Já, que ocorreu no País entre 1983 e 1984. Entretanto, essa hipótese é questionada pelo próprio Chico em algumas afirmações que a autora menciona (SANTOS, 2014, p. 101).

11 Quem assina o arranjo de “Vai passar” é também o pianista Cristovão Bastos.

12 “A necessidade de as escolas desfilarem com sambas de fácil canto e memorização fez com que os compositores buscassem estruturas musicais que melhor servissem a esse propósito. Entre essas estruturas, destaco uma bastante utilizada durante toda a década de 1970 para a construção de refrões. Sua divisão pode ser feita da seguinte maneira: 1) apresentação de uma pequena célula rítmico-melódica (*proposição*); 2) *repetição* rítmica dessa célula, geralmente com adaptações de altura decorrentes da mudança harmônica; 3) frase conclusiva de caráter contrastante (*resolução*).” (PRADO, 2015, p. 129)

que dá sustentação à frase cantada “Vai passar”, título da canção, remete ao código da estrutura nomeada como “figura de preenchimento”,<sup>13</sup> embora duas vezes mais extenso. O mesmo recurso aparece no verso “ao lembrar”. Ambos os momentos indicam o início da quadratura de 16 compassos, que é também própria de um samba-enredo (PRADO, 2010, p. 693). Os compositores empregam esse contorno melódico de maneira linear na estrutura narrativa, isso é, a figura de preenchimento é apenas um recurso alusivo, aparecendo definitivamente apenas no compasso 98.<sup>14</sup> O intervalo melódico cantado no verso “num tempo”, inflexão dramática que direciona o ouvinte para a tonalidade de sol menor em contraposição à de sol maior, desenvolvida até então, nos faz rememorar as “páginas infelizes da nossa história” em tom melancólico. Esse recurso, denominado “modulação homônima”, é bastante recorrente nos sambas-enredos.<sup>15</sup> A partir de 2’16”, na rerepresentação de toda a forma, observamos uma intensificação na massa sonora percussiva, que se aproxima ainda mais da intensidade de uma escola de samba. As convenções dos tamborins aparecem no mesmo momento da seção em sol menor mencionada acima, participando definitivamente da levada de samba a partir dos 3’12”, marcando um novo ciclo de 14 compassos e impulsionando uma nova modulação para si bemol maior.<sup>16</sup> A ideia de coletividade perpassa os dois sambas de Chico lançados em 1984. No entanto, “Vai

13 Essas figuras se caracterizam por uma pequena célula musical ritmicamente padronizada que não introduz novos elementos no enredo do samba, mas repete ou se refere a elementos já enunciados (PRADO, 2015, p. 170).

14 Usamos como referência a *lead-sheet* do volume 2 da série Songbook Chico Buarque (CHEDIAK, 2020).

15 Muito utilizadas dos anos 1960 até os dias de hoje, as modulações homônimas ilustram a utilização de uma mesma tonalidade nos modos maior e menor (PRADO, 2015, p. 173).

16 Compreendemos a forma da música da seguinte maneira: uma parte A, de 32 compassos; uma parte B, que tem duas seções distintas de 14 compassos cada uma (“Num tempo” e “Dormia”) e que se apresenta em tonalidades menores, sol menor e dó menor, respectivamente; uma parte C, com quatro seções de 14 compassos (“Seus filhos” / “Um dia” / “Vai passar, palmas para a ala [...]” / “Meu Deus”); e um refrão principal, de 16 compassos (14+2) correspondente à seção “Ai que vida boa [...]”.

passar” — ao contrário de “Pelas tabelas” — reforça um sentimento de otimismo no futuro vindouro, e a estrutura do samba-enredo lhe cabe perfeitamente, para que tanto a mensagem de esperança no porvir quanto a rememoração do passado estejam cada qual em seus devidos espaços dentro da forma da canção.

Alguns anos se passaram e o espaço público brasileiro foi tomado por inúmeras incertezas, confirmando a incompletude das alvíssaras de “Vai passar”. Em 2022, após cinco anos sem compor, Chico Buarque lança a canção “Que tal um samba?” (QUE TAL UM SAMBA?, 2022). O tema exprime a sensação de alívio após um longo período de tensão e retoma dois símbolos consagrados de brasilidade: o samba e o futebol.<sup>17</sup> Entretanto, o mais curioso é que, se observamos em detalhes sua estrutura musical, não identificamos prontamente o “samba”, tal qual o conhecemos. “Que tal um samba?” propõe um cruzamento curioso entre música cubana e samba brasileiro. Esse cruzamento acontece em todas as seções A da música, principalmente entre a caixa da bateria, o violão e o contrabaixo. A primeira realiza o que chamamos de *clave*,<sup>18</sup> bastante semelhante ao gênero *son cubano*, do tipo “dois-três”.<sup>19</sup> Sobre essa *clave*, superposicionam-se a levada do violão e o apoio do baixo, que executam um padrão rítmico brasileiro próximo à *clave* do samba. A melodia da seção A é composta de apenas quatro notas e apresenta aspectos rítmicos e

---

17 O tema do futebol nas obras de Chico, amplamente abordado por Peres (2016, p. 89-120), também está presente na canção: “[...] pra zerar o jogo”, “Fazer um gol de bicicleta, dar de goleada”. De acordo com Peres, “[...] o futebol aparece com papéis distintos” nas canções do compositor. Nesse exemplo, a modalidade também ilustra uma ideia de positividade: “Depois de muita bola fora da meta”.

18 “Talvez, a característica mais marcante e única na música cubana seja o conceito binário — e o padrão rítmico — chamado *clave* (*klah-veh*). Esse padrão é frequentemente tocado pelo instrumento chamado *clave* — duas baquetas com pontas arredondadas que são percutidas entre si, ou em outro instrumento. O padrão da *clave* é utilizado na música de salsa” (MAULÉON, 1993, p. 47, tradução nossa).

19 “A *clave* na música cubana é subdividida em duas partes distintas, que permanecem invariáveis. Ela consiste em um compasso de três notas e outro de duas e pode ser tocada de duas maneiras: ‘três-dois’ ou ‘dois-três’” (MAULÉON, 1993, p. 47, tradução nossa).

melódicos ligados ao samba. Interessante notar como, em cada uma dessas seções A, Chico canta um tipo de “ação”: na primeira sintetiza a sensação de alívio (espantar, remediar, desafogar); na segunda exprime atividades individuais de “depuração” do espírito e do corpo, como lavar, tomar banho, sair, andar, dançar; na terceira uma ação que projeta o futuro através da proposição “fazer um filho com a pele escura”, unindo cultura e identidade como motores desse porvir; na quarta, um chamado real à luta — “juntar os cacos”, “desconjurar a ignorância”, “desmantelar a violência”. Apesar de a canção celebrar o apaziguamento da desesperança, na última apresentação da seção A, Chico rememora as sensações vividas de um passado nada distante, tensionando o discurso sobre a eterna repetição dos quatro acordes.<sup>20</sup> Dessa maneira, a “mutreta”, evocada também em sua canção de 1976 “Meu caro amigo” (MEU CARO, 1976), outra parceria com Francis Hime, parece aqui ter sido deixada pra trás (“Depois de tanta mutreta”), e o cigarro, que “segurava o rojão” na primeira, agora contribui com a amenização da dor: “Que tal um trago?”. A seção B é bastante contrastante em termos de gênero musical e construção melódica, aludindo a uma espécie de “samba-choro”, com caráter mais lírico e melodia sinuosa. O tema do futebol aparece justamente nessas seções. Nessa seção está presente também a referência aos versos da canção de Caetano Veloso “Beleza pura” (BELEZA, 1979), nos seguintes trechos da letra: “com formosura”, “Não com dinheiro”, “Mas a cultura” e “a pele escura”. Podemos dizer que “Que tal um samba?” celebra a desopressão, mas não sem conflitos e contradições. Nela, o samba não retorna “por inteiro”, e os resquícios de um tempo “circular” permanecem incutidos no plano harmônico. Subentendida está a consciência de que a luta permanece e de que não há longas tréguas, mas apenas um breve descanso.

Neste breve artigo, esperamos ter demonstrado que os elementos poéticos e formais da estrutura musical potencializam a sedimentação da nossa história em forma de matéria sonora. Com exceção de “Vai

20 Há um aspecto cíclico na progressão harmônica dessa canção e uma sensação de pouca estabilidade, proporcionado pela inversão dos acordes executados ao violão.

passar”, os sambas analisados apresentam uma característica que tende para o tempo circular, e os arranjos reforçam as sensações de melancolia, frustração, desatino, obsessão e alívio sem trégua. Por conseguinte, essas três obras se utilizam menos de uma estrutura prévia, como é o caso do samba-enredo de “Vai passar”, cuja composição é de autoria de Francis Hime. Isso reforça o fato de que Chico Buarque é detentor de uma assinatura muito particular dentro do gênero e de que seus discos, fruto do trabalho de diversos instrumentistas e arranjadores, são documentos complexos, ainda pouco explorados sob a perspectiva musicológica.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Miriam Bevilacqua Aguiar. *Tempo e artista: Chico Buarque, avaliador de nossa cotidianidade*. 2014. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- BASTOS, Manoel Dourado. *Notas de testemunho e recalque: uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola (de meados da década de 1960 a meados da década de 1970)*. 2009. Tese (Doutorado em História) — Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Unesp, São Paulo, 2009.
- BELEZA pura. Intérprete: Caetano Veloso. *In: CINEMA transcendental*. Intérprete: Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Polygram: Philips, 1979. 1 disco de vinil, lado A, faixa 3 (3 min 45 seg).
- CHEDIAK, Almir. *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2020. (Songbook Chico Buarque, 2).
- CHICO: artista brasileiro. Direção: Miguel Faria Jr. [S. l.]: Globo Filmes: 1001 Filmes, 2015.
- GARCIA, Walter. De “A preta do acarajé” (Dorival Caymmi) a “Carioca” (Chico Buarque): canção popular e modernização capitalista no Brasil. *Música Popular em Revista*, Campinas, v. 1, p. 30-57, jul.-dez. 2012.
- GARCIA, Walter. *Melancolias, mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil*. São Paulo: Ateliê Cultural, 2013.

- MAULÉON, Rebeca. *Salsa Guidebook for Piano and Ensemble*. Petaluma, USA: Sher Music Co., 1993.
- MEU CARO amigo. Intérprete: Chico Buarque. *In*: CHICO Buarque. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Phonogram, 1976. 1 disco de vinil, faixa 10 (4 min 21 seg).
- PEDRO Pedreiro. Intérprete: Chico Buarque. *In*: CHICO Buarque de Hollanda. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: RGE, 1966. 1 disco de vinil, faixa 6 (2 min 35 seg).
- PEDRO Pedreiro, Sonho de um carnaval. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: RGE, 1965. 1 disco de vinil (2 min 37 seg).
- PELAS tabelas. Intérprete: Chico Buarque. Compositores: Francis Hime e Chico Buarque. *In*: CHICO Buarque. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Barclay: Polygram, 1984. 1 disco de vinil, lado A, faixa 1 (4 min 21 seg).
- PERES, Ana Maria Clark. *Chico Buarque: recortes e passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- PRADO, Yuri. Estruturas características do samba-enredo. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 20., 2010, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010. p. 692-697.
- PRADO, Yuri. Padrões musicais do samba-enredo na era do Sambódromo. *Música em Perspectiva*, [s. l.], v. 8. n. 1, p. 155-195, jun. 2015.
- QUE TAL UM SAMBA? Intérpretes: Chico Buarque; Hamilton de Holanda. Compositor: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Marola Edições, 2022. 1 single digital (3 min).
- SANTOS, Daniela V. dos. “Pedro Pedreiro”, “Bye Bye Brasil”, “Pelas Tabelas”: rumo ao colapso do tempo histórico. *Música Popular em Revista*, Campinas, v. 2, p. 82-109, jan.-jun. 2014.
- VAI PASSAR. Intérprete: Chico Buarque. Compositores: Francis Hime e Chico Buarque. *In*: CHICO Buarque. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Barclay: Polygram, 1984. 1 disco de vinil, lado B, faixa 5 (6 min 11 seg).

## HERÓIS A CONTRAPELO: A TRAGÉDIA DO CAPITALISMO NO TEATRO DE CHICO BUARQUE

*Elen de Medeiros*

Autor premiado e internacionalmente conhecido por suas músicas, Chico Buarque de Hollanda é também autor de quatro peças<sup>1</sup> de teatro: *Roda viva* (1967), *Calabar*<sup>2</sup> (1973-1979), *Gota d'água*<sup>3</sup> (1975-1977) e *Ópera do malandro* (1978), que compõem parte importante da nossa historiografia teatral e, em boa medida, foram símbolo de resistência à ditadura militar. Além de serem consagradas teatralmente, uma vez que foram levadas à cena por nomes importantes da cena brasileira — José Celso Martinez Corrêa e Gianni Ratto, apenas para exemplificar, foram os encenadores de *Roda viva* e *Gota d'água*, respectivamente —, as peças são também veículo para muitas das famosas canções de Chico Buarque, que ganharam vida e leitura novas fora dos palcos. São exemplos disso a própria canção “Roda

1 Embora Chico Buarque tenha se aliado ao teatro em inúmeros momentos de sua trajetória, musicando diversos espetáculos, estamos considerando as dramaturgias que ele assina como autor.

2 Escrita em parceria com Ruy Guerra. Estamos usando aqui a versão de 1979, data da reescrita da peça.

3 Escrita em parceria com Paulo Pontes. A peça tem duas versões (1975 e 1977). Estamos usando aqui a segunda e última versão do texto.

viva”, da peça homônima, mas largamente conhecida fora de seu contexto inicial; ou “Geni e o zepelim”, da peça *Ópera do malandro*, cantada e entoada fora da peça.

Diante de amplas possibilidades de leitura desse teatro, em articulação ou não com suas músicas, optamos por observar, nessas quatro peças, a construção de heróis a contrapelo, ao revés da configuração convencional, o que ajuda a delinear as peças como uma demonstração da tragédia capitalista, em alinhamento à perspectiva do teatro político vigente nos anos 1960 e 1970. Nessas peças — o que buscamos demonstrar ao longo do texto —, a configuração do herói na pele dos protagonistas (Benedito, Jasão e Joana, Calabar, Max Overseas) é subvertida pela lógica do capitalismo, e as personagens são paulatinamente engolidas pelos paradoxos das conquistas do dinheiro, à medida que se envolvem no emaranhado do progresso e das vaidades individuais, em detrimento do sentimento de coletividade. Esse percurso desenhará o perfil dos protagonistas, bem como de outras personagens das peças, redefinindo a própria ideia de herói nesse teatro.

## **O TEATRO DE CHICO BUARQUE: BREVE CONTEXTO**

Chico Buarque iniciou sua relação com o teatro em 1965, quando musicou o poema “Morte e vida severina”, de João Cabral de Melo Neto, a pedido de Roberto Freire, para a montagem do espetáculo pelo Tuca, da PUC-SP.<sup>4</sup> Mas foi em 1967 que o multiartista estreou como dramaturgo, com a peça *Roda viva*, encenada em 1968, no Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro, com direção de José Celso Martinez Corrêa. Durante os ensaios da segunda temporada da peça, em São Paulo, ela se tornou um símbolo da resistência à ditadura por um evento que marca a censura e a perseguição a artistas durante o regime: um grupo do Comando de Caça aos Comunistas, o CCC, invadiu a peça, destruiu o cenário e espancou os atores.

4 Lançado em LP em 1966.

A peça aborda o universo mercadológico da indústria do entretenimento. Benedito Silva é um cantor sem talento, mas, com a ajuda do Anjo, personagem que personifica a própria indústria cultural, é alçado ao sucesso nacional, sob o codinome de Ben Silver. Após sua ascensão e conseqüente queda, acusado de traidor da nação pelo Capeta e pelo povo, Benedito é induzido ao suicídio, para não se tornar pária nacional, e assim dá lugar para sua noiva, Juliana, ocupar seu espaço na roda-viva cultural, contando ela também com o apoio do Anjo.

*Calabar: o elogio da traição*, de 1973, talvez seja a peça menos conhecida de Chico Buarque, que a escreveu em parceria com o cineasta Ruy Guerra. Fernando Peixoto, diretor do espetáculo, sofreu forte repressão da censura e foi impedido de levá-la ao palco, apesar de ter sido uma das produções teatrais mais caras da época, custando cerca de 30 mil dólares. Depois de meses à espera da liberação e da proibição de divulgação da censura, a montagem foi abortada. Apenas em 1979 o texto foi liberado e revisto pelos autores; em maio de 1980, o espetáculo pôde ser realizado. “Chico e Ruy refazem a estrutura do texto, desenvolvendo conflitos e personagens, esclarecendo trechos demasiado datados ou confusos” (PEIXOTO, 1983a, p. XIV).

A história da peça se passa no século XVII, quando, sob domínio lusitano, o nordeste do país sofre com a invasão holandesa. Em meio a uma batalha colonizadora, Calabar é morto por traição à Coroa portuguesa. No entanto, a peça aponta para os interesses escusos e econômicos por trás dessa acusação e morte, desmitificando a imagem consagrada de Calabar como traidor. Com personagens e fatos históricos, *Calabar* “é uma reflexão aberta, irônica e provocativa, teatral e musical, grotesca e crítica, existencial e materialista, sobre o significado, tornado relativo, portanto passível de interpretação, do problema e do significado da traição” (PEIXOTO, 1983b, p. XVIII-XIX).

Imortalizada na atuação e na voz de Bibi Ferreira, Joana é a protagonista de *Gota d'água* — releitura de *Medeia* —, peça escrita em 1975 em parceria com Paulo Pontes a partir do projeto de Oduvaldo

Vianna Filho, o Vianinha, que já havia feito uma adaptação da tragédia euripídiana para a tv. Com direção de Gianni Ratto, a peça teve a montagem original em dezembro de 1975, sendo reencenada em 1977 pelo mesmo diretor.

A peça desloca o conflito da tragédia — a mulher, traída e abandonada pelo marido, que mata os filhos em vingança — para um país marcado pela concentração de renda e pelos paradoxos da modernidade. Ambientada em um conjunto habitacional, Joana e Jasão redefinem o *mythos* grego para o Brasil da década de 70, com o forte crescimento urbano, da exploração imobiliária e, conseqüentemente, da pobreza. Joana é moradora do conjunto habitacional do qual Jasão saiu para se casar com Alma, filha do empresário Creonte — que construiu o conjunto e é também o financiador dos empréstimos imobiliários dos moradores. Com dívidas pelo atraso das parcelas do financiamento, os moradores iniciam uma breve revolta contra Creonte, e Joana torna-se porta-voz das insatisfações dos moradores, bravejando contra ele publicamente. Incapaz de levar sua vingança contra Jasão e Alma a cabo e expulsa da própria casa por Creonte, ela mata os filhos e se mata com um bolo de carne envenenado, enquanto Jasão assume o lugar de Creonte como administrador do complexo empresarial.

Última peça escrita por Chico Buarque, *Ópera do malandro* também se imortalizou por suas famosas canções. Baseada na *Ópera dos mendigos* (1728), de John Gay, e na *Ópera dos três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht, a comédia musical estreou no Teatro Ginásio Dramático, no Rio de Janeiro, em 1978, com direção de Luís Antônio Martinez Corrêa.<sup>5</sup>

Max Overseas é o malandro que, ao se casar com Teresinha, filha do empresário Duran, passa a ser perseguido por ele e pela polícia. Duran, por sua vez, é proprietário de um prostíbulo; e a polícia, na figura do inspetor Chaves, é aliada tanto de Max quanto de Duran. A dialética da malandragem, seguindo o pensamento de

5 Irmão de José Celso Martinez Corrêa, Luís Antônio foi assassinado em dezembro de 1987.

Candido (1970), é materializada nas figuras de Max, Duran, Chaves e Teresinha, que são antagonicas no crime, mas que se unem para a oficialização e a institucionalização da malandragem e da contravenção. Quando “a ordem e a desordem se comunicam por caminhos enumeráveis” (CANDIDO, 1970, p. 80), transformam o malandro em “malandro oficial”, “malandro com retrato na coluna social / malandro com contrato, com gravata e capital”.<sup>6</sup>

### HERÓIS A CONTRAPELO: DELINEANDO OS PROTAGONISTAS

Vistas assim, de forma ampla e genérica, as peças se diferem em seu contexto, sua fábula e mesmo em suas inspirações. No entanto, a bem observar, há um fio que as envolve e as delinea conforme os pressupostos críticos e políticos da época em que foram escritas. São dramaturgias que abordam, sob o prisma do materialismo histórico, as contradições da sociedade brasileira e as seduções geradas pelos encantos do capitalismo, apontando também para os seus fracassos e fragilidades. Nesse sentido, concebidos à luz de um teatro político, bastante em voga nas décadas de 60 e 70, os protagonistas são desenhados a contrapelo do que se define como *herói*, justamente seguindo a máxima brechtiana de que “infeliz a terra que precisa de heróis” (BRECHT, 1977, p. 202).<sup>7</sup>

“Herói” pode ter várias acepções na tradição literária, mas vamos seguir como ponto de reflexão aquele modelo referido como o herói trágico grego: aquele que, após o percurso de ascensão, sofre a reviravolta e conseqüente queda, fruto do seu erro trágico. Muito embora Aristóteles afirme que “a tragédia é a mimese não de homens, mas das ações da vida” (ARISTÓTELES, 2017, p. 79-80), tem-se tomado como modelo de herói aquele que sofre as conseqüências de seus erros, para sentimento catártico da plateia. Sob uma certa perspectiva

6 Versos da canção “Homenagem ao malandro”.

7 Fala de Galileu a Sarti, seu ajudante, em *A vida de Galileu*, peça de Bertolt Brecht escrita em 1954.

exegética, a tradição encara o herói tal como Dorothea Krook expõe, conforme observa Terry Eagleton:

O herói precisa ser representativo do conjunto da humanidade, mas, ao mesmo tempo, deve estar acima de seus semelhantes. Seu sofrimento deve ser expiatório, consciente, em vez de cego, e ser aceito como necessário tanto por ele quanto por nós. Isso acontece mesmo que sua transgressão, assim como a de Édipo, seja inconsciente. (EAGLETON, 2013, p. 119)

A tomada de referência do herói trágico grego não é gratuita, mas antes impulsionada pela própria dramaturgia de Chico Buarque, que retoma essa figuração para redesenhá-la à guisa de crítica, desconstruindo a imagem de superioridade ou antes realocando-a à luz do capitalismo. Ou seja, a ideia de herói como referente superior que luta contra as arbitrariedades é, nessas peças, satirizada ou posta a contrapelo. Os protagonistas são construídos na contramão do herói trágico, seduzidos pelas promessas de dinheiro fácil e abandonam facilmente seus princípios éticos. Nem por isso são punidos — antes, registram-se no rol de “heróis” do capitalismo.

Já na primeira peça do autor, esses moldes se definem na imagem de Benedito da Silva, cantor medíocre que se vende à lógica do mercado, torna-se Ben Silver ou Benedito Lampião, ao gosto do momento, e acaba sendo completamente corrompido, envaidecido pelo sucesso. Percorre, de forma meteórica, o caminho do sucesso ao fracasso, caindo em desgraça, acusado de traidor da nação na manipulação midiática realizada pelo Capeta. No entanto, não apresenta nenhuma ação de resistência, antes sendo mais um títere nas mãos da indústria cultural, e assim se torna o símbolo do artista bem-sucedido — não por obra própria, mas por força e estímulo do Anjo e do Capeta. Para não virar pária, suicida-se e é devorado pelo povo, fracasso do sujeito diante do capital, e dá espaço à nova sensação musical: sua viúva, Juliana, que assume seu posto no cancionero popular nacional.

Adaptação de uma tragédia de Eurípedes, *Gota d'água*, mais do que as outras, nos obriga a olhar o perfil das personagens à luz da

perspectiva do herói. No mito trágico grego, Medeia se vinga de Jasão matando a esposa do ex-amante, Glauce, e seu pai Creonte, rei de Corinto, ao enviar-lhes vestes e uma coroa de ouro envenenadas. Em seguida, mata os filhos<sup>8</sup> e foge para Atenas em um carro puxado por dragões. Jasão, na tragédia de Eurípedes, é um personagem cínico, ambicioso e calculista, mas a morte dos filhos lhe traz a desgraça:

JASÃO

É claro, Zeus, como ela me rechaça,  
como fêmea horrível me arruína,  
leoa algoz de prole, abominável?  
O que posso fazer, senão chorá-los,  
senão carpir a agrura tenebrosa?  
Que os deuses testemunhem que os mataste,  
que me impedes agora de tocá-los,  
impossibilitando de enterrá-los!  
Pudera nunca tê-los semeado  
para não vê-los mortos por teus golpes!  
(EURÍPEDES, 2010, p. 154-155)

Na adaptação brasileira, bem se pode observar que há a subversão do herói clássico e a elaboração do “herói” do capitalismo, seja na figura de Jasão, seja na configuração de Joana. O primeiro se rende à atração da boa vida oferecida por Creonte, casando-se com a filha do empresário e abandonando a família, os filhos e os amigos no conjunto habitacional.<sup>9</sup> Por outro lado, Joana, essa Medeia da periferia, que é a principal mudança em relação ao mito original: ela é esmagada pelas forças do capital, não apenas por ter sido abandonada pelo companheiro, mas por ser expulsa do conjunto por Creonte, por não poder lidar com a força opressiva do capital

8 “As mãos da mãe mataram teus dois filhos” (EURÍPEDES, 2010, p. 135).

9 O argumento, aliás, está bem próximo ao de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, na figura de Tião, que, em vista de uma vida financeiramente confortável, aceita trair o princípio de coletividade do morro.

e ser despejada da própria casa. Jasão, então, assume o posto de Creonte nas empresas, tomando seu trono, sendo por si o triunfo do capitalismo, nesse herói às avessas.

Ambientada no século XVII, *Calabar* explora um Brasil em guerra entre a colonização portuguesa e a invasão holandesa, o que acaba evidenciando os interesses econômicos das forças hegemônicas do País, o patriarcado rural, e do poder religioso. Calabar, protagonista que aparece na peça apenas pela voz das outras personagens, é considerado traidor da Coroa portuguesa, já que se alinhou às forças holandesas, e executado por enforcamento.

FREI — Nesse tempo estava metido com os holandeses um mestiço mui atrevido e perigoso chamado Calabar. Conhecedor de caminhos singulares nesses matos, mangues e várzeas, levou o inimigo por esta terra adentro, rompendo o cerco lusitano, para desgraça e humilhação do comandante Mathias de Albuquerque. Esse Calabar carregava consigo uma mameluca, chamada Bárbara, e andava com ela amancebado. (BUARQUE, 1983, p. 5)

A peça, no entanto, mostra as relações de poder e dinheiro entre os portugueses e holandeses e também suas próprias traições. E o sentido de traição é, com isso, colocado em debate: “Terra engraçada, esta. Em nenhuma outra parte verás tantos sorrisos. Tantos sorrisos e tantas trapaças. Muito engraçada, esta guerra. Tantas raças, tantos idiomas, mas só se entendem claramente as palavras da traição” (BUARQUE, 1983, p. 14). De caráter nitidamente brechtiano, a peça coloca em xeque as ideias do colonialismo e desmitifica a ideia de heróis nacionais, sobretudo aqueles definidos pelo discurso colonialista.

A trajetória do protagonista da última peça, *Ópera do malandro*, Max Overseas, ao longo da dramaturgia, nas relações que estabelece com o poder (econômico, jurídico, mesmo que do submundo), corresponde à dialética da malandragem, na oscilação e na síntese entre a ordem e a desordem. Nesse sentido, a imagem do herói é construída na contramão do esperado; o sucesso e o alcance de suas façanhas se dão não por conquistas éticas, mas como resultado

da malandragem, que une o fora da lei à intencionalidade de institucionalização, marcando assim a síntese dialética exposta por Candido.

Também de influência direta brechtiana, já que em sua composição se apropria de elementos da *Ópera dos três vinténs*, essa peça permite que acompanhem o percurso do malandro carioca que sai do submundo da contravenção e se torna o administrador bem-sucedido, com relações internacionais e respeito nacional:

TERESINHA

Chegou a confirmação  
Da United coisa e tal  
Que nos passa a concessão  
Para o náilon tropical

MAX

Então nós vamos montar  
Em São Paulo um fabricão  
(BUARQUE, 1978, p. 182).

É a síntese do “herói” do capitalismo.

## TRAGÉDIA DO CAPITALISMO

Não se trata de discutir o gênero teatral ao qual as peças de Chico Buarque se alinhariam. No teatro moderno, as fronteiras já estão completamente borradas, e as definições amplas já foram questionadas. *Roda viva* e *Ópera do malandro*, por exemplo, são nomeadas pelo autor como “comédias musicais”, enquanto *Calabar* e *Gota d’água* não são categorizadas. De todo modo, o que almejamos expor é o quanto essas dramaturgias portam um sentimento trágico diante do capitalismo — e é nesse sentido que usamos o termo “tragédia do capitalismo”, o regime econômico posto nas peças como uma premissa de um pacto social e seu conseqüente fracasso. Tragédia, portanto, como ideia, não como gênero teatral.

O percurso de ascensão desses “heróis” aponta para esse sentimento. Seus ganhos individuais só ocorrem em meio a traições, trapaças e interesses financeiros. Observado sob o prisma do materialismo histórico inerente às dramaturgias, esse é o *modus operandi* que sedimenta a estrutura social brasileira, dando lugar aos interesses escusos em prol de uma vantagem: a exploração dos trabalhadores e o sucesso do capital. Ao fim e ao cabo, vemos sempre a substituição do antigo pelo novo capitalista, em um constante reinício dos mesmos interesses e em defesa do capital privado. É o que se vê com a substituição de Benedito por Juliana, de Creonte por Jasão e de Duran por Max e é o que está por trás do enforcamento de Calabar. Ficam para trás os valores de coletividade e de sociedade justa.

Em sua *Tragédia moderna* (2002), Raymond Williams explora as possibilidades de tragédia — a ideia de tragédia — no contexto da sociedade moderna, que se estrutura sobre as bases capitalistas e rejeita a “revolução”. Teórico marxista, Williams defende que a possibilidade de tragédia está ligada de algum modo à permanência dessa ideia atrelada à experiência moderna, na constante e paulatina perda de conexão entre os homens, na alienação do sujeito (WILLIAMS, 2002).

Nesse sentido, podemos compreender as peças a partir dessa luta entre o coletivo e o privado, ou ainda pela desconexão entre os dois polos, em um projeto de país e de sociedade, sendo que o sujeito é, ironicamente, “vencedor” — um vencedor à revelia de suas forças, mas conforme a vontade do *sistema* em que está inserido e durante o período que lhe for conveniente. Benedito é “herói” enquanto o *sistema* permite e deseja; Jasão galga patamares conforme o desejo de Creonte; Max torna-se “malandro oficial”, aliando-se a Duran e processando tudo com uma certa facilidade, uma vez que “o remorso não existe, pois a avaliação das ações é feita segundo sua eficácia” (CANDIDO, 1970, p. 85). Mas é, por certo, uma vitória ilusória, porque o grande vencedor mesmo, por fim, é o principal elemento que move toda a dinâmica social: o dinheiro. E assim vai-se consolidando a tragédia do capitalismo nas peças, quando, mesmo imaginando-se vencedores, esses “heróis” são, no fundo, vencidos.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BRECHT, Bertolt. *A vida de Galileu*. Tradução de Roberto Schwarz. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.
- BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. 14. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, [s. l.], n. 8, p. 67-89, 1970. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69638>. Acesso em: 12 jan. 2024.
- EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- EURÍPEDES. *Medeia*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.
- PEIXOTO, Fernando. Duas vezes Calabar. In: BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. 14. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983a. p. XII-XV.
- PEIXOTO, Fernando. Uma reflexão sobre a traição. In: BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. 14. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983b. p. XVI-XXIII.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

## TCHICO, UM CRONISTA NA ITÁLIA

*Guilherme Tauil*

Durante o tempo em que esteve exilado na Itália, de 1969 a 1970, Chico Buarque escreveu uma série de crônicas para o *Pasquim*. É sua primeira experiência como escritor — com exceção do conto “Ulisses”, publicado no suplemento literário de *O Estado de S. Paulo*, em julho de 1966, e depois recolhido no *songbook A banda*, ele nunca tinha publicado prosa. Antes de tratar dos textos, no entanto, é preciso atravessar um longo percurso para entender os contextos e, assim, estabelecer a relação do cronista com Roma, sua cidade provisória.

A conversa começa com a ditadura decretando o Ato Institucional n.º 5, aquele que dissolveu o Congresso Nacional e as assembleias legislativas, instituiu a tortura como prática do Estado e legalizou os decretos-leis. A medida entrou em vigor em 13 de dezembro de 1968 e, uma semana depois, Chico e Marieta Severo, sua esposa à época, tiveram a casa invadida por soldados logo de manhã.

A investida dos militares não era uma surpresa para eles — Chico, o artista mais monitorado pelos órgãos da repressão, já andava visado nessa época, sobretudo por ter participado da Passeata dos Cem Mil e pelo estardalhaço da sua peça *Roda viva*, cujo elenco, dirigido por Zé Celso, tinha sido agredido pelo Comando de Caça aos Comunistas

em julho daquele ano. As fichas nos arquivos da ditadura com referências ao compositor passam de setecentas e se acumulam desde 1965, quando teve seu primeiro problema com a censura. Até mesmo uma candidatura de Chico à presidência do grêmio estudantil da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, feita por brincadeira de amigos, foi registrada por agentes do governo.

Levado ao quartel para averiguações, Chico foi liberado no fim do dia com uma “recomendação”: não sair da cidade do Rio de Janeiro sem consentimento oficial. Seu trânsito dependia de uma declaração expressa de um tal coronel Átila. Mas Chico já tinha uma viagem marcada para os primeiros dias de janeiro de 1969. Ele iria para Cannes, na França, participar do Midem, uma espécie de feira do mercado fonográfico, e de lá seguiria até Roma para lançar o disco *Chico Buarque na Itália*, da RGE. Sem impor dificuldades, o coronel autorizou a viagem.

A previsão do périplo pela Europa era de mais ou menos vinte dias. Mas, diante do recrudescimento da realidade brasileira, Chico e Marieta, grávida de seis meses, cogitaram adiar a volta. As notícias não eram boas, as previsões muito menos. Uma carta de Caetano Veloso, que tinha acabado de sair da prisão e se preparava para o exílio na Inglaterra com Gilberto Gil, foi decisiva para que o casal decidisse ficar por lá: “O tenente amigo mandou dizer para você nem pensar em voltar”. Assim, a temporada no exterior se prolongou por penosos 14 meses.

Roma não era bem um ponto de encontro para brasileiros exilados, distribuídos sobretudo em Paris e Londres. Mas a cidade, além de oferecer um pequeno campo profissional para Chico, era também uma memória afetiva: sua família tinha morado lá durante dois anos, entre 1953 e 1954, período em que seu pai, Sérgio Buarque de Holanda, assumiu a cadeira de Estudos Brasileiros na Universidade Sapienza de Roma. Para Maria Amélia, sua mãe, aqueles foram os anos mais felizes de sua vida. E Miúcha, a irmã mais velha, ficou com a capital italiana na conta de sua cidade preferida.

Tendo decidido se ajeitar por lá, Chico deixou o hotel onde estava hospedado, às custas de sua gravadora, e alugou uma

cobertura na Via Gregorio VII, a poucos minutos da Praça de São Pedro. O apartamento pertencia ao cantor Emílio Pericoli e tinha ar-condicionado, lareira e três quartos. Um deles estava reservado para a filha Silvia, que nasceria dali uns meses, em março de 1969, na clínica Moscato.

Mesmo tendo deixado a carteira de motorista no Brasil, Chico comprou uma Fiat 850 azul, batizada de Celeste. Foi a bordo dela que Garrincha, também refugiado em Roma com Elza Soares depois de ter a casa no Jardim Botânico metralhada pela ditadura, ia ganhar uns trocados em peladas com times de várzea, como o Sacrofano, de uma cidadezinha com menos de três mil habitantes. Além de amigo, Chico ficou sendo o motorista de Mané. Em diversas oportunidades, Elza destacou a importância daquela amizade para o jogador, extremamente vulnerável e já sem meniscos, assombrado por problemas financeiros e pelo alcoolismo.

Nesse período inicial, o compositor estava muito bem assentado. Por conta de seu sucesso estrondoso no Brasil, o disco *Chico Buarque na Itália*, com versões italianas de suas músicas feitas por Sérgio Bardotti, um amigo que conhecera ainda em São Paulo, era uma grande aposta da gravadora.<sup>1</sup> Havia a promessa de *shows* e uma boa inserção na mídia local. Ele se apresentava na rádio e em diversos programas de televisão, quase sempre para cantar “A banda” — ou melhor, “La banda”, grande *hit* da cantora Mina.

Mas não demorou muito para os empresários entenderem que aquele jovem cantautor, claramente cansado de repetir um sucesso de três anos atrás, não estava contagiando os auditórios romanos. A música brasileira ainda não tinha a entrada que tem hoje, e Chico não comoveu as moças de lá tanto quanto comovia as de cá. O disco vendeu pouco e a ilusão de sucesso logo se esvaiu. Os *shows* não aconteceram, a RGE não renovou o contrato e, pouco a pouco, Chico

<sup>1</sup> Os dois se conheceram nos bastidores da TV Record, em 1968. Bardotti estava no Brasil acompanhando Roberto Carlos, que tinha vencido o festival de San Remo daquele ano com “Canzone per te”, composição de Bardotti, Luis Bacalov e Sergio Endrigo.

viu o cobertor encurtar. Logo deixou sua cobertura e se mudou para um apartamento menor, na Piazzale Flaminio.

Com a filha recém-nascida em casa, o jeito foi virar *freelancer*. Tendo arranjado algumas apresentações com empresários locais, inclusive na disputada boate Bussola, na Praia do Viareggio, o compositor convocou reforços do Brasil com um telegrama datado de 16 de maio: “PREPARE PASSAPORTE MALA SACO VIOLÃO FICANDO PRONTO PARA NOSSA CHAMADA BREVE”. O destinatário era Toquinho, seu parceiro de “Lua cheia” e das noitadas paulistanas, que prontamente atendeu ao chamado e foi ganhar os palcos da Itália com o amigo.

Acontece que os dois levaram calote dos empresários. À mingua e com o dinheiro apertado, topavam qualquer proposta. Chegaram a se apresentar num castelo medieval, no interior, para uma apática e diminuta plateia. Só empolgaram os pagantes quando desataram a tocar “Mamãe eu quero” e outras marchinhas carnavalescas, todas recheadas de improviso por sonoros palavrões em português. Tocaram também em Split, na dissolvida Iugoslávia, onde chegaram num teco-teco de uma só hélice, incapaz de transportar um dos dois violões por excesso de peso.

Com o tempo, chamaram a atenção de um produtor mais sério, Bernardini, que os convidou para acompanhar Josephine Baker numa turnê de 45 dias, na condição de animadores de auditório. Antes de a grande dama se apresentar, músicos estrangeiros esquentavam aquele público classudo, de idade avançada, intercalando-se num espetáculo surrealmente exótico: além de Chico e Toquinho, havia uma banda de *rock* e uma cantora canadense.

Todos os músicos viajavam apertados num micro-ônibus, seguindo o carro de Josephine Baker, numa rotina puxada: muitas vezes, um *show* acontecia de madrugada e era preciso correr para pegar o fim da tarde na próxima cidade. Mas o cachê, somado ao reforço de duzentos dólares que Chico recebia do Brasil, pagava as contas.

Toquinho ficaria na Itália até novembro, quando partiu, com um bilhete de Chico: “Vê como é que anda / Aquela vida à toa / E se puder me manda / Uma notícia boa”. Eram os últimos versos de uma melodia que Toquinho compôs em Roma e que desembocaria, dois anos

depois, no “Samba de Orly”. A rigor, o samba era de Fiumicino. Mas como a maioria dos brasileiros expatriados estava em Paris, substituir o aeroporto italiano pelo francês fortalecia a mensagem do exílio. Antes de partir, Toquinho mudaria o rumo de sua carreira para sempre ao participar das gravações de um disco em homenagem a Vinicius de Moraes, que era cônsul em Roma e padrinho da filha de Chico.<sup>2</sup>

Na Itália, Chico trabalharia ainda em mais dois discos. De um esforço do amigo Bardotti, nasceu o misterioso *Per un pugno di samba* pelo braço italiano da gravadora RCA. O disco é arranjado pelo lendário maestro Ennio Morricone, autor de trilhas clássicas de diversos filmes, como o *western Per un pugno di dollari*, de Sergio Leone, de onde saiu o título do projeto. Morricone era um admirador da música brasileira e aceitou o convite de bom grado. Mas o disco não vendeu nada. Considerado um corpo estranho no cancionário buarquiano, ele só seria lançado por aqui em 2003, já no formato de CD.<sup>3</sup>

Pouco depois, um convite da gravadora Philips, do Brasil, foi a salvação da lavoura: além de oferecerem o contrato de um disco, fizeram um adiantamento de 90 mil cruzeiros novos — pouco mais de 20 mil dólares. O compositor logo começou a trabalhar no *Chico Buarque de Hollanda, n.º 4*, obra que encerra sua primeira fase musical, marcada por sambas mais simples, tradicionais. Ele próprio considera o disco complicado, feito por necessidade financeira, com músicas arrancadas a fórceps. Compôs tudo com muita pressa para que Manoel Barenbein, o produtor amigo de Chico desde o princípio de sua carreira, levasse as fitas com sua voz para o Brasil, onde eram gravados os arranjos.

Mesmo com toda essa irregularidade, o disco tem canções sobreviventes, como “Samba e amor” e “Rosa dos ventos”, e uma menos

2 Foi Sérgio Bardotti que convidou Toquinho para participar do disco *La vita, amico, è l'arte dell'incontro*, feito com músicas de Vinicius, com vozes do próprio, de Sergio Endrigo e de Giuseppe Ungaretti. Vinicius só tomou conhecimento de Toquinho depois de ouvir o disco pronto e resolveu convidá-lo para uma turnê na Argentina.

3 Uma versão alternativa do disco, com Chico cantando em português, foi lançada em alguns países da Europa, mas nunca no Brasil. São de lá as primeiras gravações de “Nicanor”, “Não fala de Maria” e “Samba e amor”.

conhecida, “Agora falando sério”, que traduz bem o espírito amargo do período: “Agora falando sério / Eu queria não cantar / [...] Dou um chute no lirismo / Um pega no cachorro / E um tiro no sabiá / Dou um fora no violino / Faço a mala e corro / Pra não ver banda passar”.

Foi nesse contexto que, tendo aceitado o convite para colaborar com o *Pasquim* — nome, aliás, derivado do italiano *paschino*, “jornal ou panfleto difamador” —, Chico se tornou cronista. De junho de 1969 a fevereiro de 1970, publicou 11 crônicas espaçadas entre os números 1 e 33 do semanário. Nascido quase como uma farra da turma pensante de Ipanema, o grande trunfo do *Pasquim* foi ter levado o humor e a ironia a sério. Sua fórmula era bastante simples: muita ilustração, frases impactantes e provocativas, textos curtos e uma entrevista como carro-chefe. Seu diferencial estava no espírito totalmente livre da equipe, formada por, entre muitos outros, Tarso de Castro, Jaguar, Sergio Cabral, Ziraldo, Millôr Fernandes, Luiz Carlos Maciel e Ivan Lessa.

Não demorou para que o frescor irreverente do jornal conquistasse a intelectualidade do Rio, angariando colaboradores como Caetano, Vinicius e Glauber Rocha, e na sequência ganhou o público de São Paulo, cujo mercado garantiu uma venda expressiva ao *Pasquim* — superando, inclusive, a dos jornalões tradicionais de notícias.

Creditado como correspondente em Roma, Chico atuou como cronista monogâmico, com exceção de uma entrevista que fez com a atriz Florinda Bolkan. Seu conjunto de crônicas tem temas variados, como convém — o título do Fluminense, os bastidores da televisão italiana, as estátuas falantes de Roma, os brasileiros exilados, um jantar com Jorge Ben e a clássica crônica “puxa-puxa”, como descreveu Manuel Bandeira o modo de trabalho de Rubem Braga, em que o encadeamento de assuntos por associação livre, alinhados apenas como gancho para o que se segue, evidencia e valoriza uma experiência de vida do cronista.

No caso de Chico, a crônica “Eu, jornalista” começa com uma resposta a cartas de leitores, segue para o futebol, atravessa seu vício por cigarros, cai num telefonema com Tom Jobim e deságua numa feijoada. Uma digressão de ideias que objetivamente não nos diz

nada, mas faz transparecer o estado de espírito do cronista e ilumina certa forma de se colocar diante do mundo.

O fio narrativo é quase sempre conduzido por Tchico, espécie de *persona* resultante do choque entre as culturas. O humor, exposto pelo “T” explosivo dos italianos, é seu principal filtro de mediação da realidade. Mas a piada e o contraste deixam escapar, às vezes, a melancolia do brasileiro deslocado naquele contexto incerto — como na crônica “Viva Chico”, em que relata um pito do diretor da gravadora por ter comprado “uma Vespa de 50 alguma coisa” (cilindros, cilindradas ou pistões): “Caspite, Tchico, você deveria ser o último a montar nessas bicicletas. Venha cá que ti faccio vedere una cosa”, disse o italiano, mostrando um fichário cheio de gráficos sobre a crise do mercado fonográfico. “Se os seus discos encaharem, se a fábrica falir, quem é que vai pagar a benzina del tuo motorino? Quem paga o latte di tua figlia?”, indagou. “Ora, velho”, respondeu Tchico, “não tem problema. Adoro apostar em cavalo azarão. Não é à toa que escrevo para um jornal carioca que, toda semana, é motivo de apostas se vai à falência neste ou no próximo número” .

Crônicas mais argumentativas, como as que expõe a seriedade da televisão italiana em contratar para seus auditórios apenas claques profissionais (sindicalizados, inclusive), se misturam com outras mais narrativas, de fios livres. É o caso de “Um lugar ao sol”, merecedora de transcrição integral, em que uma experiência cotidiana se desdobra com autonomia literária.

#### **Um lugar ao sol<sup>4</sup>**

O vosso correspondente em Roma não se encontra em Roma. Em Roma não há ninguém. Fugiram todos à praia em gozo de sol e férias. Sigo a multidão com minha tenda, meu trapézio e meus leões. Essa é a vida de artista: correr aonde está o público para poder fingir que é o público a nos correr atrás. Dia desses baixei em Capri

4 O texto, republicado com alguns erros de digitação em Santos (2007), é a única crônica do conjunto que saiu em livro.

que, segundo o cicerone, ostenta as praias mais lindas do mundo depois do Rio de Janeiro. Comovido agradei, dobrei a gorjeta e fui conferir. Realmente o azul do mar, com as rochas brancas e a mata cheirosa, é um espetáculo único. Mas ir à praia, aí é que são elas. Convenci-me de que brasileiro não sabe tomar banho de mar, e olha que tive o maior empenho em aprender.

Paga-se a entrada? Pois não. Paga-se o vestiário? Pois não. O mictório também? Não tem problema.

Entrada, vestiário, mictório, guarda-sol, cadeira, boia, desci à praia cheio de tickets e privilégios. Irrepreensível, pensei. Agora que descobri os macetes é só deitar na areia, comprar um chican-bon e pensar besteira, igual a Copacabana. Mas qual não foi minha surpresa quando cheguei à areia (pedregulhos) e a encontrei literalmente repleta de cabeças, pernas, barrigas e bumbuns. Tentei abrir caminho, pedi um passinho à frente por favor, disse que ia saltar no próximo ponto, mas os corpos estavam surdo-moles no mormaço. Recuei alguns metros, pisei nas partes duma senhora e subi os degraus de volta. Lá em cima, sobre o cimento, havia um colchão de ar jogado à toa. Deitei e ameacei um cochilo, mas o bilheteiro balneário veio perguntar em inglês se eu era da família americana. À minha primeira pronúncia ficou evidente que eu não era não de tão boa família, diante do que fui convidado a me retirar do colchão esplendido. Nisso me revoltei bradando que queria um lugar ao sol, queria um lugar ao sol, frase que aprendi nos bastidores da televisão. Na minha terra, insisti, a praia é do povo como o céu é do condor.

“Mas aqui o colchão é dos americanos”, disse o bilheteiro friamente.

Eu não ia discutir, ainda mais que os americanos tinham achado de invadir a Lua, uns dias antes. Eu não ia discutir por causa dum colchão de ar. Não discuti mas fiquei com aquilo atravessado na garganta, por isso fui até o bar para engolir melhor. Uma droga dum colchão de ar. Sentei no bar e fiquei vendo os americanos prostrados ao sol. Pareciam cada vez mais bonitos, saudáveis, bronzeados, e eu muito cinzento e verde. Assim passavam-se as horas e nada de vagar um só buraquinho. Pelo contrário, chegavam sempre novos banhistas, desses gordos, sem ossos, gelatinas. Iam falando *please* e acabavam se

encaixando. O aglomerado já formava uma massa tão comprimida que daí a pouco, com mais um aperto, dava a impressão de que uns e outros iam estourar para o alto que nem pipoca. E quando alguém se levantava, deixava sempre um chapéu para garantir a vaga.

Às cinco e meia resolvi desistir, mas aí abriram um primeiro espaço. Saiu um, saíram dois, saí eu e corri a reservar meus pedregulhos. Sobrou uma cadeira, tomei conta. Apossei-me duma boia, dum colchão, dum guarda-sol, tudo junto. Afinal, eu tinha os tickets, estava no meu direito. Só achei estranho aquele êxodo assim precipitado, pois em poucos minutos eu estava sozinho na praia. Engraçado, porque americano não é de abandonar um bom lugar sem mais nem menos. Que diabo, se eles foram embora é porque algo de ruim vem por aí. Pensei em chuva, tempestade, tubarão, mas nada. Só os bilheteiros que estavam recolhendo tudo, o bar que estava fechando, o último ônibus que estava partindo e eu que estava sendo expulso. Expulsão não é bem a palavra, não é exata. Mas ficam aqueles garçons resmungando e olhando para a sua cara. E vem aquele empregado mandando você erguer os pés, os dois ao mesmo tempo, para passar o escovão debaixo. Como boteco de português à meia-noite.

Que é isso, perguntei, vai fechar a praia? Pois é claro, disse o empregado, às seis horas nós fechamos tudo. E continuou a esfregar sabão na praia. Não era o caso de contestar a organização lá deles, mas confesso que fiquei perturbado. Ainda mais quando, ao deixar o local, olhei para o mar e vi o que vi. Aliás, não sei se vi mesmo, é difícil acreditar. Vai ver que o sol me batera na cabeça de mau jeito. Ou então fora o gim, sei lá, gim é uma bebida desleal. Não posso jurar nem peço que me creiam, mas o que vi foi o seguinte: o mar esvaziando, esvaziando, os barcos acomodando-se entre as pedras e o Mediterrâneo sendo chupado pelo ralo, dando lugar a magníficas autoestradas, caminhões, ferrovias, semáforos, supermercados, perdendo-se de vista no horizonte. (BUARQUE, 2007, p. 201-203)

Publicada no número 10 do *Pasquim*, a crônica se alicerça sobre a sequência de impasses impostos ao cronista, em pé de guerra com

o mundo. A primeira instância que o atravança são os banhistas, que abarrotam cada centímetro da areia e não dividem seu lugar ao sol. Nesse grupo, os americanos — “bonitos, saudáveis, bronzeados”, contra o narrador “muito cinzento e verde” — representam o outro por excelência. Para o brasileiro exilado na Itália, são o estrangeiro ao quadrado.

E não só as pessoas frustram o cronista: a própria natureza, representada pela praia formada por pedregulhos, parece empenhada em rejeitá-lo, funcionando na lógica do lucro privado, à disposição dos que tudo têm, e com direito até a um sistema de repressão, caricaturado na figura do bilheteiro. Essa estrutura de conflitos ressoa tropos narrativos que conhecemos desde a antiguidade: homem contra homem, homem contra o mundo. Tudo isso, é claro, sem pretensão alguma.

É inútil o sujeito se revoltar contra a situação, insistindo que no Brasil “a praia é do povo como o céu é do condor”. De origem americana, a ave deveria significar pouco para os europeus. Para a América do Sul, no entanto, o condor-dos-andes tem uma simbologia forte e conveniente para o contexto: nos mitos incas, ele é associado a divindades solares e responsável, justamente, pelo nascer do sol.

Também é possível identificar na crônica algo da dicção de romancista de Chico, que a sustenta em torno de alguns traços recorrentes em sua prosa. A sensação constante de deslocado, o não pertencimento como característica definidora de um personagem, o encadeamento de recusas sucessivas e o ritmo de compressão, por exemplo, são alguns motores de toda a sua literatura e já aparecem aqui, mesmo que apenas pincelados.

E, bem ao gosto de seus romances, o desfecho da crônica dilui as barreiras entre realidade e ficção. Ao mesmo tempo em que encerra um progresso factual, abre uma janela onírica, resultando num final impossível mas verossímil, ou quase isso. A imagem do mar que se esvazia e revela toda uma civilização em funcionamento é sustentada por uma das estratégias mais importantes do gênero: o diálogo direto com o leitor. “Não sei se vi mesmo, é difícil acreditar”, confessa o cronista. Com essa vulnerabilidade escancarada, ele ganha a empatia do leitor. Como se, diante do jogo aberto, topássemos atravessar

o absurdo das próximas linhas com normalidade, num processo de camaradagem. Vai ver foi o sol, vai ver foi o gim, não importa, tanto faz.

Nos romances de Chico, esses momentos são trabalhados por outros recursos narrativos, obviamente impróprios para uma crônica, e costumam atravessar passagens de sonhos, de lembranças, de desejos. O protagonista de *Essa gente* mergulha numa piscina e de repente alcança o fundo do oceano. O de *Leite derramado* confunde a nobreza do passado com a decadência do presente. O de *Estorvo*, ao cruzar a cancela do sítio, não está entrando em lugar algum, mas saindo de todos os outros. Em *Benjamim*, a narrativa estilhaçada é, ao mesmo tempo, única e múltipla. E o de *Budapeste* vive partido entre realidades opostas, que são, no entanto, espelhadas.

Mas voltemos à Itália de 1970. Tendo já encerrado a colaboração fixa no *Pasquim*, Chico decidiu retornar ao Rio de Janeiro para lançar seu novo disco. No dia 20 de março, às 8 horas, ele e Marieta, mais a filha Silvia e a babá Margarita, desembarcaram no Galeão, onde os aguardava uma comitiva formada por, entre outros, Paulinho da Viola, os rapazes do MPB-4, Betty Faria e representantes da Torcida Jovem do Fluminense. Tudo isso embalado pela banda de Altamiro Carrilho. A *Folha de S.Paulo* publicou uma declaração de Chico dizendo que precisava voltar para ver os amigos e dar um mergulho na praia.

A Rede Globo preparou um especial e ele logo se apresentou na boate Sucata com um número que começava, não à toa, com “Sabiá”, cujos versos iniciais davam conta de todo o recado: “Vou voltar / Sei que ainda vou voltar / Para o meu lugar”. A chegada barulhenta era a estratégia recomendada por Vinicius de Moraes, na esperança de que os holofotes espantassem os militares. Funcionou, e Chico não foi incomodado pela repressão.

Assim como os dois discos italianos, as crônicas do *Pasquim* foram deixadas de lado. Não estão compiladas em livro nem têm grande valor literário. Mas ajudam a iluminar um período da carreira de Chico Buarque que, embora obscuro, nutriu obras fundamentais de sua carreira, como *Os saltimbancos* e *Ópera do malandro*. E dão prova, como vimos, de um grande escritor a caminho.

## BIBLIOGRAFIA

- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Fragmentos sobre a crônica. *In: ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 51-66.
- BUARQUE, Chico. Um lugar ao sol. *In: SANTOS, Joaquim Ferreira (org.). As cem melhores crônicas brasileiras*. São Paulo: Objetiva, 2007. p. 201-203.
- FERRAZ, Lucas. Subversivos. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, jul. 2012.
- FERRAZ, Lucas. O disco italiano esquecido de Chico Buarque. *BBC News Brasil*, [s. l.], jul. 2021.
- ELZA e Mané: amor em linhas tortas. Direção: Caroline Zilberman. Rio de Janeiro: Globoplay, 2022.
- HOLANDA, Chico Buarque de. Viva Chico. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 13, ago. 1969.
- LACOMBE, Milly. Entrevista com Marieta Severo. *Trip*, n. 37, out. 2004.
- O PASQUIM: a subversão do humor. Direção: Roberto Stefanelli. Santa Catarina: UFSC, 2004.
- PECCI, João Carlos. *Toquinho: acorde solto no ar*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- VIEIRA, Renato. O produtor da Tropicália. Entrevista com Manoel Barenbein. *Clube Discoteca Básica*, [s. l.], ago. 2021. Podcast.
- WERNECK, Humberto. *Tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ZAPPA, Regina. *Chico Buarque para todos*. Rio de Janeiro: Ímã Editorial, 2016.

## CHICO BUARQUE E PARIS

*Mazé Torquato Chotil*

Minha ligação com a França completa 40 anos em 2025, enquanto a de Chico Buarque, compositor, cantor e autor que proponho abordar aqui, é ainda mais antiga, datando dos anos em que seu pai se mudou com a família para Roma (1953-54), na vizinha Itália, para lecionar na Universidade La Sapienza.

Francófilo, intelectual, o pai, Sérgio Buarque de Holanda, como não poderia deixar de ser, trouxe a família para conhecer a capital francesa quando ele, Chico, estava com seus 10 anos. O garoto descobre Paris, fica deslumbrado, impressionado vendo mulheres de peitos nus nas capas de revistas nas bancas e em cartazes de cabarés de Pigalle. Uma cidade de liberdade, de expressão possível.

Mais tarde, pelos seus 15 anos, como forma de se aproximar do pai, começa a frequentar a biblioteca paterna e a ler autores franceses, literatura francesa e russa, em francês. Antes mesmo de ler a literatura brasileira. De janeiro de 1969 a março de 1970, tendo em vista a grave situação política brasileira, Chico se exila na Itália e lá, em parceria com Toquinho (tendo posteriormente a contribuição de Vinicius de Moraes), compõe “Samba de Orly”, que faz referência ao aeroporto francês que era porta de entrada de exilados na Europa.

Tempos na Itália, mas é Paris que ele elege mais tarde para ser o lugar de trabalho e de “repouso do guerreiro”.

## A FRANÇA DESCOBRE SUAS OBRAS

Segundo informações publicadas na imprensa francesa, o nome de Chico Buarque aparece pela primeira vez na Europa com *Morte e vida severina*, peça de teatro musical baseada no poema homônimo de João Cabral de Melo Neto e com trilha sonora de Chico, apresentada no Festival de Théâtre Universitaire de Nancy, em 1965. A peça já tinha atravessado o Brasil, ganhado prêmios e chegava a palcos internacionais no segundo ano de ditadura brasileira.

Em 1988 foi a publicidade para uma marca de refrigerante que levou muitos franceses a descobrirem o cantor com “Essa moça tá diferente”, canção registrada em 1969. Atualmente, suas músicas são bem mais conhecidas por aqui e, sobretudo, todos seus romances foram traduzidos para o francês pela conceituada editora Gallimard.

Importantes cantores franceses adaptaram canções de Chico Buarque. Claude Nougaro, que tinha visitado o Brasil em 1964 e, em 1975, encontrado Marcia (ex-mulher de Baden Powell), a quem dedicou a canção “Marcia martienne” e com quem teve o filho Pablo, gravou em 1978 “Tu verras”, adaptada de “O que será”. A canção fez um grande sucesso e, se hoje muitos jovens franceses não conhecem o cantor brasileiro, conhecem “Tu verras”.

Nougaro não fez uma tradução do tema engajado de Chico. Preferiu um texto leve, que trata do amar nas praias de areia quente prometendo ver as estrelas que mostrariam o céu, o que enfureceu a cantora brasileira radicada na França Maria d'Apparecida, que, depois de ter feito sucesso com *Carmen* na Ópera de Paris, dedicava-se à MPB.

Ela pensava que o texto tinha perdido o registro dramático da composição de Chico. Por sua vez, traduziu-o respeitando o tema tratado pelo autor e gravou, em 1978, o disco *Construção*, com “O que será” e “Construção”. Registrou ainda a mesma canção no seu disco *Brazil... Brazil* (1988). “Construção” e “Cálice” (com Gilberto Gil), por sua vez, fizeram parte de *Couleur Brésil* (1989).

Outros intérpretes franceses gravaram “O que será”, a exemplo de Nicole Croisille (texto de Jean-Pierre Lang, “Tout ce qui est devien-dra”). Dalida cantou “A banda” (“La banda”), assim como France Gall (em alemão!); Pierre Vassiliu, “Partido alto” (“Qui c’est celui-là?”); Georges Moustaki, “Fado tropical” (“Portugal”) e “Trocando em miúdos” (“Partager les restes”); Pierre Barouh, “Noite dos mascarados” (“La nuit des masques”); Frida Boccara, “Funeral de um lavrador” (“Funérailles d’un laboureur brésilien”); Mimi Lorca, “Cálice” (“Calice”); entre outros.

Notamos que Chico Buarque gravou em duo com Didier Sustrac a canção “Ça sert à quoi?”. Em 1994, ele próprio traduziu para o francês a composição “Eu te amo”, com o título “Dis-moi comment”, que apresentou, no mesmo ano, uma única vez, na casa de espetáculos L’Olympia, de Paris.

Ainda sobre sua relação com a música na França, é preciso dizer que Chico Buarque pediu adesão à Sacem, Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique [Sociedade de Autores, Compositores e Editores de Música], em 11 de maio de 1984.

Além de Chico Buarque, a lista de brasileiros que recebem direitos autorais da entidade tem Jorge Ben, Ary Barroso, Michel Teló, entre outros, antigos e mais novos, num total cerca de 600 artistas brasileiros.

## OS ROMANCES DE CHICO NA FRANÇA

Todos os romances do autor foram traduzidos e publicados pela importante editora Gallimard, com reedições e edição de bolso, pouco tempo após suas publicações iniciais: *Estorvo/Embrouille* (1992), em tradução de Henri Raillard; *Benjamin/Court-circuit* (1997), em tradução de Henri Raillard; *Budapeste/Budapest* (2005), em tradução de Jacques Thiériot; *Leite derramado/Quand je sortirai d’ici* (2021), em tradução de Geneviève Leibrich; *O irmão alemão/Le frère allemand* (2016), em tradução de Geneviève Leibrich; e *Essa gente/Ces gens-là* (2023), em tradução de Mathieu Dosse.

A Biblioteca Nacional da França possui 39 referências de livros, 338 de registros sonoros e 14 de músicas anotadas do nosso autor.

Conhecido, lido, Chico Buarque recebeu, na categoria “Literatura latino-americana”, em 2017, o prêmio de literatura Roger Caillois pelo conjunto de sua obra (prêmio da Société des lecteurs et Amis de Roger Caillois e da Maison de l’Amérique Latine, em parceria com o PEN Club français).

Quanto à imprensa, ela sempre esteve atenta ao compositor e escritor. Uma procura no banco de dados Europresse mostrava, em 26 de janeiro de 2024, 2.421 referências “Chico Buarque” e em alguns artigos ele é visto como “o cantor, compositor e escritor de voz suave”, de olhos azuis, esbelto e pudico.

A França sempre recebeu bem os livros de Chico. A partir de *Budapeste*, as resenhas se tornaram mais eloquentes nos principais jornais, como o *Le Monde*, o *Le Figaro* e o *Libération*, por exemplo, declara a especialista na obra do autor, professora Ana Maria Clark Peres. Por outro lado, nosso cantor é também procurado pela imprensa francesa interessada em conhecer suas posições sobre a situação brasileira.

## AS INFLUÊNCIAS FRANCESAS

Como disse, antes de conhecer a literatura brasileira, Chico Buarque lia a francesa na língua de origem. Dessa forma, podem-se encontrar traços dessa literatura nas suas obras, a exemplo de suas leituras de *As flores do mal*, de Baudelaire, *Bola de Sebo*, de Maupassant, *O estrangeiro*, de Camus. Na lista de escritores que ele aprecia, temos também Céline e Boris Vian.

Em algumas de suas canções ele introduziu palavras francesas, como em “Joana Francesa” (para o filme homônimo, de Cacá Diegues), onde começa em francês: “Tu ris, tu mens trop / Tu pleures, tu meurs trop / Tu as le tropique / Dans le sang et sur la peau”. Em “Canção de Pedroca” (em parceria com Francis Himes, para a peça *O rei de Ramos*, de Chico e Dias Gomes), ele vê as luzes de Paris, um samba de breque com o cantor Maurice Chevalier, bebe com o pintor Toulouse-Lautrec para não estranhar o Louvre na Praça Mauá, porque o mangue é Champs-Élysées! E agradece com *merci beaucoup*.

Jacques Brel e Charles Aznavour, grandes representantes da canção em língua francesa, fazem parte dos cantores que Chico Buarque admira.

## A RELAÇÃO DE CHICO COM A FRANÇA

A relação do autor com a França e, especialmente com Paris, é antiga, já disse. Foi a cidade que ele escolheu para viver uma parte do seu tempo, trabalhando (livros e canções) e descansando. Para isso tem um apartamento na Ilha Saint Louis, na beira do Sena, de onde, de suas janelas ou de uma caminhada no cais da frente, vê as águas do rio correrem em direção ao mar, do nosso Atlântico que banha as praias do seu Rio de Janeiro querido.

“Aqui, em Paris, eu tenho tranquilidade, posso passar tempo para me concentrar”, declarou a um jornalista um dia. Para a professora Ana Maria Clark Peres, ele confiou, na entrevista que consta do livro *Chico Buarque: recortes e passagens*, sua atração pela cidade, do *caminhador* que ele é na capital francesa. “Paris é uma cidade feita para ser vista, para a gente caminhar”. Se gosta de andar é porque *andar é trabalhar*. Realmente, vemos muitos poetas dizerem que batem o ritmo da musicalidade de um poema com o ritmo dos passos.

O que mais Chico gosta de fazer em Paris? Como ele se apropria da cidade? Encontrei no artigo “O que Chico Buarque faz no verão em Paris?”, de Fernando Eichenberg, de *O Globo* (24/07/12), depoimentos seus em que afirma gostar de observar casais dançando à beira do Sena, jogar pelada no gramado dos Invalides, almoçar em cafés saladas com anchovas ou queijo de cabra, comer *quiche* na Place des Vosges ou na Île Saint-Louis, *tartare* de salmão no La Tartine, na Rue de Rivoli. O jantar pode ser no Le Petit Pontoise, no L’Ami Louis, no La Méditerranée ou ainda num indiano da Rue Dauphine. Às vezes num restaurante italiano, para falar italiano.

Gosta de museus. O do Centro Georges Pompidou, o do Mundo Árabe, o do Quai Branly, o Museu Picasso, o Grand Palais, o Jeu de Paume. Aprecia o charme discreto da Place de Furstenberg, em Saint-Germain, onde está o Museu Nacional Eugène-Delacroix. Se é fim

de tarde ou noite, gosta de estar na Bastille ou no Quai Saint-Bernard para ver pessoas dançando na beira do rio.

Jogador de futebol inveterado, em Paris ele declarou certa vez a uma jornalista que preferia jogar futebol — pelada no gramado esburacado dos Invalides até a polícia chegar —, em vez de subir ao palco. Possivelmente por causa dessa ideia de que Paris é trabalho e descanso, não tem apresentado seus *shows* na França.

Para beber é o Bourgogne e, na primavera, tem o prazer de comer gulosamente as vermelhas cerejas, frutas da época, talvez pensando na canção “O tempo das cerejas”: “Quando cantamos o tempo da cereja / E rouxinol gay e melro zombeteiro / Todos estarão comemorando / As belezas terão a loucura em mente / E amantes do sol no coração / Quando cantamos o tempo da cereja [...]”, com letra do poeta e cantor socialista Jean-Baptiste Clément (1837-1903), que participou da insurreição da Comuna de Paris em 1871 e teve que se exilar em Londres. Para Chico, Paris é uma cidade saborosa.

E é em Paris que ele pensa, em 2019, durante o governo Bolsonaro, em ficar mais tempo. Foi quando a imprensa francesa noticiou que tinha pedido ao governo francês um visto de longa duração. “Minha situação atual é diferente da de 1969. Não sou exilado hoje, mas estou aqui para escrever, para trabalhar.”

Chico teria mudado de hábitos nestes últimos anos? Qual seria a sua Paris hoje? Penso que ele tenha criado tantas raízes por aqui que, mesmo estando no Rio de Janeiro, sua Paris — passado e presente — deve viver em sua memória à espera de reencontrar seu repouso parisiense e o som das águas do Sena correndo para o mar.

## A QUESTÃO DO NARRADOR E DA AUTORIA FICCIONAL NO ROMANCE *ESSA GENTE* (2019)<sup>1</sup>

*Paulo Teixeira Iumatti*

*Essa gente* é um romance relativamente curto, com em torno de 190 páginas, composto de fragmentos de diários, documentos e cartas de autoria diversa e que se passa de forma mais ou menos linear no Rio de Janeiro em um lapso temporal de menos de um ano (de 30 de novembro de 2018 a 29 de setembro de 2019). Em relação a essa autoria diversa e ao aspecto fragmentário do livro, defendo que se trata de um aspecto central da obra, pois nela o grande enigma a ser desvendado é justamente quem é o narrador do romance e, questão mais espinhosa ainda, quem seria o seu “autor ficcional”. O romance trabalha esse mistério, embora desde o início fique claro que o personagem e narrador principal é Manuel Duarte (um narrador “não confiável”, como veremos, que se aproxima do de Machado de Assis em *Memórias póstumas...*): um escritor falido, mais ou menos medíocre, em crise de criatividade, de 65 ou 66 anos, que leva uma

<sup>1</sup> As ideias aqui expostas foram desenvolvidas ao longo do seminário *Littérature et Civilisation Brésiliennes*, que ministrei, na qualidade de *professeur des universités*, ao longo de 2022, no programa de mestrado em Estudos Lusófonos da Universidade Sorbonne Nouvelle.

vida de classe média branca da zona sul do Rio, no bairro do Leblon. Esse escritor é separado, mas tem uma relação ainda ambígua com suas ex-esposas — vivendo uma fase da vida em que é mais rejeitado pelas mulheres.

O romance revela, de um lado, a busca de Manuel Duarte por sua própria subsistência material. Nessa direção, o personagem apela para sua rede de relações na elite carioca, para suas ex-mulheres, para o sucesso que havia tido com seu primeiro romance — o *best-seller O eunuco do Paço Real* —, embora sempre como que blefando (os interesses principais de Manuel Duarte evidentemente não estão na literatura...). Duarte luta contra o despejo do apartamento onde mora, já que não consegue pagar suas contas. E tem um filho pré-adolescente com sua ex-esposa Maria Clara, grande tradutora, que sempre foi a principal revisora de sua obra, a ponto de Duarte ter se perdido como escritor quando deixou de ter sua colaboração. Então é patética a busca de Duarte: ele tece ao longo do romance várias estratégias para ter novamente a ajuda da ex-esposa (sem ter de se casar novamente com ela) como revisora, “coautora” ou, ainda, tradutora de sua obra. Evidencia-se, dessa forma, que Maria Clara teria sido uma espécie de *ghost-writer* para Duarte —, invertendo-se, assim, totalmente, e com muitos elementos novos, a situação de José Costa, narrador e personagem principal de *Budapeste*, livro de Chico Buarque publicado mais de 15 anos antes, em 2003.

Mas uma das dificuldades é que Maria Clara também está, por sua vez, em outro momento da vida, em uma grande crise, decorrente, em parte ao menos, da vivência do ambiente de putrefação social do bolsonarismo, que a faz entrar em depressão e se mudar para Lisboa no fim do livro. Tal ambiente é central para as ações desenvolvidas no romance, formando a tessitura dessas ações. Essas se passam, portanto, em um universo em que “bala, boi e Bíblia” formam a tríade de degradação em que grande parte das personagens (e o próprio romance) descamba para o cinismo ou a loucura (no sentido de confusão entre sonho e realidade — como se sabe, um dos elementos frequentemente explorados pela técnica literária de Chico Buarque): crescimento da violência na sociedade, destruição

ambiental, ruptura de qualquer utopia de país, crescimento do fundamentalismo religioso.

Assim, o romance revela, de um lado, a busca de Manuel Duarte por conseguir sustentar seu estilo de vida da zona sul do Rio em meio a esse contexto social e simbólico degradante, tentando criar (ou, antes, e na maior parte do tempo, fingindo tentar criar...) um novo livro.

Por outro lado, sua busca é também sexual, a de um macho por mulheres que são muito mais fortes ou jovens do que ele, e que acabam por rejeitá-lo ou humilhá-lo em sua maior parte. Nesse sentido, sua *performance* social e erótica é ridícula. Tal *performance* parece ser marcada pela tentativa de manutenção de um estilo de vida cínico — que teria sido o do protagonista (e, talvez, o de toda uma geração...), é o que se pode deduzir, quando mais jovem —, estilo que foi se revelando, com o tempo e a mudança do nosso próprio horizonte histórico enquanto leitores (empoderamento das mulheres, etc.), cada vez mais decrépito e insustentável. Note-se que essa mudança de horizonte histórico forma um subtexto sutil e silencioso para o romance, centrado, paradoxalmente, em um momento de predomínio do ultraconservadorismo.

A busca sexual (e afetiva) de Duarte está intrinsecamente ligada à trajetória que o leva ao suicídio (cujos motivos são, porém, deixados em aberto, constituindo uma indagação que se cruza, como veremos, com o enigma central da obra, qual seja o das identidades de seu narrador e de seu “autor ficcional”). No meio do romance, ele conhece um salva-vidas negro, Agenor, que acaba por apresentá-lo à sua namorada-esposa, uma holandesa muito jovem e sedutora chamada Rebekka. Rebekka tinha vindo ao Brasil encantada pelo filme *Orfeu negro*, de 1959. E vale a pena explorar um pouco esse aspecto de sua trajetória. O filme de Marcel Camus coincide com o marco inicial da bossa nova, tendo recebido trilha sonora de Luiz Bonfá e Tom Jobim; seu roteiro, aliás, foi elaborado a partir da peça *Orfeu da Conceição*, escrita por Vinícius de Moraes em 1954. O filme mostra, de forma um tanto estereotipada, e para além de sua dimensão trágica, uma utopia de alegria e pureza arquetípicas, que seriam supostamente encontradas nas favelas do Rio de Janeiro, e foi, ao lado dos romances de Jorge Amado e da própria

bossa nova, um dos artefatos culturais responsáveis pela construção de um Brasil utópico em meio ao público estrangeiro ao longo de décadas. A música principal de *Orfeu negro* (ao lado de “A felicidade”, de Tom e Vinícius) vai ser citada, cantarolada, referida em alguns pontos de *Essa gente*. Trata-se de “Manhã de Carnaval”, de Luiz Bonfá e Antônio Maria, um dos clássicos e ícones da bossa nova (“Manhã, tão bonita manhã / Na vida, uma nova canção / Cantando só teus olhos / Teu riso, tuas mãos / Pois há de haver um dia / Em que virás // [...] // Canta o meu coração / Alegria voltou / Tão feliz a manhã / Deste amor”).<sup>2</sup>

Ora, Rebekka, a personagem que evoca essa canção, tendo vindo ao Brasil motivada pela imagem idealizada e viril do povo negro veiculada no filme de Marcel Camus (e aí temos, talvez, uma referência velada a Albert Camus, bem como ao contexto de ascensão do existencialismo dos anos 1950), revela-se ao longo do livro cada vez mais desencantada. E, todavia, ela se encanta pela figura também idealizada do suposto grande escritor Duarte, a ponto de passar, no terço final do romance, a ajudá-lo a escrever, digitando, movida a *marijuana*, o livro que ele finalmente estaria escrevendo e traduzindo-o, ademais, para o inglês — algo que seria fundamental para o escritor em busca de subsistência material e mesmo social. Tal aspecto vai adicionando camadas de indeterminação sobre a questão do narrador e da autoria ficcional, dos mediadores entre quem lê o livro e as instâncias construídas pelo escritor. O que temos, afinal de contas, em mãos? Percebe-se que, de um incômodo inicial com a indeterminação, a pluralidade de vozes presentes no romance passa a ser o aspecto central a ser elucidado.

Mas, ao passo que Rebekka está genuinamente interessada em conhecer, ajudar e trabalhar em colaboração com um suposto grande escritor — a ponto de isso dar uma nova motivação para a sua estada no Brasil —, Manuel Duarte quer na verdade possuir aquela jovem — no sentido sexual, claro —, mas também no sentido mais

<sup>2</sup> Algumas versões da canção podem ser consultadas no *site* do *IMS Discografia Brasileira*. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/composicao/85020/manha-de-carnaval>. Acesso em: 01 ago. 2024.

convencional da heteronormatividade e da possessão, que se plasma no “casamento”. O desejo e a potência sexuais, porém, ainda gravitam, no caso dela, em torno de Agenor, o salva-vidas negro. Dá-se pois um grande desentendimento sobre essa situação, e Duarte acaba por forçar a barra, confundindo sonho, desejo e realidade ao roçar sua língua na nuca de Rebekka, ao que ela reage:

— Ficou louco?

[...]

— Você está confundindo tudo.

(BUARQUE, 2019, p. 179-180)

O incidente rompe a parceria entre ambos, o que coincide com o suicídio ou assassinato (por Agenor?) de Manuel Duarte no final do livro.

O episódio ressignifica toda a narrativa, tanto quanto os registros que se seguem imediatamente: a carta de Maria Clara oferecendo-se para revisar o novo livro de Duarte, 20 dias depois, bem como outra carta, de Rosane, querendo transar com Duarte. Entende-se que esses registros possivelmente decorrem do desejo de Duarte, que na verdade parece ter deixado de distinguir sonho e realidade. Porém, a intervenção de Maria Clara ajuda a colocar mais dúvidas em relação à própria autoria ficcional do livro, bem como à sua participação na construção de seu narrador. Significativamente, é a mãe de Duarte, que, já morta há muitos anos, era mulher adúltera e tinha como parceiro o pai (“corno manso”) do protagonista, a última figura feminina que interage, em sonho e ainda em vida, com Duarte — em uma maneira muito sutil de descrever a morte. Nessas últimas páginas do romance, já tinha ficado patente que Duarte era o narrador principal, tornando-se evidente também que esse narrador sempre fora um narrador impostor, um narrador não confiável, construído sabe-se lá por quem (a figura de um pulha fabricada como vingança por seus possíveis abusos?), e que, além disso, sempre ocultara, no mínimo, uma coautoria ou mesmo a autoria feminina ora desnudada.

Curiosamente, o mistério do livro se multiplica com a morte do narrador, em vez de se resolver — eu o vejo, aliás, como um

antirromance policial, que se passa exclusivamente no plano das possibilidades de interpretação pelo leitor. E, significativamente, o livro continua após a morte do narrador, sendo descrito, em 28 de setembro, o encontro do corpo de Duarte por uma moradora do prédio, que identifica o mau cheiro proveniente do apto. 702. Quem teria escrito essa entrada no diário? Maria Clara? Rebekka? Um editor-impostor? É transcrita, por fim, uma notícia de jornal do dia 28 de setembro de 2019 que relata o encontro do corpo do escritor em seu apartamento no Leblon, em que se vê uma narrativa do MISTÉRIO que cercou a sua morte, bem como um pequeno necrológio.

(Aliás, a moradora que encontrou o corpo sempre se incomodara com Duarte e produziu a única peça literária do livro obviamente postíça — uma carta não convincente e em evidente desnível com a escrita fluida e inteligente de Chico Buarque —, o que pode ser ou não uma falha do livro...)

Então o leitor passa a pensar na própria forma como o romance teria chegado às suas mãos, com essas evidências de que foi de alguma forma editado, revisado, manipulado, ampliado, etc. Não sabemos, no plano do narrador e do próprio autor ficcional, quem teria feito esse trabalho literário e editorial, quem teria composto o livro como resultado final — retomando Chico Buarque, em outra chave, como já o notamos, o problema da autoria, presente em *Budapeste*.

Nesse sentido, uma questão central diz respeito à potência feminina no romance, de vez que os escritores ou colaboradores ocultos da obra de um escritor de outra forma inepto são as personagens Rebekka e, principalmente, Maria Clara — aí entrando também uma dimensão importante do diálogo entre literatura e música na discussão da obra e, particularmente, de um gesto autocrítico e criativo, no sentido de experimentar novas formas de pensar a voz feminina, em relação àquele(s) já estabelecido(s) anteriormente por Chico Buarque em sua música. Porque, como se sabe, uma das características da obra musical de Chico Buarque é a de ter assumido com frequência alguma voz feminina (“O meu amor”, “Folhetim”, etc.).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Ver Meneses (2001) e Lima (2017).

Aqui é, pois, colocado o problema de um novo contexto, contemporâneo, em que o “homem” — ou, antes, determinada performatividade masculina tóxica hegemônica — perdeu muito de sua potência. Diante disso, o personagem Duarte é desnudado em sua faceta mais infame, como impostor, como explorador de mulheres, negando a essas seu protagonismo (conquanto no livro as personagens femininas possam ser também perversas e cínicas, associando-se às forças do agronegócio e do bolsonarismo, como no caso de Rosane, que se casa com um grande pecuarista da Amazônia, Napoleão Mamede). Assim, o diálogo entre o eu lírico feminino das canções e a grande indagação em relação ao narrador masculino ou feminino da obra é a meu ver algo central, como um desenvolvimento, uma espécie de evolução da obra literária em relação à musical — e mostra também, de certa forma, um autoquestionamento radical do artista Chico Buarque diante de um novo horizonte histórico-social.

Uma outra questão, importantíssima em relação a essa centralidade da potência feminina e capaz de complexificar muito a questão do narrador e da autoria ficcional, é que, ao longo do romance, narra-se a tentativa de escrever um livro, que seria uma espécie de continuação da primeira obra de Duarte, *O eunuco do Paço Real*. Nisso, a música e a questão da potência sexual entram novamente em diálogo. Eu vislumbro ainda, quanto a esse aspecto, pelo menos um outro plano a ser distinguido; também ele leva à indeterminação em relação à narração e à autoria, à indecisão entre o plano ficcional e o plano real e ao fato de o diário ser uma tentativa (frustrada? não frustrada?) de escrita de um romance (que não deixa de ser, por sua vez, uma tentativa de descrição pelo próprio Chico Buarque de uma realidade em que as classes dominantes, sob a égide do bolsonarismo, se tornam loucamente perversas), ou talvez fragmentos preparatórios para um romance que seriam posteriormente rearranjados (não o foram? efetivamente foram?).

Vou explicar. Paralelamente às buscas materiais e sexuais de Duarte, ocorre no romance uma narrativa referente ao recrutamento de meninos negros das favelas do Rio como cantores. Tais meninos são castrados, com a anuência de suas famílias e participação ativa de pastores

e padres de igrejas, com o objetivo de se obter deles uma *performance* vocal magnífica, angelical, sendo eles explorados nesse e em outros sentidos (constata-se aí o exato oposto da *performance* musical e social do *funk*, já que está implicada, em certo plano, a dessexualização total). Não sabemos se essa dimensão diz respeito a certo aspecto surreal, onírico ou puramente alegórico do romance, ou se é justamente um rastro da tentativa de reescrita do primeiro livro de Duarte. Essa última hipótese, contudo, é apresentada e reforçada ao longo do livro.

Seja como for, há nisso o apontamento de uma contradição da sociedade brasileira contemporânea, que diz respeito a uma dualidade estrutural entre, de um lado, a “busca” do celestial, do eterno, do divino e, de outro lado, ações que vão em um sentido oposto, grotesco e perverso, como faces de uma mesma moeda. No romance, tal dualidade ressoa naquilo que há de mais estrutural em algumas interpretações clássicas sobre o Brasil<sup>4</sup> como um país em que há, de forma perversa ou não, uma sexualização exacerbada. No que se refere à personagem Rebekka, é como se a utopia estereotipada da representação da população afrodescendente em *Orfeu negro* fosse cruelmente castrada. Por outro lado, a negação da potência do falo é uma dimensão estrutural dentro do romance, repercutindo na incapacidade ou dificuldade do próprio Duarte em se satisfazer sexualmente e na tibieza das personagens masculinas, que fantasiam, por exemplo, as suas mulheres em relações sexuais com outros homens, ao mesmo tempo reprimindo seus desejos homoeróticos (o que acontece de forma explícita em um dos sonhos de Duarte, por exemplo).

Como já observamos, só sabemos que a narrativa da história dos eunucos das favelas e da competição entre eles pode ser apenas uma tentativa por parte de Duarte de reescrever o seu primeiro livro, *O eunuco do Paço Real*, na medida em que estamos cientes de que ele está de fato empenhado em reescrever o livro. Mas mesmo isso poderia ser resultado da intervenção de um(a) revisor(a), editor(a) ou coautor(a). Então, essa dimensão serve para desnortear o leitor, acrescentar uma camada de dúvida em relação à questão do narrador e das relações

4 Vide, por exemplo, Freyre (1933).

entre realidade e ficção, colocando em jogo, por outro lado, em um plano de reflexão sobre a realidade brasileira, também o sequestro dessa potência sexual (no sentido de uma potência vital) das classes populares pelas igrejas e pelas classes dominantes no Brasil.

Porém, outra contrapartida da falência do falo, paralela à decrepitude de um certo tipo de masculinidade e ao sequestro de uma potência vital, diz respeito à explosão de violência que transparece e transborda no romance. E aqui torna-se evidente, novamente, o diálogo do romancista com o cancionista, posto que, na canção “As caravanas”, do álbum de mesmo nome, de 2017, tal questão se coloca de forma complementar, ainda que sob outro ponto de vista — aparecendo aí o falo das classes dominadas como potência e ameaça:

[...] // Diz que malocam seus facões e adagas / Em sungas estufadas e calções disformes / Diz que eles têm picas enormes / E seus sacos são granadas / Lá das quebradas da Maré // Com negros torsos nus deixam em polvorosa / A gente ordeira e virtuosa que apela / Pra polícia despachar de volta / O populacho pra favela / Ou pra Benguela, ou pra Guiné // Sol, a culpa deve ser do sol / Que bate na moleira, o sol / Que estoura as veias, o suor / Que embaça os olhos e a razão / E essa zoeira dentro da prisão / Crioulos empilhados no porão / De caravelas no alto-mar // Tem que bater, tem que matar, engrossa a gritaria / Filha do medo, a raiva é mãe da covardia / Ou doido sou eu que escuto vozes / Não há gente tão insana / Nem caravana do Arará (AS CARAVANAS, 2017)

Nesse sentido, vale a pena lembrar que nessa canção a citação do romance *O estrangeiro*, de Camus (“Sol / A culpa deve ser do sol [...]”), é bastante explícita, como reconheceu o próprio Chico Buarque, segundo informou Ana Clark.<sup>5</sup> Tal como em *O estrangeiro*

5 Refiro-me aqui à palestra “Os brasileiros de Chico Buarque: que gente é essa?”, que a autora proferiu na Sorbonne, em 30 de maio de 2023, no âmbito do ciclo de conferências *Le Brésil en Questions*, que coorganizei com Michel Riaudel durante a temporada 2022-2023. Ao longo desse período, a temática das palestras foi a das relações entre música e literatura.

e na canção “As caravanas”, em *Essa gente*, certa ausência de sentido para a violência também é um componente estrutural — por exemplo, na surra violenta que Fúlvio, um amigo rico e de família tradicional com quem Duarte havia estudado, aplica cruelmente a um índio talvez bêbado, na saída de um clube de elite, sem que o índio nada tivesse feito e sem que Duarte tenha com isso se indignado, aparentemente (apenas fica subentendido que ele se afasta do amigo rico para tempos depois recontactá-lo na tentativa de conseguir apoio para publicar seu livro, etc.).

No que se refere à questão do narrador e da autoria ficcional do livro, toda essa retomada do romance *O eunuco do Paço Real* e a própria narrativa fantástica relativa ao recrutamento dos *castrati* nas favelas do Rio colocam-se como enigmas que mostram a masculinidade dominante até pelo menos os anos 2000, em um impasse histórico sem saída. Quem aponta tal impasse, no contexto da autoria ficcional? Através dele, são dimensionados os gigantescos questionamentos que o mundo contemporâneo tem colocado a aspectos do contexto, da obra e do universo de valores e ideológico vivenciado pelo artista ao longo da maior parte de sua trajetória — o que é exposto em *Essa gente* de forma magistral.

## REFERÊNCIAS

- AS CARAVANAS. Intérprete: Chico Buarque. *In*: CARAVANAS. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2017. 1 CD, faixa 9.
- BUARQUE, Chico. *Essa gente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regimen de economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt Ltda., 1933.
- LIMA, Alberto. *Quem é essa mulher?: a alteridade do feminino na obra musical de Chico Buarque de Holanda*. Recife: Cepe Editora, 2017.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

## CHICO BUARQUE EM CATAGUASES

*Ronaldo Werneck*

### A CASA DO OSCAR

O compositor Chico Buarque disse certa vez que desde menino queria ter morado numa casa desenhada por Oscar Niemeyer, amigo de seu pai, Sérgio Buarque de Holanda. O que de fato aconteceu, quando, no final dos anos 1950, estudou como interno no Colégio de Cataguases, projetado pelo arquiteto, e acabou “morando” por seis meses na “Casa do Oscar”, como ele mesmo denominou o Colégio.

Foi rápido. A passagem de Chico Buarque por Cataguases não durou nem seis meses. Internado no Colégio por sua mãe, Maria Amelia Alvim Buarque de Hollanda — a Memélia, como era conhecida —, ele ficou na cidade apenas durante o período escolar do segundo semestre de 1959, cursando o quarto ano ginásial. Corre que Chico veio parar em Cataguases enviado por Memélia — para que o rapaz se afastasse das estranhas companhias com que andava em São Paulo, um embrião do que viria a ser a TFP (Tradição, Família e Propriedade). Naqueles tempos de carolice católica, Chico e seus colegas puseram-se a comungar freneticamente todos

os dias — o que deixava seus pais seriamente preocupados. Corre, mas há controvérsias.

## O FAMOSO “BAURU”

Mas, eis que em Cataguases o “desajustado” rapaz acaba se destacando entre os primeiros alunos do Colégio e até mesmo se revela com dons de cronista. No final dos anos 1950, fundado pelos alunos internos, havia no Colégio um jornalzinho mimeografado, *O Pirilampo*, onde Chico Buarque, do alto de seus 15 anos, assinava uma coluna com o pseudônimo de Bananal. Sua coluna, a “Quitandinha do Bananal”, mesclava crônicas com alguns poemas, como num prenúncio do futuro compositor e romancista.

Lendo *O Pirilampo* hoje (praticamente pela primeira vez, pois dele eu não mais me lembrava), vejo que o jovem Chico Buarque “já levava jeito de escritor” e suas crônicas — revelando desde então o seu potencial de invenção e criatividade — são perfeitamente publicáveis, considerando-se que tinha apenas 15 anos.

Numa das colunas, datada de 27/09/1959, diz o Bananal sobre o futuro dos redatores de *O Pirilampo*:

Infelizmente, estão todos falecidos, com exceção de um tal de Bananal. Este comprou há trinta anos um falso remédio de nome “Fonte atômica da juventude”[,] que o envelheceu mais ainda e que não permitiu que ele morresse. Surdo, mudo, cego, paralítico e louco, não pôde o Bananal prestar-nos maiores informes.

Conta-se que, numa reunião dos internos, surgiu aquela pergunta que aflige todo jovem: “O que você quer ser na vida?”. Chico Buarque não titubeou: “Quero ser tão famoso quanto o Bauru (um sanduíche então na moda)”. Acabou sendo muito mais que isso o nosso “Bauru”, perdão, “Bananal de Hollanda” — que chega agora aos 80 anos ainda com a garra e o vigor daquele rapaz de 15 e reconhecido com todas as honras do grande compositor e romancista que efetivamente é.

A seguir, três das crônicas do jovem Chico, perdão, do Bananal.

## **“QUITANDINHA DO BANANAL”: TRÊS CRÔNICAS DE F. BUARQUE DE HOLLANDA**

1.

É com grande prazer que me apresento com minha “Quitandinha” ao leitor neste tão concorrido (espero eu) primeiro número de “O PIRILAMPO”.

Aviso-lhe que achará em minha quitanda grandes abacaxis, e talvez, procurando muito, algumas uvas. Que ele repare por favor, que não sou convencido, já fiz notar que muitas das minhas frutas são podres. Aliás, somente aproveitando-se de notória “modéstia” dos alunos deste colégio conseguiu o senhor diretor sua colaboração: será que você tem capacidade para colaborar, etc... (Aliás, ele é muito afinado para “cantar”). A propósito, devo comunicar-lhe que faltou-me capacidade e assunto para preencher, de modo satisfatório, minha satisfatória coluna; e ainda é o 1.º número. No entanto, na necessidade de preenchê-la, recorro à poesia.

Se Dante, se Camões, se Shakespeare assim o fizeram, por que não poderá fazê-lo o já “famoso” Bananal? Não reparem na minha “modéstia”, mas a única diferença entre um Dante e um dono de “Quitandinha” é que ao segundo falta assunto. Espere um pouco... Não haverá poesia na falta de assunto? Perguntarei à inspiração:

Vai, poesia sem assunto,  
vai, poesia, para junto  
do meu monte de papéis.  
Intrigado me pergunto  
se poesia sem assunto  
vale mais que dois mil réis.

(13/9/1959)

2.

Em meu primeiro número versei sobre minha modéstia e falta de assunto. Cheguei à conclusão de que sou “o mais modesto do mundo” e que umas férias, ainda que pequenas, são o bastante para incentivar minha literatura.

Todo cuidado é pouco quando vai se atravessar uma rua no Rio. Temos de olhar para a esquerda para ver se não vem um carro contra a mão... e vem. Quando estes acabarem de passar, vire-se para a direita: pode vir algum maluco na mão certa; mas como não vem mesmo, olha-se para cima.

É sempre perigoso cair um edifício na cabeça de uma transeunte; além disso, muitas vezes aparecem lotações “pelos ares”. Então corre-se porque é certo que alguma coisa caia. Quando acabar [*sic*] de correr, finalmente, olha-se para baixo: corre-se o perigo de cair num buraco, mas evitá-los é impossível... Há buracos por toda a parte. Não restando nada mais a fazer, desiste-se de atravessar a rua:

Quantos desastres de lotação  
quanto buraco em tão pouco asfalto  
quando maluco vem contra a mão,  
quanto edifício que cai lá do alto.  
Sempre há mais preço do que dinheiro.  
Mas, à verdade é claro que falta  
se eu for falar em tom zombeteiro  
da minha terra, porque no fundo  
é, mesmo assim, Rio de Janeiro  
sempre a melhor cidade do mundo.

3.

Desde meus primeiros anos, lembro-me daquele relógio velho, abandonado num dos cantos da sala da “casa-grande” no sítio. Ele sempre me impressionou: era grande e feio; não tinha uma cor

definida. Não obstante a ferrugem que nele abundava, subsistia ao tempo.

Certa vez, exausto, quase fora de mim, passei a observá-lo cuidadosamente. Esparramado por alguma poltrona, fixei-lhe o olhar enfraquecido por longo tempo. Por muitas vezes, lembro-me de ter visto o ponteiro dos minutos, veloz, passar por cima do outro[,] que parecia mais cansado. O ponteiro das horas parecia mais velho, mais cansado... Quantas vezes vi o maior transpassando-o, deixando-o.

Acordei de um sonho, admirado: como se parecem com pessoas da vida real. O ponteiro maior, incansável, superior, está por toda a parte. Seu irmão menor, inerte, inferior, movia-se menos, cansava-se mais.

Recentemente, contudo, o ponteiro das horas partiu-se; caíra e não se ergueria mais. Já ninguém lhe dá atenção, não deu-se ao trabalho de jogá-lo fora. Alguém, não sei quem é, continua a dar corda naquele relógio velho. Quem será? Só sei que o ponteiro dos minutos continua a girar indefinidamente... mas já não tem sentido. Assim é a vida real. Certas pessoas estão por todo lugar, estão sempre marcando presença. Aparecem nas manchetes dos jornais, parecem personalidades invulgares. Mas há alguém por trás, obscuro, apagado, que lhes dá sentido. Essas pessoas vivem ocultas, não conhecem a glória, mas são elas que marcam, são elas que deixam rastros...

(8/11/1959)

## O HOMEM DENTRO DO ATLETA

“Chico Buarque está em Paris cobrindo a Copa pro Globo”, escrevia eu em crônica publicada no Jornal Olé, em 16 de junho de 1998. “Além de samba-enredo da Mangueira”, eu continuava,

Chico é principalmente o meu *center-forward* predileto, e foi ao seu lado que disputei minha derradeira partida de futebol, defendendo as cores gloriosas de seu time, o Politheama. No poema famoso em torno de Ulisses, Fernando Pessoa escreveu que “o mito é o nada

que é tudo”. E como nada somos, como bem o sabeis, fiquemos com nossos mitos do gramado e com o que de humano cada um deles traz dentro de si. O que só faz solidificar sua aura mítica.

Mitos como Pelé, sobre quem eu pensava não haver mais nada a ser dito. Mas Chico Buarque conseguiu uma novidade: “a impulsão com que Pelé celebrava o gol chegava a superar aquela, já extraordinária, com que subira para cabecear. Era como se, na celebração do gol, o homem saltasse de dentro do atleta”. O homem que salta de dentro do atleta: que imagem mais perfeita do futebol-alegria, do futebol-arte do Brasil de outras copas, mesmo as que não ganhamos. Chico diz que era menino em São Paulo na final da Copa de 1950 e ouvia o jogo pelo rádio. Ele desligou no gol de Gighia, botando a culpa de nossa derrota no Maracanã. Pois é, para o menino Chico o culpado de nossa derrota foi o estádio. Que viagem, hein, seu Buarque! Na verdade — e parodiando o próprio Chico naqueles tempos do Bananal e de suas crônicas de Cataguases —, era como se subitamente o poeta saltasse de dentro do menino.

## UM DIA COM O CHICO

Lembro-me bem, porque era meu aniversário: 23 de outubro. Também do ano não tenho dúvidas: 1988. O compositor Carlinhos Vergueiro e eu almoçávamos na casa do também compositor Chico Buarque de Hollanda. E com o próprio. Quer dizer, o Carlinhos e o Chico almoçavam, porque eu me limitava a um modesto suco de laranja. Estava preocupado com o que viria pela frente naquela tarde. Viria literalmente pela frente, pois logo após o almoço tomaríamos o carro em direção ao Recreio dos Bandeirantes, onde se posiciona para o Brasil e cuíca para o mundo o gramado do imbatível Politheama, o time do Chico.

O famigerado Politheama — do qual, pela menos naquela tarde, eu seria o guardião. Enfrentaríamos dali a pouco um fortíssimo time de artistas, artistas até mesmo da bola, comandado pelo Osmar Prado. *Goalkeeper* atento e consciente como sempre fui — guardião

do Operário daqui de Cataguases, e de todos os operários, quiçá dos pobres e oprimidos —, eu costumava me concentrar antes dos grandes embates. Durante o trajeto da Gávea ao Recreio, o Chico, como sempre muito elegante ao volante, com rima & tudo, fumou uns quatro ou cinco Charm — ele que já tem tanto que nem precisava. Na época, eu ainda fumava desbragadamente, como dizia a mamãe. Por acaso, o mesmo Charm do Chico, que fumou toda a cota a que tinha direito. Eu não, que não sou besta.

Assim, foi de pulmões e estômago limpos que eu adentrei o gramado do Politheama naquela tarde fagueira, quer dizer, fatídica. O adversário não parecia lá essas coisas. No início, não dei muita bola pro Osmar Prado, aquele baixinho que vem lá, bravo e atarracado. Mas devia ter dado. O Prado tem um bruta petardo. Logo perdíamos por três a zero. Mas o trio Chico, Vinicius França (seu empresário) e Vergueiro conseguiram equilibrar a chamada “pugna” e viramos o jogo: cinco a três. Pouco antes do final, Osmar Prado mandou seu derradeiro petardo.

Mas este guardião que aqui digita estava atento e forte. Voou, voou e a bola açambarcou em seus braços e peito. Meio sem jeito, *è vero*: quando cai, cai direto na grama dura, a bola prensada na costela. Mas Chico logo pedia a bola e logo pra ele eu distribuía: Chico a França, a Vergueiro, a Chico, a França, a Vergueiro, a Chico e pau! Pau no pau, bola nas traves e o apito, a soar ainda agora nos meus ouvidos. Fim de jogo, seu beque, seu Beckett. Fim mesmo, pelo menos pra mim: duas costelas quebradas: carreira encerrada para sempre.

## O HOMEM DO DICIONÁRIO

Naquela mesma tarde, na volta do campo do Politheama, Chico dirigia, tendo ao lado seu produtor, Vinicius França. No banco de trás, seu parceiro e compositor Carlinhos Vergueiro e este *goalkeeper* que aqui digita. Foi quando falamos de Cataguases e lembrei-me de uma história, juro que do rol das verdadeiras.

Na época em que estudávamos no Colégio, aqui em Cataguases, anos 1950 (salvo engano, Chico na quarta série ginásial; eu, no

primeiro científico), havia um quadro de honra colocado sob os pilotis do prédio projetado por Niemeyer, aquela “casa do Oscar”. Cabia sempre aos alunos externos os primeiros lugares. Os internos, fora raras exceções, não queriam nada com os estudos. Pois bem, numa manhã eu estava com um bando de alunos vendo o quadro de honra daquele mês, que acabara de ser colocado. Para surpresa geral, o nome Francisco Buarque de Hollanda vinha em primeiríssimo lugar. Foi quando ouvi de um dos alunos que estava atrás de mim:

“Também, pudera, o cara é filho do homem do dicionário!”. Ao ouvir minha história, caímos na risada e o Chico quase bate com o carro de tanto gargalhar. Logo ele, que é filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda e não tem nada a ver com Aurélio Buarque de Holanda, o tal “homem do dicionário”.

### DO *CENTER-FORWARD* CHICO BUARQUE

Uma semana depois, eu estava na boate Vinicius, em Ipanema, assistindo ao *show* do Carlinhos Vergueiro, quando, no escuro, percebi um vulto que se aproximava de minha mesa. A figura bateu amigavelmente em meu ombro: “E aí, Ronaldo, não foi treinar esta semana?”. Era o Chico. Expliquei pro meu ídolo dos gramados que minha carreira havia se encerrado naquela derradeira partida defendendo as cores do Politheama. Nunca mais cinema (“goleiro é cinema”, como disse um dia Ary Barroso), nunca mais drinque no *dancing* — nunca de núncaras uma espelunca sob as traves: nunca meus ais, minhas costelas nunca mais. Chico riu e disse, profético: “Um dia você volta, futebol é febre”. Pois é, Chico, futebol é febre e também costelas quebradas.

A amiga que estava comigo na mesa exclamou extasiada: “Ronaldo de Deus, você conhece o Chico Buarque? O Chico levantou só pra vir à nossa mesa falar com você!”. Foi difícil fazê-la entender que o Chico que eu conhecia não era o compositor, mas simplesmente sua identidade secreta, quando ele assumia sua condição de super-herói, quer dizer, quando o Chico vestia seu uniforme de *center-forward* do Politheama.

Alguns dias depois, Chico mandou-me, via Carlinhos Vergueiro, o livro organizado por meu amigo e primo distante (eu cá, ele lá em São Paulo) Humberto Werneck. Ele está aqui comigo ainda agora, com todas as letras e uma pequena biografia do Seu Hollanda. Todas as letras e inclusive a letra dele mesmo, feita com a mão do próprio, que escreveu a seguinte & simpaticíssima dedicatória: “Pro grande poeta e *goal-keeper* Ronaldo Werneck, com a admiração e o abraço do *center-forward* Chico Buarque”.

Ora, ora, por quem sois! Segura aí meu abraço pelos seus 80 anos, meu caro *center-forward*.

# O PECADO DO PAI E A CRIAÇÃO DO FILHO: UMA LEITURA A PARTIR DE O IRMÃO ALEMÃO

*Sérgio Laia*

*As pessoas escrevem suas recordações de infância. Isso tem consequências.  
É a passagem de uma escrita para outra escrita.*

J. LACAN, O SINTHOMA

*Na escrita... tudo está por se desemaranhar, mas nada está por se decifrar...  
a escrita põe sentido incessantemente, mas é sempre para evaporá-lo.*

R. BARTHES, "LA MORT DE L'AUTEUR"

O autor, afirma Barthes (1994, p. 491, tradução nossa), "é um personagem moderno" que a filosofia positivista e a ideologia capitalista, impregnadas na crítica literária do século XIX, ajudaram a consolidar como uma via privilegiada de uso, domínio e explicação da obra: conhecer a *vida*, a *pessoa* de quem escreve seria decisivo para decifrar o que é criado pela escrita e para estabelecer quem poderá se beneficiar dessa propriedade criada. De algum modo, o grande interesse ainda despertado pelas biografias e toda a importância (nem sempre respeitada) dos chamados "direitos autorais" mostram-nos que, nesta terceira década do século XXI, talvez também pela cada vez mais

globalizante extensão do modo de produção capitalista,<sup>1</sup> o “autor” não morreu, embora saibamos — inclusive graças a um Barthes — que uma obra não é pura e simplesmente interpretável por dados extraídos da vida de quem a fez existir. No entanto, como almejo elucidar neste ensaio, que toma como referência um livro escrito por Chico Buarque, a persistência da autoria e do interesse pelo autor não se valem apenas das relações (inclusive capitalistas) entre autoria e propriedade ou da crença, ainda corrente, de que os dados biográficos daquele que cria nos explicaria sua obra. O autor insiste, para além do que podemos, com Barthes (1994), declarar sobre sua morte porque o autor não se restringe ao “personagem moderno” que o mundo moderno ajudou a notabilizar. Como me permite sustentar a psicanálise lacaniana, o autor, com o ato mesmo de sua criação (e criação concernente tanto à obra quanto ao aparecimento de quem a cria) vem responder ao que impacta seu corpo, que faz ser tomado pelo que, no caso de um escritor, se apresenta como uma urgência de escrever, ou seja, como o que o impele a escrever.

### DIZER O QUE SE ESCREVE, AFIRMAR-SE COMO AUTOR

A escrita, com as obras de Mallarmé, Valéry, Proust, entre outros, tornou-se, sem dúvida, “o preto e branco onde toda identidade acaba por se perder, a começar por aquela mesma do corpo que escreve” e, parafraseando o que define a linguística com relação ao pronome pessoal *eu*, o autor torna-se pura e simplesmente “aquele que escreve” assim como *eu* é “apenas aquele que diz *eu*” (BARTHES, 1994, p. 491-492, tradução nossa), que usa tal pronome de primeira pessoa até que alguém, por exemplo, em uma conversa, passe a empregá-lo também e aquele que até então o utilizava torna-se, então,  *você*, *tu* ou *vós*. Porém, se na *morte do autor* temos o apagamento da identidade, a

<sup>1</sup> Para essa formulação sobre o protagonismo do modo de produção capitalista nos dias de hoje, oriento-me pelo livro que tem por título *Capitalism, Alone* e que foi publicado no Brasil como *Capitalismo sem rivais* (MILANOVIĆ, 2020).

ausência de um *eu* atribuído especificamente a uma pessoa, se a vida de quem escreve não flui tão direta e certamente no que se escreve, Barthes (1994, p. 491) tampouco deixa de assinalar que um *corpo*, mesmo não mais identificável, escreve e que um dizer, embora não redutível a quem escreve, se impõe. Ora, como psicanalista, destaco que, se há um corpo que escreve (mesmo não sendo mais tão identificável ou personalizável pelo que escreve), tal escrita responde a uma urgência que afeta esse corpo, exigindo-lhe uma resposta ao que se impõe como um enigma a quem escreve.

*O irmão alemão* (2014), romance escrito por Chico Buarque, me parece se apresentar como uma excelente matéria para constatarmos como a chamada morte do autor diz mesmo respeito ao “personagem moderno” (BARTHES, 1994, p. 491) no qual se consagra o autor como uma pessoa capaz de ter domínio, e mesmo a verdade, sobre sua criação, mas é sobretudo um livro pelo qual se verifica o quanto essa sentença fatal não tem como recair sobre o autor que se cria à medida mesmo que, por um impacto da vida em seu corpo, por uma imposição do que não se realizou, ou seja, de um enigma, se vê afetado por uma urgência de escrever.

Assim, apresentando-se como quem escreve sem, no entanto, dominar ou ter a verdade sobre o que escreve, isto é, como quem deixa de se valer do autor como esse *personagem* criado na modernidade e que ainda insiste em se fazer presente em uma concepção mais genérica da literatura, Chico Buarque, em um *podcast* apresentado por Scarpin (2015), pôde afirmar que, mesmo se pautando por algumas poucas referências relacionadas a um irmão desconhecido e mais bem elucidadas ao longo da escrita de *O irmão alemão*, esse é “um livro de ficção e não de reportagem”. Também quanto a esse distanciamento radical do autor como “pessoa física”, vale citar o que nos descreve Barros e Silva (2015), repórter que acompanhou Chico Buarque em uma de suas viagens pessoais à Alemanha, viagens essas determinantes para sua descoberta de quem havia sido de fato o *seu* irmão alemão: “Diante do extraordinário da descoberta do irmão, com seus acasos e coincidências felizes, o editor Luís Schwarcz insistiu que o escritor incorporasse mais a história

verdadeira à trama. Chico não cedeu. É categórico a esse respeito: ‘só sei fazer ficção’.

Quem afirma que *O irmão alemão* é uma ficção e não uma reportagem, ou que a ficção é apenas o que ele sabe fazer? Certamente, não é o “personagem moderno” cuja morte Barthes (1994) pôde declarar especialmente a partir as obras de um Mallarmé, um Valéry, um Proust, mas também por uma passagem de livro de Balzac, um autor muito mais ancorado em certa tradição da escrita literária do que esses outros autores franceses. Chico Buarque, ao afirmar, como o fez a partir de *O irmão alemão*, que só sabe escrever ficção, não se assume como uma origem, ou uma verdade, do que escreve, mas, ao mesmo tempo, tampouco deixa de se apresentar, a meu ver, como um autor do que escreve, pois é ele — e não propriamente os fatos de sua vida ou as recomendações de seu editor — quem diz o que escreve: trata-se de ficção, e não de reportagem. Há, portanto, um ato com o qual — tomando distância dos fatos — Chico Buarque se cria como Chico Buarque. Ao mesmo tempo, esse distanciamento dos fatos e a sustentação do ato de criação não é pura e simplesmente um apagamento do que lhe toca o corpo e lhe acontece na vida, inclusive paradoxalmente, como o que, formulando-se como um enigma, não se realizou, ou seja, não aconteceu.

## O NÃO REALIZADO

Barros e Silva (2015) relata que Chico Buarque começa a escrever, em 2012, *O irmão alemão*, resolvendo “enfrentar um tema que era tabu na família: o filho que resultou de uma aventura amorosa entre seu pai... e a jovem alemã Anne Ernst”, um filho “concebido seis anos antes do casamento entre Sérgio Buarque e Maria Amélia Cesário Alvim de Hollanda”, respectivamente pai e mãe do escritor. Até seus 22 anos, em 1967, Chico Buarque nada sabia dessa história, que foi então evocada, por acaso e sem maiores esclarecimentos, pelo poeta Manuel Bandeira, amigo de seu pai. De 1967 até 1982, data do falecimento do pai, Chico Buarque não se lembra de tê-lo abordado sobre esse acontecimento e, na reportagem de Barros e Silva (2015),

encontramos suas perguntas e considerações a esse respeito: “Quem era essa namorada do meu pai? Qual a profissão dela? O que aconteceu? Se eu tivesse peitado meu pai, talvez soubesse de tudo. Mas sabe quando... Não tinha uma parede, mas tinha uma cortina que não ousei ultrapassar. Nem eu nem meus irmãos”. Por sua vez, em uma excelente conversa mantida com Ana Maria Clark Peres (BUARQUE, 2016, p. 206-207, grifo nosso) e já nos mostrando como o não realizado, o quase nada que se apresenta como dado ou fato, ganha uma espessura enigmática que o impele ao ato de, como escritor, abordá-lo pela ficção, Chico Buarque detalha:

Eu não tinha muitos documentos a respeito de meu irmão alemão para escrever o livro. Pelo contrário, *o que eu tinha era pouca coisa, eram poucas informações, e isso é que me parece ser uma matéria preciosa...* O que eu possuía era apenas a história de um irmão, uma criança que meu pai gerou na Alemanha, não chegou a conhecer, deixou lá, e cujas últimas notícias eram uma correspondência com autoridades alemãs pedindo comprovação de sangue ariano. Era só o que eu sabia. Não sabia mais nada. Não sabia que meu irmão havia sido adotado, não sabia nem que meu pai não tinha conseguido esses documentos, nada disso eu sabia. Porque esse era um assunto mais ou menos tabu lá em casa. *Escrevendo o livro, fiquei me perguntando: mas por que eu não conversei a respeito com meu pai?*

Pelo texto jornalístico de Barros e Silva (2015), somos informados de que as cartas das autoridades governamentais alemãs dos anos 1930 endereçadas ao pai de Chico Buarque, bem como alguns rascunhos de cartas esboçados por esse mesmo pai e uma carta, também dele, redigida em francês, foram o ponto de partida para Chico Buarque descobrir de fato quem havia sido o irmão nascido de uma aventura amorosa paterna na Alemanha. Porém, esses documentos — cujos fac-símiles constam em *O irmão alemão* (BUARQUE, 2014, p. 114, 166, 200-201, 235) — foram apresentados a Chico Buarque apenas quando ele já estava escrevendo o quarto capítulo desse livro, após terem sido encontrados, casualmente, por outro irmão seu, Sérgio Buarque de

Hollanda Filho, na gaveta de um móvel do antigo quarto de Maria Amélia, mãe deles (BARROS E SILVA, 2015).

Portanto, *O irmão alemão* é escrito a partir do que não pôde ser conversado com o pai e do que nem era claramente um assunto abordado em família, mas se apresentava como uma espécie de “cortina”, que nem Chico Buarque, como filho, nem nenhum de seus irmãos ousavam transpor. Ressalto que, do lado de sua mãe, insistia esse mesmo silêncio, que, nas acepções antitéticas desse termo, se apresentava literalmente como um *inter-dito*. Afinal, mesmo depois da morte do marido, ela não se desfez das cartas relacionadas a esse tabu familiar e posteriormente encontradas, por um de seus filhos, na gaveta de um móvel do antigo apartamento dela, permitindo a Chico Buarque dizer, em um *podcast* da revista *Piauí* (SCARPIN, 2015): “é estranho... ela evidentemente não quis eliminar, ela poderia ter rasgado, queimado as cartas, dado um sumiço nelas, mas também não quis dar publicidade, acho que ela deixou ao acaso”. Nesse contexto, o ato de escrever *O irmão alemão*, perpassado por esse enigma familiar relativo ao pai, só é sustentado por Chico Buarque algum tempo depois do falecimento da mãe, em 2010, conforme ele próprio relata a Barros e Silva (2015):

Minha mãe era uma leitora muito atenta, muito arguta. E ela lia meus livros. Esse livro eu não teria coragem de mostrar, teria que esconder dela. Claro, fiquei mais à vontade para escrever depois que ela morreu... Meu pai morreu e ela ficou viva por mais quase trinta anos. Eu tive mil conversas com ela. E ela falava, sobretudo no fim da vida vieram muitas lembranças remotas... A história do meu pai com essa namorada não fazia parte dessas lembranças. Ela não gostava dessa história. Não gostava mesmo. Eu poderia ter abordado: “Mamãe, o que você sabe da Anne?”. Nunca perguntei.

Lacan (2013, p. 405-406) nos ensina a diferenciar a tragédia de Édipo e aquela de Hamlet, demarcando o quanto a última se aproxima mais dos desafios que nos atingem hoje em dia, porque, no texto de Shakespeare, diversamente do que encontramos no de Sófocles,

o filho desde o início *sabe*, pelo próprio pai morto, que este *sabia* ter sido envenenado e, por isso, só podia vagar como um fantasma atormentado e que passa também a atormentar o próprio filho. As circunstâncias inesperadas desse envenenamento fazem o Fantasma do pai dizer-lhe: “Abatido em plena floração de meus pecados / Sem confissão, comunhão e extrema-unção / Fui enviado para o ajuste final / com todas as minhas imperfeições pesando na alma” (SHAKESPEARE, 1988, p. 45). Enquanto isso, o próprio irmão, amante de sua esposa, verte-lhe no ouvido um veneno que, nesse contexto, pode ser assimilado tanto a uma droga letal quanto à traição que lhe perpetra conjuntamente o irmão e a esposa. Certamente, Chico Buarque não é impelido a escrever *O irmão alemão* a partir de um crime que teria sido perpetrado contra o pai, mas o tabu, o silêncio, o interdito relacionados a um acontecimento que envolveu esse pai no curto período em que viveu e trabalhou na Alemanha não deixa de ser, de um modo ou de outro, sabido por cada um da família, evocando o que, a partir da leitura laciana de *Hamlet*, eu proponho chamar de *o pecado do pai*.

## ALÉM DO PECADO DO PAI, MAS NÃO SEM ELE

Na trama ficcional de *O irmão alemão*, esse pecado começa a ser descoberto por acaso, a partir de uma carta encontrada pelo filho em um livro da enorme e labiríntica biblioteca paterna (BUARQUE, 2014, p. 8). Interessante observar que o autor, Chico Buarque, escolhe esse livro como sendo *O ramo de ouro*, importante referência da antropologia dedicada especialmente a mitos, lendas, rituais mágicos e religiosos relacionados ao *deus imolado*. Essa escolha, além de evocar o pai sacrificado, ainda alude, pelo título mesmo desse livro, à preciosidade que teria sido ali deixada inadvertidamente. Mas, ao mesmo tempo, é possível sustentar que esse achado torna-se mais valioso para o filho do que para o pai, porque, entre as páginas do mesmo *O ramo de ouro*, é encontrada também toda uma série de detritos e coisas sem importância: “asa de inseto, nota de dez mil réis, cartão de visita, recorte de jornal, papelzinho com garranchos, recibo de farmácia, bula de sonífero...

há de tudo ali dentro. E cinzas, sacudir um livro do meu pai é como soprar um cinzeiro” (BUARQUE, 2014, p. 8).

Destaco que, escrito justamente após Chico Buarque ter acesso aos documentos relativos a seu irmão alemão (BARROS E SILVA, 2015), o capítulo 5 de *O irmão alemão* contém uma passagem em que o filho fabula uma provocação relacionada ao pecado do pai, na qual afirmaria, à mesa de um jantar com o genitor, a mãe e o irmão brasileiro, o seguinte: “eu não me envergonharia de ter um filho alemão” (BUARQUE, 2014, p. 53). Diante do pai surpreendido e mudo, da indiferença do irmão brasileiro e de uma única manifestação da mãe, o filho especula que voltaria a tentar “suscitar uma reação do... pai”, valendo-se de uma afirmação controversa sobre Thomas Mann e sua mãe brasileira: o pai

poderia retrucar que o próprio Mann reconhecia traços da ascendência latina em seu estilo, ou que a mãe lhe inspirara belas personagens... para seus, poderia dizer que eu estava falando asneira. Mas pronto, estaria estabelecida *uma ponte entre nós*, talvez daí em diante *meu pai me ouvisse* de vez em quando, me corrigisse de algum modo, *me filiasse*. (BUARQUE, 2014, p. 53, grifo nosso)

Ora, se o pai, particularmente na primeira infância de Chico Buarque, era para ele “um som de máquina de escrever”, se sua aproximação e seu diálogo com o pai passaram a se realizar através dos livros e a literatura tornou-se para o filho uma *senha* para acessar o pai (PERES, 2016, p. 161, 163, 165), podemos ler *O irmão alemão* não apenas como um livro sobre o que seu autor denominou, para Barros e Silva (2015), como “a busca impossível” pelo irmão nascido de uma aventura amorosa do homem que se tornou, mais tarde, seu pai. *O irmão alemão* aborda, pela ficção e não sem ressonância com a vida de quem o escreveu, um assunto familiar tabu, a realização de uma conversa que, factualmente, não aconteceu, mas que é criada, para além da trama desse livro, no âmbito dessa outra escrita com que Chico Buarque, antes mesmo de se tornar o autor Chico Buarque, passou a acessar o pai e escutá-lo não apenas como o som da máquina de escrever, mas,

ainda, como aquele com quem conversava sobre livros e o exercício autoral da escrita. Ao escrever *O irmão alemão*, Buarque abre uma *cortina* que, na vida, havia se mantido, até essa escrita, cerrada e intransponível: como nunca havia feito antes, ele decide enfrentar o que, com Shakespeare (1988, p. 45), lido por Lacan (2013, p. 402-406), eu chamei de *o pecado do pai*.

No *podcast* de Scarpin (2015), Chico Buarque faz um ato falho quando, aludindo a seu irmão alemão, o chama de “filho” em vez de “irmão”. Certa doxa psicanalítica, por demais comprometida com o sentido e pautada na personificação do autor, na concepção da obra como manifestação do inconsciente de quem a concebe, certamente interpretaria esse ato falho como uma expressão da identificação de Chico Buarque a seu pai e, ao mesmo tempo, de seu desejo pela namorada alemã do pai, desejo esse que seria, então, um deslocamento de um desejo incestuoso pela mãe. O ensino de Lacan, especialmente com o seminário dedicado a James Joyce (LACAN, 2007), nos permite seguir uma via bem diferente, tal como procuro fazer aqui. Nessa via, se o irmão alemão pôde ser chamado de “filho” é porque, efetivamente, quem o cria e o faz existir é ninguém mais do que o próprio Chico Buarque. Por um lado, como escritor, é ele quem cria, ou seja, é uma espécie de “pai” de *O irmão alemão*. Por outro lado, graças ao modo como acolhe e trata os acasos com que a escrita desse livro o faz se deparar, é também Chico Buarque quem descobre *seu* irmão alemão: a partir do ato de escrever *O irmão alemão*, recebe de um de seus irmãos os documentos deixados pelo pai, documentos que a mãe, por sua vez, também deixou que o acaso fizesse chegar aos filhos e, assim, por seu ato de abordar *o pecado do pai*, o que se apresentava intocável na vida é tocado com a escrita e passa a ter consequências sobre a vida daquele que escreve e dos seus. Afinal, segundo o próprio Chico Buarque afirma em conversa com Clark Peres (BUARQUE, 2016, p. 208), esse livro “foi se criando... e, ao lado do livro, a história real também foi se desenrolando”, permitindo-lhe recompor efetivamente na Alemanha a história de seu irmão alemão e encontrar outros parentes, relacionados à família desse irmão.

*O irmão alemão*, fazendo valer o que muitas vezes se verifica entre irmãos, mas também o apreço da literatura alemã pelo *Doppelgänger*, é um livro tomado por duplos: Ciccio, apelido de Francisco, e seu irmão brasileiro Mimmo; Mimmo e o irmão alemão; Ciccio e o pai, que também se chama Francisco; Ciccio e seu amigo Thelonious, que, adotando a identidade de Ariosto, prefigurar o desaparecimento de Mimmo, perpetrado pela ditadura brasileira; Ciccio e o alemão Udo Heydrich, amigo de Thelonious-Ariosto; Ciccio e Christian; Henri Beaugard (ou Beauregard, ou Borgat) e Heinz Bogart; Ciccio Hollander e seu irmão alemão, que é buscado tanto como Sérgio Ernst quanto como Sérgio Günther e descoberto sob o prenome Horst que, por sua vez, é também o primeiro nome do motorista de táxi alemão em cujo carro, escutando a voz proveniente de uma canção alemã tocada no rádio, o protagonista de *O irmão alemão*, quando estava prestes a voltar ao Brasil e desistir de sua busca, encontra as pistas que o conduzem ao que ele procurava e que, embora encontrado, não será resgatado.

Essa criação proliferante de duplos, bem como o próprio lado a lado com que a escrita de *O irmão alemão* faz desenrolar a história real do irmão alemão Chico Buarque e, ainda, o ato falho pelo qual Chico evoca o irmão alemão como “filho”, me fez lembrar a instigante e maravilhosa teoria que Joyce (1986, p. 151-179)<sup>2</sup> formula, através de Stephen Dedalus, sobre quem terá sido Shakespeare e de como ele aparece e desaparece, tal qual um fantasma, em tudo que criou. Não é o caso de retomar, aqui, toda a argumentação joyciana,<sup>3</sup> mas me permito apresentar sua conclusão, conjugada à afirmação de Freud (2019)<sup>4</sup> com relação à presença de quem sonha em tudo que aparece nos sonhos, aplicando-as ao que Chico Buarque cria, seja nos livros, seja nas canções: ele é *tudo em tudo*. Afirmá-lo assim não é confundi-lo com o que cria ou fazê-lo se perder em um jogo de espelhos, de duplos, porque, por seu ato de escrever e

2 Original publicado em 1922.

3 Para detalhamento dessa argumentação, ver: Laia (2001).

4 Original publicado em 1900.

enfrentando, no caso de *O irmão alemão*, o pecado do pai, Chico Buarque se extrai desse jogo e — servindo-se da *ponte* construída entre ele e o pai através dos livros — faz valer sua diferença e crava seu lugar no mundo das letras e das canções com que ele povoa as vidas de quem o lê e o escuta.

## REFERÊNCIAS

- BARROS E SILVA, F. O irmão brasileiro. A busca de Chico Buarque em Berlim. *Piauí*, Rio de Janeiro, n. 100, jan. 2015. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-irmao-brasileiro/>. Acesso em: 10 jul. 2024.
- BARTHES, R. La mort de l'auteur. In: *Oeuvres complètes*, Tome II. Édition établie et présentée par Éric Marty. Paris: Seuil, 1994. p. 491-495.
- BUARQUE, C. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BUARQUE, C. Conversa com Chico Buarque. In: PERES, Ana Maria Clark. *Chico Buarque: recortes e passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016. p. 189-208.
- FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Original publicado em 1900.
- JOYCE, J. *Ulysses: The Gabler Edition*. New York: Vintage Books: Random House, 1986. Original publicado em 1922.
- LACAN, J. *O sinthoma*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. (O Seminário, 23).
- LACAN, J. *Le séminaire: Livre VI: Le désir et son interprétation*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris: La Martinière: Le Champ freudien, 2013.
- LAIA, S. *Os escritos fora de si: Joyce, Lacan e a loucura*. Belo Horizonte: Autêntica: FUMEC, 2001.
- MILANOVIĆ, B. *Capitalismo sem rivais: o futuro do sistema que domina o mundo*. Tradução de Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Todavia, 2020.

- PERES, A. M. C. *Chico Buarque: recortes e passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- SCARPIN, P. Chico Buarque e o irmão alemão. *In: Rádio Piauí*, 12 jan. 2015. Disponível: <https://piaui.folha.uol.com.br/podcast-chico-buarque-e-o-irmao-alemao/>. Acesso em: 10 jul. 2024.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1988.

## AS MÚLTIPLAS LIÇÕES ATEMPORAIS DE CHICO BUARQUE

*Sylvia Helena Cyntrão*

A fortuna crítica sobre a obra de Chico Buarque de Hollanda identifica-a historicamente como elemento do projeto poético modernista, em função dos modos diversificados de contribuição de seu trabalho literário com a palavra cantada, seja em verso ou em prosa.

O valor social da arte múltipla do compositor, cantor e escritor é explicitado tanto pelas referências qualitativas quanto pelas quantitativas, tendo ele produzido mais de 500 canções e roteiros para teatro, cinema e dança, além de cinco livros premiados, obras que mobilizam sentidos aprofundados sobre o sujeito, seus sentimentos e suas relações com o outro, suas fragilidades e expectativas e as soluções individuais e as coletivas.

Seja como autor empírico (cidadão), ou como eu lírico, em sua extensa obra, seus posicionamentos coerentes e perspicazes têm servido como inspiração a gerações, visto que sua produção artística cobre mais de meio século da história do Brasil.

Tenho investigado a obra de Chico Buarque em seus vários vetores, há cerca de quatro décadas: o lírico das letras das canções, o dramático das peças e representações cênico-musicais, bem como o ficcional, sobretudo os dois romances que abordam a persistência da memória:

*Leite derramado* e *O irmão alemão*. Neste espaço de homenagem, escolho refletir especialmente sobre a produção do cancionista, em letras poéticas que remetem à história contemporânea. À minha história, à sua, à nossa... Para comemorarmos juntos a existência longa de Chico Buarque de Hollanda, convido você a algumas reflexões.

*Poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos, Chico Buarque do Brasil* (conforme expressão muito feliz de Rinaldo de Fernandes, usada no título de dois livros essenciais sobre o artista)<sup>1</sup> cantou a revolta que transforma, mas também a esperança, e nos inspirou quando tudo parecia perdido lá atrás, quando vivíamos sob as ações políticas após o golpe militar de 1964 — uma das páginas mais infelizes da nossa história —, em função do cerceamento das liberdades democráticas e suas nefastas consequências. Os versos icônicos da letra de “Vai passar” (*Chico Buarque*, 1984) — “Página infeliz da nossa história” é um deles — fazem um crítico mergulho na América colonial, como conta:

[...] Num tempo  
*Página infeliz da nossa história*  
Passagem desbotada na memória  
Das nossas novas gerações  
*Dormia a nossa pátria mãe tão distraída*  
Sem perceber que era subtraída  
Em tenebrosas transações  
Seus filhos  
Erravam cegos pelo continente  
*Levavam pedras feito penitentes*  
Erguendo estranhas catedrais  
E um dia, afinal  
Tinham direito a uma alegria fugaz  
Uma ofegante epidemia  
Que se chamava carnaval [...]<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Fernandes (2013, 2004).

<sup>2</sup> Todos os destaques em itálico nas transcrições de letras são da autora.

Essa é, como podemos perceber, uma ácida realidade, esteticamente reproduzida, felizmente, para a memória das novas gerações. Contra o horror da força bruta, muitos lutaram de muitas formas diferentes. Chico Buarque foi um dos que, ainda muito jovem, conseguiu garantir a liberdade da palavra poética, que constrói e ressignifica a consciência existencial.

Permito-me aqui uma rápida contextualização biográfica própria, mas que contém dados históricos importantes para fundamentar nosso tema. Minha vida de estudante universitária começou sob o impacto de ver as canções de protesto de Chico Buarque serem apresentadas corajosamente na primeira dissertação de mestrado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) sobre o compositor, defendida em meados da década de 1970, em plena ditadura militar. Assim conheci o autor, o professor Anazildo Vasconcelos da Silva. Eu, que no Rio de Janeiro já havia assistido aos *shows* que podia do artista, de quem era fã absoluta, acabava de entrar para o curso de Letras da UFRJ, onde o professor defendia o estudo semiológico da canção popular (naquela época ainda se precisava defender...) como um gênero híbrido de sistemas convergentes. Paralelamente também conheci a obra do professor Affonso Romano de Sant'Anna, autor do primeiro livro que levou para dentro da universidade a problemática da música popular, naquela mesma época (SANT'ANNA, 1978).

Deu-se, assim, uma verdadeira epifania, inspirada pelas reflexões que ouvia: defini que aquilo com certeza também seria o meu norte. O mestre Anazildo não sabia desses detalhes, que só lhe contei 20 anos depois, já colegas, em um congresso na Universidade da Califórnia em Los Angeles (EUA), em 1996. Dedicada a esse vetor de pesquisa, pude abrir a possibilidade dos estudos transculturais literários pela via da canção para os estudantes da pós-graduação, na Universidade de Brasília (UnB).

Minhas primeiras impressões acadêmicas agregadas ao desvelamento de um mundo novo de conhecimentos de base cultural e literária, tanto do erudito quanto do popular, se transformou, no ano 2000, em minha própria tese de doutorado (a primeira defendida no recém-criado Programa de Pós-graduação em Literatura da UnB),

denominada *Poetas e cancionistas: universos simbólicos de contágio*, em que a obra de Chico Buarque é tratada em diálogo com vários poetas da língua portuguesa. Da banca de avaliação participaram os professores Anazildo e Affonso Romano, a quem, em contrição, agradeço perenemente o aval que propiciou a ampliação dos estudos dos quais foram pioneiros na literatura. Dessa forma, pude seguir com um expressivo grupo de estudiosos, mergulhando no entendimento do imaginário coletivo mobilizado e do novo painel de sentidos existenciais construído nas décadas seguintes por Chico.

Acreditávamos naquilo sobre o que nos debruçamos para comprovar: que as representações do social na construção dos versos líricos, processada no fluxo semiotizante dos recursos poéticos e melódicos híbridos que compõem o gênero “canção” fazem da lírica buarquiana uma das mais contundentes e expressivas realizações brasileiras de poesia, ratificando a condição plurivocal de um artista multiforme.

Chico Buarque apareceu para o País com cerca de 20 anos, cantando *A banda*, considerada (pelas leituras apressadas e equivocadas) um tanto alienada para o período de ditadura no Brasil, segundo críticos da época. Nessa fase, no entanto, ele já tinha composto “Pedro Pedreiro”, que fala da classe trabalhadora. “Construção”, um dos ícones desta temática, só foi composta muitos anos depois. Então não dá para dizermos: primeiro veio o “Chico político”, depois o “Chico lírico”, ou vice-versa. Essas personalidades poético-musicais se misturam ao longo dos anos e da obra do autor. Os temas eleitos para a expressão poética se sobrepõem e são concomitantes. Ressalto que as diversificadas *personae* do nosso autor, que passam pelo político, pelo lírico, pelo sambista e por outras instâncias, não identificam um antes e um depois conceitual do tempo cronológico de desenvolvimento de sua obra.

Quanto às diversas narrativas das letras de Chico Buarque vinculadas ao amor, podemos perceber um modelo de indivíduo que tem a identidade ligada à intensidade de sua experiência passional. Sendo assim, estamos diante da “tradução” contemporânea — tanto pelo “eu” masculino quanto pelo “eu” feminino — da tradição amorosa ocidental. A lírica existencial a que se alinha resgata da tradição símbolos

universais dos sentimentos relacionais, na apresentação das muitas possibilidades do amor e de seu reverso. Destaco a letra que o retrata mostrando a simbiose dos corpos e mentes em “Eu te amo” (Vida, 1980) — “Se nós nas travessuras das noites eternas / Já confundimos tanto as nossas pernas / Diz com que pernas eu devo seguir / Se entornaste a nossa sorte pelo chão / Se na bagunça do teu coração / meu sangue errou de veia e se perdeu” —, bem como e o que ficou da separação quando o “olhar era de adeus” nas “sobras de tudo que chamam lar”, em “Atrás da porta” (Caetano & Chico juntos e ao vivo, 1972).

Soube representar *como nenhum outro artista da canção brasileira* a alma feminina (e essa não é uma afirmação retórica, pois seu cunho é tanto qualitativo quanto quantitativo), mostrando sua grandeza, seus sofrimentos, seu poder, seus mistérios... Cantou Rosa, cantou Rita, Carolina, Bárbara e Silvia, Januária, Madalena, Geni, Terezinha e Helena, Angélica, Cecília, Ana, Lola e Renata Maria e também a Beatriz (*O grande circo místico*, 1983; parceria com Edu Lobo) dos filosóficos versos “Sim, me leva pra sempre, Beatriz / Me ensina a não andar com os pés no chão / Para sempre é sempre por um triz / Ai, diz quantos desastres tem na minha mão / Diz se é perigoso a gente ser feliz”. Não só deu voz às mulheres como eu lírico, mas também estetizou nos versos os símbolos do gênero, compondo um mosaico do feminino. Na melodia com que sublinhou cada canção, o artista faz convergir na *performance* vocal sistemas semióticos que unem letra e música, fundindo-as esteticamente para a produção dos sentidos.

O novo momento histórico vivido no Brasil e no Ocidente a partir da década de 1970 — com os movimentos da contracultura nos EUA e na Europa e os discursos afirmativos das chamadas minorias raciais e dos homossexuais e com o próprio movimento feminista — provoca uma sensível mudança nas relações humanas e nos conceitos enrijecidos da família patriarcal. Dentro da temática do amor, pode-se eleger a canção “O que será?”<sup>3</sup> como um paradigma por esse ponto de vista,

<sup>3</sup> “O que será, que será? / Que andam suspirando pelas alcovas / Que andam susurrando em versos e trovas / Que andam combinando no breu das tocas / Que anda nas cabeças anda nas bocas / Que andam acendendo velas nos becos / Que

pois se percebem as marcas da transformação que apresenta o eu lírico feminino abandonando a atitude passiva e acomodada diante da vida e assumindo um papel definido, de questionamentos diante da sua individualidade e da atitude do outro — o que inclui a sexualidade. Duas vozes são ouvidas na canção de Chico, composta em parceria com Francis Hime, para o filme do cineasta Bruno Barreto *Dona Flor e seus dois maridos*, que conta a história de uma mulher que se divide entre a presença de um marido vivo, mas inoperante na cama, e a imagem onipresente do marido morto, mas bem vivo na cama.

Na letra de “O que será? (Abertura)”, a mulher pergunta: “O que será que lhe dá? O que será meu nego, será que lhe dá / Será que meu chamego quer me judiar?”. A voz masculina sublinha inquietações semelhantes quando reflete em “O que será? (À flor da pele)”: “O que será que me dá? E que me faz mendigo, me faz suplicar [...]”. Ambos convergem para a mesma conclusão: “O que não tem vergonha, nem nunca terá / O que não tem governo, nem nunca terá / O que não tem juízo”.

A voz feminilizada de Chico Buarque rompe barreiras, mas mantém fronteiras nas diferenças que enriquecem o ser e que são os novos parâmetros para a afirmação da identidade. Lipovetsky (2004, p. 59) bem define a questão: “A modernidade da qual estamos saindo era negadora; a supermodernidade é integradora”. O sujeito não está só. Ele é coletivo e é disseminado pela ressignificação do sentimento universal.

A pergunta “O que será, que será?” não tem resposta difícil; ao contrário, estamos diante do que de mais óbvio habita a história íntima de cada um de nós. A diferença para a mulher é que hoje ela pode confirmar sua sexualidade em tempos nos quais assumi-la não é mais condenação, mas aceitação prazerosa do que vem “à revelia”,

---

estão falando alto pelos botecos / E gritam nos mercados que com certeza / Está na natureza / Será, que será? / O que não tem certeza nem nunca terá / O que não tem conserto nem nunca terá / O que não tem tamanho... // O que será, que será? / Que vive nas ideias desses amantes / Que cantam os poetas mais delirantes / Que juram os profetas embriagados / Que está na romaria dos mutilados / Que está na fantasia dos infelizes / Que está no dia a dia das meretrizes / No plano dos bandidos, dos desvalidos / Em todos os sentidos”.

sobrepujando ao mágico (“Nem todos os unguentos vão aliviar / Nem todos os quebrantos, toda alquimia”).

O contexto de produção dessa canção é o do momento de transição pelo qual as relações amorosas passaram a partir da década de 1970. Segundo Giddens (1993, p. 37), as novas ideias de relacionamento amoroso exerceram a principal função de alterar os laços familiares, culminando na transformação da sexualidade feminina, que se afasta de um círculo crônico de passividade subalterna. Interessante ressaltar, no entanto, a permanência da feminilização conceitual, no disco *Chico*, de 2011, com a canção “Querido diário”,<sup>4</sup> em que uma voz lírica masculina, pelo título, aponta que faz o registro de seu *hoje*, como se fosse um livro-diário, algo tradicionalmente comum entre as mulheres, sobretudo entre as mais jovens. Finaliza o “diário” com uma metáfora masculina de força, o “porrete”, que se contrapõe a outra, feminina — “sou macio” —, na contramão das expectativas do imaginário do ouvinte, neutralizando um arquétipo imemorial:

.....  
Hoje o inimigo  
Veio me espreitar  
Armou tocaia lá  
Na curva do rio  
Trouxe um porrete  
Um porrete a “mode” me quebrar  
Mas eu não quebro não  
Porque *sou macio*, viu?

4 “*Hoje* topei com alguns conhecidos meus / me dão bom dia cheios de carinho / dizem pra eu ter muita luz, ficar com Deus / eles têm pena de eu viver sozinho. *Hoje* a cidade acordou toda em contramão / Homens com raiva, buzinas, sirenes, estardalhaço / De volta a casa na rua / Recolhi um cão / Que de hora em hora me arranca um pedaço / *Hoje* pensei em ter religião / De alguma ovelha, talvez, fazer sacrifício / Por uma estátua ter adoração / Amar uma mulher / Sem orifício / *Hoje* afinal conheci o amor / E era o amor uma obscura trama / Não bato nela, não bato / Nem com uma flor / Mas se ela chora / Desejo me inflama / *Hoje* o inimigo feliz veio me espreitar / Armou tocaia lá na curva do rio / Trouxe um porrete a ‘mode’ me quebrar / Mas eu não quebro não / Porque sou macio, viu?”

Isso mostra que a compreensão do “eu-empírico-autor” sobre o universo da mulher vai além, pois constrói um eu poético que não apenas se utiliza das marcas textuais femininas, mas se debruça sobre a sensibilidade desse universo e o adota. Nessa, como em diversas narrativas das letras de Chico Buarque, podemos perceber um modelo de indivíduo que tem a identidade ligada tanto à intensidade de sua experiência como à consciência existencial dessa mesma experiência. Nesse último aspecto, sua lírica resgata da tradição os universais do amor, integrando a eles padrões culturais contemporâneos, numa dinâmica discursiva que restaura o trânsito em mão dupla.

Se nos remetermos às características da pós-modernidade, enquanto tempo histórico que se configura a partir das últimas décadas do século xx, vamos perceber um universo descentrado, onde o homem teve sua razão totalizante destronada pelo múltiplo e pelo descontínuo. É preciso observar — e as letras de Chico Buarque demonstram essa realidade — que, mesmo sob o peso de sua liquidez, o mundo moderno inaugura um novo lugar para o amor na vida social, que envolve a ressignificação de vários padrões relativos ao corpo, ao respeito às escolhas íntimas e às escolhas que o indivíduo pode proporcionar a si, como sujeito múltiplo.

Essa autonomia de escolha propiciou, no entanto, uma distorção, pelo mau entendimento do conceito de liberdade. O que vimos largamente foi o recrudescimento da atitude narcísica, que impede e não produz intimidade, criando-se assim um trânsito de mão única — uma espécie de contramão do sujeito, que, a pretexto de manter-se livre, opta pelo investimento “mínimo” do “eu” nas relações. A consequência dessa perda nas trocas intersubjetivas é o comprometimento da expansão da consciência de *si*, que, como se sabe, é propiciada pelo exercício da alteridade, ou seja, pelo acolhimento da “contramão”, que é o outro e que propicia a integração dialética.

Ao longo dos anos a relação com o tempo foi outro dos temas que marcou presença na extensa obra de Chico. Em “Essa pequena” (*Na carreira*, 2012), o eu poético brinca com a diferença de idade entre ele e o objeto de seu amor, a quem descreve nos versos: “Meu tempo é curto / O tempo dela sobra / Meu cabelo é cinza / O dela é cor de

abóbora”. Dos versos de “Baioque” (1972), em que explode a afirmação personalista — “Quando eu canto, que se cuide quem não for meu irmão / O meu canto, punhalada, não conhece o perdão” (lançada no grave período político brasileiro da ditadura militar) — aos de “Todo o sentimento” (*Francisco*, 1987), já na fase da abertura política, que desembocaria nas eleições diretas de 1989, o artista “nuanceia” seu espírito no caminho da interpretação da realidade, atendendo às mudanças dessa realidade. No fim dos anos 1980, temos, em “Todo sentimento”, contrapondo-se aos citados de “Baioque”, os versos “Te encontro com certeza / Talvez num tempo da delicadeza”. Olhando a obra por uma perspectiva cronológica, há, nas letras, até mais ou menos os anos 1980, uma grande intensidade, uma urgência passional; depois observa-se um certo aprofundamento reflexivo, onde o passional não compete em sua lírica.

Ressalto que é a voz dos leitores especializados que somos, por ofício, que reconhece, legitima e reitera no presente um tipo de unanimidade que atribui inequívoca importância à *expertise* de Chico Buarque como escritor e como produtor de uma obra artística de relevância qualitativa e quantitativa, que entendemos ser preciso manter integrada sistematicamente à fortuna crítica das artes literárias. Seus versos ensinam pelo fazer poético os lugares em sociedade e também o não lugar, o entrelugar e o lugar do outro em texto e contexto, a interdependência nas questões identitárias e os valores estéticos da modernidade e da pós-modernidade, mobilizando a circularidade histórico-cultural.

Tais perspectivas dos versos de Chico Buarque expandem-se em muitas lições. São *lições de intertextualidade*, como em “Até o fim” — “Quando nasci veio um anjo safado / O chato do querubim / E decretou que eu estava predestinado / A ser *errado* assim” (*Chico Buarque*, 1978) —, em sua célebre referência ao *gauche* (o errado) do poeta Carlos Drummond; são *lições de história*, como em “Não existe pecado ao sul do Equador”, originalmente feita para a peça *Calabar*, de Chico e Ruy Guerra, e lançada em *Chico canta* (1973). A canção, em ritmo de frevo, remete à interação pessoal do nativo com o colonizador.

*Não existe pecado do lado de baixo do Equador*  
Vamos fazer um pecado rasgado, suado, a todo vapor  
Me deixa ser teu escracho, capacho, teu cacho  
Um riacho de amor  
Quando é *lição de esculacho*, olha aí, sai de baixo  
Que eu sou professor

E aí vale lembrar que a frase do título é citada no livro *Raízes do Brasil* (1936), obra-prima de Sérgio Buarque de Holanda, historiador paulista e... pai de Chico, desta forma:

Corria na Europa, durante o século 17, a crença de que alguém da linha do Equador não existe nenhum pecado: *Ultra aequinoxialem non peccari*. Barleaus, que menciona o ditado, comenta-o, dizendo: “Como se a linha que divide o mundo em dois hemisférios também separasse a virtude do vício”. (HOLANDA, 1995, p. 198)<sup>5</sup>

A abordagem do historiador visa a ser crítica, apontando a questão como negativa. Chico, subverte-a, no entanto, de forma irreverente, tornando-a positiva, em contexto. Existe, em nível latente, por trás da graça e do bom humor, a problematização virtude-vício, em que não é possível definir quem perde e quem ganha, ou mesmo se há alguma “perda”, quando se trata do inevitável “pecado”, construído pelas vozes que se encontram.

*Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar*  
Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá  
*Vê se me usa, me abusa, lambuza*  
Que a tua *cafuza*

<sup>5</sup> “Embora a nota de Sérgio Buarque não desse a fonte da passagem, localizei-a na *História dos feitos recentemente praticados no Brasil*, obra em latim do historiador holandês Gaspar Barléu, luminar da corte do príncipe Maurício de Nassau na Nova Holanda nordestina. (Publicado em Amsterdã, em 1647, o livro foi traduzido para o português no início dos anos 40 e está disponível em coedição Itatiaia-Edusp.)” (GIANNETTI, 1999)

Não pode esperar  
Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar  
Sarapatel, caruru, tucupî, tacacá  
*Vê se me esgota, me bota na mesa*  
Que a tua *holandesa*  
Não pode esperar

Quanto às lições mais recentes do compositor, destaco as referentes às de *alteridade transcultural*, tendo como exemplo a impactante descrição dos lugares da cidade do Rio de Janeiro que estão nas costas do Cristo Redentor, em “Subúrbio” (*Carioca*, 2006): “Lá não tem moças douradas / Expostas, andam nus / Pelas quebradas teus exus / Não tem turistas / Não sai foto nas revistas / Lá tem Jesus / E está de costas [...]”.

O contraponto com a cidade de praia dos turistas segue: “Lá não tem brisa / Não tem verde-azuis / Não tem frescura nem atrevimento / Lá não figura no mapa / No avesso da montanha, é labirinto / É contrassenha, é cara a tapa / Fala, Penha / Fala, Irajá [...]”. O eu poético lista todos os nomes dos subúrbios, bem como lança o desafio: “Fala na língua do rap / Desbanca a outra / A tal que abusa / De ser tão maravilhosa [...]”.

Como sabemos, o *rap* é a fala artística crítica de resistência das comunidades fragilizadas socialmente. Está aí: nosso artista consagrado da música brasileira avaliza a nova expressão musical em seu tempo. Podemos dizer que essa é uma legítima lição de alteridade.

Destaco, para concluir, uma das mais importantes “lições” em versos do compositor. Com um olhar sobre seu próprio ofício, em “O tempo e o artista”, do disco *Paratodos* (1993), temos o eu lírico na posição do observador (“Imagino”) que descreve um tempo animizado, modelando o artista (“Vejo o tempo obrar sua arte”). O autor contempla nessa descrição delicada as artes teatrais (“Imagino o artista num anfiteatro”), as artes pictóricas (“Tendo o mesmo artista como tela”), as artes musicais (“O velho cantor, subindo ao palco / Apenas abre a voz [...]”) e as artes literárias (“O tempo, com seu lápis impreciso”, “[...] o ator recita o drama”).

Imagino o *artista* num *anfiteatro*  
Onde o tempo é a grande estrela  
Vejo o tempo obrar a sua *arte*  
Tendo o mesmo *artista* como *tela*

*Modelando* o *artista* ao seu feitio  
O tempo, com seu lápis impreciso  
Põe-lhe rugas ao redor da boca  
Como contrapesos de um sorriso

Já vestindo a pele do *artista*  
O tempo arrebatá-lhe a *garganta*  
O velho *cantor*, subindo ao *palco*  
Apenas abre a *voz*, e o tempo *canta*

*Dança* o tempo sem cessar  
Montando o dorso do exausto *bailarino*  
Trêmulo, o *ator* recita um *drama*  
Que ainda está por ser escrito

No *anfiteatro*, sob o céu de estrelas  
Um *concerto* eu imagino  
Onde, num relance, o tempo alcance a glória  
E o *artista*, o infinito.

O campo semântico (marcações em itálico) expõe as várias expressões da arte. Repetindo-se por seis vezes, o vocábulo “tempo” acompanha todas essas expressões. Como uma entidade, a ação do tempo é descrita sendo e não sendo algo externo ao Ser. Na terceira estrofe há essa evidência, quando ambos se fundem de forma inexorável. “*Já vestindo a pele do artista / O tempo arrebatá-lhe a garganta / O velho cantor, subindo ao palco / Apenas abre a voz, e o tempo canta*”. Finalizo com essas palavras do mestre e a ele as devolvo.

Esta é nossa homenagem àquele que provou que “devagar não se vai longe”, que semeou o vento na sua cidade, foi pra rua e bebeu a

tempestade, em “Bom conselho” (*Caetano & Chico juntos e ao vivo*, 1972), e nos garantiu, pregando a necessária utopia, que, apesar de tudo, “amanhã vai ser outro dia!” (*Apesar de você*, compacto simples, 1970, 1.<sup>a</sup> gravação).

Embora este seja um texto para celebrar o tempo dos cronológicos 80 anos de Chico Buarque de Hollanda, reitero que nem o artista nem sua obra excepcional devem ser medidos apenas pelo tempo (que, ademais, já o consagrou), sejamos nós teóricos, críticos ou fruidores... O encantado prazer do desvelamento de sua arte nos eleva às dimensões múltiplas do Ser e a sendas impensadas em nós mesmos, de uma forma que não tem medida nem nunca terá.

## REFERÊNCIAS

- FERNANDES, Rinaldo. *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- FERNANDES, Rinaldo. *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: Leya, 2013.
- GIANNETTI, Eduardo. *Ultra aequinoxialem non peccari*, *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 04 mar. 1999.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Ed. Barcarolla, 2004.
- SANT’ANNA, A. R de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1978.

## BIBLIOGRAFIA

- CYNTRÃO, Sylvia H. (org.). *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Brasília: Departamento de Teoria Literária e Literaturas (UnB), 2009.
- CYNTRÃO, Sylvia H. (org.). *Chico Buarque, sinal aberto!*. Apresentação de Affonso Romano de Sant’Anna. Rio de Janeiro: 7letras, 2014.

- GIUMBELLI, E.; DINIZ, J. C.; NAVES, S. C. *Leituras sobre música popular*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- SILVA, Anazildo V. *Quem canta comigo: o social na poesia de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.



- IV -  
SAUDAÇÕES DO  
PRESIDENTE E  
DISCURSOS DE  
RECEPÇÃO E DE POSSE



**SAUDAÇÃO DO PRESIDENTE AO  
ACADÊMICO RICARDO ALEIXO,  
EM 21 DE JUNHO DE 2024**

*Jacyntho Lins Brandão*

Caros presentes, em especial os familiares de nosso novo acadêmico,  
Caros acadêmicos,  
Prezado Ricardo Aleixo,

Dando continuidade a esta solenidade e falando em nome de todos os acadêmicos e acadêmicas, desejo saudar nosso novo acadêmico, o poeta Ricardo Aleixo, bem como todos vocês que vieram hoje aqui para celebrá-lo, chamando a atenção para a forma e o sentido do ritual que hoje performamos: como primeiro passo do rito, nosso acadêmico foi introduzido no auditório, como acompanhamos, pelos companheiros de academia Conceição Evaristo, Ailton Krenak e Angelo Oswaldo de Araújo Santos; na sequência, lhe será dada a posse por mim, como presidente da Casa, e pelo nosso secretário-geral, o acadêmico J. D. Vital; terceiro passo, com dois movimentos, ele receberá o diploma das mãos do acadêmico Wander Melo Miranda e a insígnia lhe será aposta pela acadêmica Maria Esther Maciel; então, num quarto passo, será saudado por nosso presidente emérito, o acadêmico Rogério de Vasconcelos Faria Tavares — para

tudo terminar, no último movimento, com o momento mais esperado da noite: a fala do próprio acadêmico Ricardo Aleixo. Tudo assim compassado.

Com a brevidade esperada e considerando que a cada solenidade de posse a Academia também se celebra enquanto instituição, desejo não mais que apontar que, completando em dezembro próximo 115 anos, a AML tem uma conformação e uma história em princípio não diversas das de outras academias: um conjunto de 40 cadeiras em que, a partir dos fundadores, os integrantes se sucedem, sendo portanto na sucessão que se garante a perenidade da Casa — e, no jogo entre o macro e o micro, cada novo ocupante de cada cadeira garante sua propalada “imortalidade”, justamente por esse processo de sucessão. É por isso que, a cada posse, a história de cada cadeira é trazida para o primeiro plano, como ponto de partida para a etapa nova.

A cadeira que passa a ser ocupada hoje por Ricardo Aleixo pertence ao grupo daquelas que mais se têm beneficiado da sucessão. Foi fundada, em 1909, pelo jornalista Antônio Vieira de Araújo Machado Sobrinho — o principal dos idealizadores da Academia Mineira de Letras e que pode com justiça chamar-se seu fundador, ele próprio professor e poeta —, que escolheu para patrono da cadeira o médico e compositor Lucindo Pereira Filho. Na sequência, em 1938, teve como primeiro sucessor Francisco Sales de Oliveira, advogado, político e autor de obras nas áreas de história e direito; em 1968, como segundo sucessor, foi ocupada por Manoel Casasanta, também advogado e professor de História Moderna e Contemporânea da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais; o terceiro sucessor, em 1973, foi Waldemar Diniz Alves Pequeno, advogado, poeta e político, que teve participação ativa nos movimentos dos anos 1930-1932 em Minas Gerais; ele é sucedido, em 1988, pelo quarto ocupante, Luiz Carlos de Portilho, advogado e professor da Faculdade de Ciências Econômicas da UFMG; o quinto sucessor, empossado em 2008, foi o recém-falecido Rui Mourão, também professor, na Universidade de Brasília e na Universidade de Tulane, nos Estados Unidos, além

de diretor do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, um dos romancistas brasileiros mais célebres e celebrados, de quem — é uma notícia que me alegra transmitir a todos vocês — a AML acaba de receber, em doação da família, o acervo bibliográfico e documental. Então, somando-se o fundador aos sucessores, você será, meu caro Ricardo Aleixo, o sétimo a receber e ocupar a cadeira 31.

Estou apresentando esse painel apenas esquemático para mostrar como essa cadeira tem uma longa e variada história. No quadro atual da Academia, só há outra com número maior de ocupantes, a de número 7, onde temos, como oitavo, nosso confrade Jota Dangelo. Além dessa, num rápido panorama, são quatro as cadeiras até hoje ocupadas por não mais que três acadêmicos; doze, por quatro; nove, por cinco; sete, por seis; e outras cinco pelas quais já passaram sete de nossos confrades, a que se soma hoje a sua cadeira, a 31, em que você então ingressa como sétimo. De um lado, isso dá a perceber como o tempo, em diferentes compassos, empresta qualidades próprias a cada caso, ao sabor das várias biografias.

E falar disso impõe que eu me corrija, pois de fato não compete, com respeito à sucessão acadêmica, falar de história, como vinha fazendo inicialmente, mas propriamente disto: de biografias. As cadeiras, sendo simbólicas e cada vez mais se libertando de concreitude, quanto mais avançam os meios de comunicação, que permitem a convivência de modos variados e nem sempre imediatos, isto é, sem a imposição de compartilhamentos simultâneos de espaços e tempos predefinidos, mesmo assim o que é uma academia se mantém, sendo esta a primeira definição: um espaço e um tempo de convivência de pessoas que se unem visando a certos objetivos comuns no domínio das letras, das artes, da cultura, dos saberes, da cidadania, da justiça e da liberdade. Como eu afirmei antes, nisso nossa academia não difere de suas congêneres. Contudo, na medida em que as cadeiras se desenharam como biografias, irrompem as singularidades que são nossas, tanto externamente, com relação a outras academias, quanto internamente, em virtude dos diferentes percursos de vida que cada cadeira e cada acadêmico imprime à Casa, na qual se distingue no que tem de próprio e com a qual, no que há de comum, acerta o passo.

É no jogo das diferenças que enriquece nossas vidas, na dimensão do micro e do macro, que celebramos hoje, meu caro Ricardo, as suas conexões com seus antecessores, que, por exemplo, foram professores e doutores, como você também é, foram ensaístas, como você também é, foram poetas e escritores, como você também é — para não falar daqueles traços mais amplos que nos unem, enquanto brasileiros, mineiros de nascimento ou por adoção (como no caso do fundador da sua cadeira, que era fluminense, mas viveu em Juiz de Fora), uma gente inquieta, produtiva e urbana, como você é, contemporânea desse tempo que se nomeia em variações do moderno.

Contudo, caro Ricardo, celebramos hoje principalmente o que você imprime de novidade à cadeira 31 e à Academia, com sua “vidapoesia”, sua “poetnologia”, sua escrita e arte visual e performática, sobretudo com o que você nos traz da inquietude e dos deslocamentos descritos por você próprio em *Sonhei com o anjo da guarda o resto da noite* assim:

Cheguei tarde para a farra da alabastrina geração de rapazes e moças da classe média que se definiram como “marginais”, o que me fez ficar sem turma um longo tempo. Eu era aquele que queria discutir tradução semiótica e não tinha com quem. Pior. Eu era o garoto negro que começava a se interessar por cultura africana, assunto que só parecia dizer respeito a militantes do movimento negro — a maioria, à época, encastelada em suas certezas — e ninguém mais. Eu queria misturar as linguagens, e o máximo que se fazia, na absurdamente provinciana Belo Horizonte da época em que comecei a circular por outras regiões da cidade que não a Zona Norte, era entremear leituras ao vivo com projeção de slides, alguma música pré-gravada ou criada em tempo real por um músico. Nada que tensionasse o poema, a poesia, a vida, o mundo.

Acho que não erro em considerar que esses descompassos foram e são o ponto de partida para que você construísse e continue construindo essa arte definida por você como “ensaio para escrever (com) o corpo”, tematizada num de seus poemas nestes termos:

Sou, quando coloco sobre  
meu corpo (negro)  
o pedaço de pano (preto)  
coberto por palavras grafadas  
com tinta (branca)  
ao qual dei o nome  
de poemanto,  
um performador.

Para esta casa, a partir de hoje, decerto você performa toda a singularidade com que, numa carreira reconhecida nacional e internacionalmente, você continua a tensionar o poema, a poesia, a vida e o mundo, sabendo que, sem isso, sem o constante tensionamento do que, caso contrário, permanecerá inerte em pasmaceira, não se faz poema, poesia, vida e mundo que valham a pena. Você nos alerta ser preciso sim e sempre cultivar tensionamento e prontidão, pois entre idas e vindas somos frequentemente surpreendidos, como agora, por atitudes como a da prefeitura de uma de nossas mais prósperas e ilustres cidades, Conselheiro Lafaiete (e me refiro a isso com tristeza, posto que nascido naquelas bandas), onde simplesmente foi tirado de circulação das escolas o clássico de nosso conterrâneo mineiro Ziraldo intitulado *Menino marrom*, com o argumento (melhor seria dizer: a desculpa) de que as crianças não teriam inteligência para entender nem sensibilidade para apreciar a bela amizade de sangue celebrada, desenhada e performada entre um menino negro e um menino branco.

É nesse compasso de quem circula por espaços tensos que precisam ser sempre tensionados até que tenhamos uma poesia, uma vida e um mundo justo e inteligente que a Academia Mineira de Letras celebra sua chegada, com tudo de novo que você traz à instituição, em cuja biografia hoje se inclui. Por isso a festa com que o recebemos, sabedores de que toda a sua singularidade nunca foi recusa de encontros, pelo contrário, sempre o impeliu à interação com o outro, o diverso, o diferente, em que se define — e em que apenas se pode definir — o que cada um tem de mais próprio, no plano do micro e

do macro, ou seja, tanto no plano mais pessoal de cada personalidade quanto também das relações sociais, da pertença a um país, do compartilhamento da mesma humanidade e do mesmo planeta que nos acolhe. A Academia é nada mais que um desses locais de interação em que sei que você se sentirá bem, você, que escreveu:

mesmo qu  
ando  
só eu só  
ando  
em b  
ando

Aqui, na Academia, vou confessar que todos nós também. Aliás, todos que ocuparam ou ocupamos as 40 cadeiras da Casa quisemos, como você, ocupá-las por isto: para andar em bando. Diz lá o dicionário etimológico que é do gótico que *\*bandwa*, com o significado de “insígnia”, “estandarte”, “bandeira” de um grupo, passou, na forma *bandum*, ao latim tardio e daí às línguas modernas, incluindo-se o português, para nomear “um grupo de pessoas ou animais” (como em “bando de pássaros”), “um conjunto de famílias que conservam suas tradições” (o exemplo do dicionário é “bando de ciganos”), “um partido”, “uma facção”, neste último caso, no mau ou no bom sentido, dependendo de quem olha, o de bandidos ou de bandoleiros — é curioso que a palavra também se registre no feminino, “banda”, que nos chega pelo provençal e pelo francês, nomeando uma tropa reconhecida por seu estandarte, significado ampliado para abarcar qualquer conagração de pessoas, em especial esse patrimônio nacional que são as bandas de música.

Se pelo viés do micro nós podemos entender que você, acadêmico Ricardo Aleixo, de um lado, em sentido literal, quer dizer que mesmo quando anda só não anda sozinho, em virtude da multiplicidade interna que ser poeta supõe e impõe, do ponto de vista macro achamos poder entender que você, longe de praticar alguma forma de solipsismo, nunca se furtou a acolher o outro e ser acolhido por

ele, como acontece hoje, quando esta casa o recebe e é recebida por você, que escolheu conviver conosco nesta banda, que, se não é de música, é de letras.

Eu comecei chamando a atenção para os vários de nossos confrades e confradeiras envolvidos neste ritual de sua recepção, a que se somam os demais acadêmicos presentes e os que não puderem estar aqui, mas votaram em você e acompanham de longe sua chegada (como Manoel Hygino, que ontem o saudou em artigo publicado no jornal *Hoje em dia* com o título “Vida pela arte”), bem como convoquei a memória de cada um que o precedeu na cadeira 31, para não falar dos 201 acadêmicos, no total, que precedem sua chegada — tudo isso para comprovar como nós também, suas confradeiras e confrades, gostamos muito de andar em bando. É também por isso que esta festa não se faz a portas fechadas, mas publicamente, a fim de que sua família, seus amigos do Campo Alegre e de outras bandas, nossos amigos, os amigos da Academia e toda nossa cidade se possam compassar nessa banda que hoje pretende só unissoar: bem-vindo, Ricardo, à cadeira 31; bem-vindo à Academia; bem-vindo a este nosso talvez um tanto *sui generis*, mas, podemos garantir, bom, bonito, bacana, às vezes bucólico, às vezes belicoso, mas, sempre brando e banzeiro bando de letras, quer dizer, a nossa Academia Mineira de Letras.

Obrigado.

**DISCURSO DE RECEPÇÃO AO  
ACADÊMICO RICARDO ALEIXO,  
EM 21 DE JUNHO DE 2024**

*Rogério Faria Tavares*

Boa noite! Com alegria, saúdo a todos os que constroem hoje conosco esta sessão encantada e aqui realizam encontro formidável em torno do que a vida pode oferecer de bom.

Cumprimento os integrantes da Mesa na pessoa do presidente da Academia Mineira de Letras, o querido professor Jacyntho Lins Brandão. Dirijo-me igualmente aos acadêmicos presentes: J. D. Vital, Paulo Beirão, Caio Boschi, Wander Melo Miranda, Patrus Ananias, Carlos Herculano Lopes, Maria Esther Maciel, Ailton Krenak, Conceição Evaristo e José Fernandes Filho. Destaco, em especial, o confrade Ricardo Aleixo, novo ocupante da cadeira de número 31, eleito na sucessão do saudoso acadêmico Rui Mourão. Cumprimento os familiares e amigos de Ricardo Aleixo. E também os amigos e familiares de Rui Mourão.

Se evoco o nome de Rui, relembro, com idêntico apreço, os que vieram antes dele: Luís Carlos de Portilho, Waldemar Pequeno, Manoel Casasanta e Salles Oliveira, sem esquecer o fundador da cadeira 31 — e um dos idealizadores da Casa de Alphonsus de Guimaraens —, Machado Sobrinho. Ainda menciono o seu patrono, Lucindo Filho. E, se me refiro a todos os que já passaram por essa cátedra, é porque, em

solenidades como esta, a AML reverencia a sua história e aqueles que ajudaram a erguê-la, em gesto de gratidão e reconhecimento. Num país tão pouco afeito a instituições sólidas e duradouras, é preciso destacar a trajetória daquelas que venceram os desafios do tempo e firmaram o seu nome na consciência e na estima de sua comunidade — o que não é o trabalho de um dia ou de uma semana, nem de um mês.

Fundada em 1909, a Academia é fruto do sonho de um grupo que sempre acreditou na causa humanista. Se persistimos, foi porque acreditamos, porque não nos faltou fôlego para atuar em favor de valores como a educação, a ciência, a democracia, a cultura e as artes — em especial a literatura. Ao longo de 11 décadas e meia, fomos fiéis aos propósitos que animaram a constituição deste espaço, hoje cada vez mais comprometido com a comunidade em que está inserido, em atitude de escuta sensível aos impasses e aos dramas de sua época, em postura de diálogo franco, aberto e transparente com os seus contemporâneos. Movida por esse espírito, a Casa de José Oswaldo de Araújo e de Vivaldi Moreira abriu as suas portas e, animada pelo carisma de líderes como o inesquecível e sempre amado Olavo Romano, tornou-se também a Casa de Wander Melo Miranda, de J. D. Vital, de Humberto Werneck e de Silviano Santiago, consciente da bela diversidade de que é tecida a matéria literária no Brasil do século 21. Se o nosso pioneirismo já se manifestara na eleição de Henriqueta Lisboa, em 1963, 14 anos antes da escolha de Rachel de Queiroz pela ABL, ele restou mais uma vez comprovado recentemente, quando trouxemos para o nosso convívio os imensos Ailton Krenak e Conceição Evaristo. Tal sintonia com o presente se reflete, ainda, na pertinência e na relevância da intensa e ativa programação cultural oferecida pela entidade, gratuitamente, ao seu público. E, de modo parecido, nos temas explorados pelos sucessivos números de sua revista, em circulação desde 1922 e crescentemente requisitada pelos leitores exigentes, seja de sua versão impressa, seja da digital, disponível sem custos no *site* da AML na rede mundial de computadores, onde é possível acessar a coleção completa da publicação. Outra preciosidade é o acervo audiovisual da Academia, formado por palestras, oficinas e cursos hospedados no seu canal no YouTube.

Guardiã de memórias, dona de impressionante acervo bibliográfico e documental, a todo tempo disponível para a consulta e a pesquisa, a AML não mora no passado, como alguns poucos até agora insistem em acreditar. Pelo contrário. Ela é instituição em trânsito permanente entre distintas temporalidades, certa de que essa é a forma mais eficaz para compreender os fenômenos da cultura. Porosa e permeável ao jogo da vida, às suas surpresas e aos seus lances mais inusitados, a Academia mostra cada vez mais a ginga necessária para continuar atenta e forte, cumprindo o seu papel com entusiasmo e, ainda, propondo pautas inéditas, inventando outros futuros.

A chegada de Ricardo Aleixo à nossa companhia é prova eloquente do que acabei de dizer. A pronta e plena acolhida que recebeu — já no começo de sua campanha — é demonstração cabal do quanto a Academia está afinada com o que há de melhor, mais original e criativo no campo da produção artística e, no caso em tela, no território da relação com a palavra.

Vem para junto de nós um realizador cuja obra é marcada, sobretudo, pela inteira e intensa liberdade, jamais submetida a escolas, grupos, alas ou correntes de pensamento. Uma obra que respira, que mantém a coluna ereta e o olhar posto na linha do horizonte. Uma obra que é corpo. Corpo vivo. Vivo e inquieto. Sempre ousada, corajosa, inovadora, capaz de manifestar-se com absoluta desenvoltura em múltiplas formas e plataformas, em vários meios e canais, valorizando a palavra escrita, falada, cantada, dançada e vestida em “poemanto”. Valorizando a voz, a pausa e o silêncio, cadências e compassos, o movimento e o ritmo. A imagem, o vulto, a sombra e a ausência. Uma obra que não se deixa classificar, que não se contém nem se fixa. E que é — ao mesmo tempo — hábil no diálogo com a tradição e com os realizadores de distintas dicções, épocas e lugares do planeta, sendo especialmente reverente às culturas africanas, afro-brasileiras e ameríndias, tantas vezes esquecidas ou alijadas.

Vem para junto de nós um artista ao mesmo tempo sofisticado e popular, apto a comunicar-se com públicos de distintas bagagens e interesses, numa poética democrática e ética. Um artista denso e profundo, sem deixar de lado a irreverência, o humor, a ironia, o

riso e a brincadeira. Um artista cuja existência está radicalmente tomada, há quase cinco décadas, pelo firme compromisso com a Arte e, em especial, com a poesia e com o mistério da linguagem. Um artista que não tem medo de experimentar, de provar do desconhecido e do que chamam de “erro”, das dores e das delícias que eles podem proporcionar. Um artista que erra pelo mundo, que circula por ele com curiosidade infinita e que faz da errância terreno fértil para a criação.

Mineiro de Belo Horizonte, Ricardo é filho de Américo e Íris e irmão de Fátima. Marido de Natália, pai de Iná, Flora e Ravi, é morador do Campo Alegre e cidadão do mundo.

Na época em que militou na imprensa, foi crítico de música e de livros do *Jornal de Opinião*, da Arquidiocese de Belo Horizonte, e, mais tarde, titular da coluna “Blequitude”, de *O Tempo*, entre 96 e 2002.

No serviço público, trabalhou, a convite de Adão Ventura, na Secretaria de Estado de Cultura, no Núcleo de Cultura Negra. Depois migrou para a Biblioteca Pública Estadual, na esperança de colaborar na criação do Centro de Referência da Cultura Negra. Foi assessor de Berenice Menegale na Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte e ali permaneceu quando a secretária passou a ser a hoje acadêmica Antonieta Cunha, na gestão do prefeito Patrus Ananias, também acadêmico.

Nesse período, pôde deixar sua marca em realizações memoráveis, de que tomou parte como curador ou membro de comissão organizadora. Cito, como exemplos, os 30 Anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, a Semana Mário de Andrade, o seminário e a mostra No País do Futebol, o Festival de Arte Negra, o FAN, a Bial Internacional de Poesia.

Na qualidade de compositor, performer e cantor, integrou, a convite de Rui Moreira e Gil Amâncio, o elenco da Cia. SeráQuê?, atuando em *Quilombos urbanos*. Pouco depois, também com Gil, fundou a Sociedade Lira Eletrônica Black Maria, ocasião em que montou o espetáculo Q.

Na Universidade Fumec, lecionou, entre 2006 e 2011, no curso de Design Gráfico, a disciplina Design Sonoro.

Como editor, lançou a revista *Roda: Arte e Cultura do Atlântico Negro*, em que escreveram, entre outros, Muniz Sodré, Grace Passô, Marcos Cardoso e André Vallias. Em colaboração com o *designer* Flávio Vignoli, da Tipografia do Zé, idealizou a coleção de poesia e tipografia Elixir, responsável por livros de Manoel Ricardo de Lima, Eduardo Jorge de Oliveira e Glaucia Machado.

Mestre na arte de performar, apresentou-se em várias partes do Brasil e também no exterior. Menciono México, Espanha, Estados Unidos, Suíça, Portugal, Alemanha e França. Entre as *performances*: *Cidade média*, de 95; *Canudos, sertão da Bahia*, 1897, de 97; *Um ano entre os humanos*, de 2004; *Desvios para a dispersão: Orfeu, Cage, Exu*, de 2008; e *Nem uma única linha só minha*, de 2009.

Como artista visual e sonoro, montou a exposição individual *Objetos suspeitos*, em 1999, e participou de mostras coletivas como *Portuñol/portunhol*, em 2004, *Visões espanholas, poéticas brasileiras*, em 2006, *Poiésis: poema entre pixel e programa*, em 2007, e *Radiovisual: em torno de 4'33"*, na Bienal do Mercosul, em 2009.

Doutor por notório saber pela UFMG, é professor visitante da Universidade Federal da Bahia. Daqui a poucos meses, será pesquisador da Universidade de Nova York, cidade para onde se mudará no segundo semestre.

Sua obra já foi tema de várias teses de doutorado, entre as quais destaque: *Corpografias de Ricardo Aleixo: a pessoa ressoa no poema*, defendida pela professora Telma Scherer na Universidade Federal de Santa Catarina; *E pluribus unum: Ricardo Aleixo, poeta interartes*, do professor Afonso Celso Carvalho Rodrigues, da Universidade Federal de Juiz de Fora; e *Modelos vivos em uso: poesia e performance de Ricardo Aleixo (em) um exercício crítico de literatura contemporânea*, da professora Luciany Aparecida Alves Santos, da Universidade Federal da Paraíba.

Vale também registrar que sua produção é objeto frequente de artigos em revistas literárias e de livros dedicados à crítica da poesia. Entre esses, sublinho: o excelente ensaio “Uma obra pesada para a ventania”, do ótimo professor Gustavo Silveira Ribeiro, surgida na edição de dezembro de 2017 do *Suplemento Pernambuco*; o número

da coleção Ciranda da Poesia dedicado ao trabalho do autor, assinado por Carlos Augusto Lima e lançado pela Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, a Uerj; e o volume da coleção Encontros voltado à sua obra e organizado também pela já citada professora Telma Scherer, em edição da Azougue Editorial.

Fundamental também é mencionar o livro *O mundo a zero: Drummond, Haroldo de Campos, Ricardo Aleixo e as máquinas do mundo*, do professor Eduardo Jorge de Oliveira, lançado há cerca de um mês pela Editora UFMG.

Antes de tudo isso, porém, Ricardo Aleixo foi menino. Como se ainda não fosse... Mas lá, nos anos 60, foi daqueles que gostava de cantar e de jogar futebol, esporte que praticou com gosto até os 17 anos, quando foi gravemente atingido, no olho direito, pela bola que o privou da visão, sentido que nem mesmo cinco cirurgias foram capazes de restituir. Foi esse, entretanto, ainda que terrivelmente doloroso, o momento decisivo, o ponto de virada. Foi aí que Ricardo Aleixo decidiu dedicar sua existência integralmente à poesia. Valente, conheceu, segundo ele mesmo, o limiar da miséria e a falta de perspectivas profissionais. Guerreiro, enfrentou dificuldades de toda natureza, mantendo-se, no entanto, sempre fiel ao seu plano de voo, sem concessões ou rebaixamentos de qualquer ordem.

Se os primeiros passos foram particularmente desafiadores, eles estiveram marcados por episódios felizes, como a publicação, já aos seus 24 anos, do poema “Aquele olhar de leitor”, dedicado a Affonso Ávila, em página inteira do *Suplemento Literário*, ou a montagem, em 1990, de sua peça-poema *Jogo de guerra: malês*, sobre a rebelião, em 1835, dos escravizados muçulmanos. Dois anos depois, custeada por recursos próprios, veio a estreia em livro com *Festim: um desconcerto de música plástica*, que mereceu prefácio de Antônio Sérgio Bueno e capa de Jorge dos Anjos e reuniu poemas feitos entre 77 e 92.

Nele se lê “Álbum de família”, escrito em 85: “Meu pai viu *Casablanca* três vezes (duas / no cinema e uma na tv). Meu avô / trabalhou na boca da mina. Meu bisavô / foi no mínimo escravo de confiança”.

Assim como as gerações, o tempo foi passando, uma estação após a outra... A obra do artista — ainda permanentemente em obras — foi ganhando contornos, ossos, músculos e vísceras. E a roda foi girando...

Apresentado por Antônio Risério, *A roda do mundo* apareceu em 96, pela Mazza Edições, assinado em parceria com o notável Edimilson de Almeida Pereira, responsável por “Nós, os bianos”. Ricardo Aleixo trouxe os “Orikis”, cantos dedicados a orixás como Exu, Nanã, Ogum, Oxum e Xangô. Aí também se incluiu o famoso “Cine-olho”, que recito agora: “Um / menino / não. / Era / mais / um / felino, / um / Exu / afelinado / chispando / entre / os / carros // um / ponto / riscado / a / laser / na / noite / de / rua / cheia // ali / para / os / lados / do / Mercado.”.

Assim como *A roda do mundo*, *Trívio*, de 2001, também foi leitura obrigatória em exames vestibulares. Exemplo de diálogo com Augusto de Campos e Décio Pignatari, explorou as diversas possibilidades da presença da palavra na página, em poemas visuais como “Rondó da ronda noturna”, um dos trabalhos mais difundidos de Ricardo Aleixo — que leio agora:

q uanto +  
p obre +  
n egro  
q uanto +  
n egro +  
a lvo  
q uanto +  
a lvo +  
m orto  
q uanto +  
m orto +  
u m

Em *Máquina zero*, de 2004, está “Labirinto”:

Conheço a cidade / como a sola do meu pé. // Espírito e corpo prontos / para evitar // outros humanos polícias / carros ônibus buracos //

e dejetos na calçada, / incorporo hoje o Sombra amanhã // o Homem In / visível sexta à noite // o perigoso Ninguém / e sigo. // Como os cegos / conheço o labirinto // por pisá-lo / por tê-lo // de cor na ponta dos pés / à maneira também do que / fazem uns poucos / com a bola // num futebol descalço / qualquer. Conheço a // cidade toda (a / mínima dobra retas cada borda // curvas) e nela — à / custa de me // perder — me / reconheço.

*Modelos vivos*, finalista dos prêmios Portugal Telecom e Jabuti, veio em 2010. Um de seus poemas, “Estrondo”, que falo a seguir, é dedicado a Maria Esther Maciel:

Naquele entrecho / mais lento dos / dias, aqui, onde, // não importa o / modo como os pés / pisem as folhas // ao caminhar, o / barulho quebrado / da sombra deles // (espraiada entre / a calçada e as / pedras-escombros // da casa) bem poderia, / se ouvido por / um detalhado // como você, ser / chamado de troar, / estouro, estrondo.

Também em “Modelos vivos” está “O poemanto: ensaio para escrever (com) o corpo”, de que extraio dois trechos.

O primeiro:

**1** / Sou, quando coloco sobre / meu corpo (negro) / o pedaço de pano (preto) / coberto por palavras grafadas / com tinta (branca) / ao qual dei o nome / de poemanto / Um performador. // **2** / Movendo-me ali, / na exiguidade espacial / das efêmeras formas escultóricas / produzidas pelas corpografias / que improviso, / tenho vivido situações que, / por ultrapassarem / a dimensão da performance / (como gênero artístico), / projetam-me numa zona / de percepções expandidas, / em nada semelhantes a / experiências vivenciadas / no cotidiano.

O segundo trecho:

**15** / Com o corpo, sei que grafo lá onde / nenhum “onde” é mais (ou ainda) possível, / senão como imagem que se desfará / tão logo

venha a ser percebida. / Tudo é texto, / mesmo que não de todo legível. / Tudo (em nós), afinal, é texto: / vide a sequência genômica. // 16 / Mas nem tudo é palavra. / Nem a palavra pode tudo. / Porque também somos imagem / (em ininterrupta, mas descontínua / movência): rastro de coisas i/móveis / que nenhum nome, / palavra nenhuma designa. / Porque já não há tempo. / Ou porque o tempo não existe.

Com orelha de Edimilson de Almeida Pereira, o belo *Mundo palavra* chegou em 2013, ilustrado por Silvana Beraldo e aberto pelo lindíssimo “Palavrear”, que não posso deixar de dizer:

Minha mãe me deu ao mundo / e, sem ter mais o que me dar, // me ensinou a jogar palavra / no vento pra ela voar. // Dizia: “Filho, palavra / tem que saber como usar. // Aquilo é que nem remédio: / cura, mas pode matar. // Cuide de pedir licença, / antes de palavrear // ao dono da fala, que é / quem pode lhe abençoar // e transformar sua língua / em flecha que chispa no ar // se o tempo for de guerra / e você for guerrear // ou em pétala de rosa / se o tempo for de amar. // Palavra é que nem veneno: / mata, mas pode curar. // Dedique a ela o respeito / que se deve dedicar // às forças da natureza / (o animal, a planta, o ar), // mesmo sabendo que a dita / foi feita pra se gastar, // que acaba uma, vem outra / e voa no seu lugar”. // Ainda ontem, lá em casa, / me sentei pra conversar // com as minhas duas meninas / e desatei a lembrar // de casos que a minha mãe / se esmerava em contar // com luz de lua nos olhos / enquanto fazia o jantar. // Não era bem pelo assunto / que eu gostava de escutar // aquela voz que nasceu / com o dom de se desdobrar // em vozes de outras eras / que voltarão a pulsar // sempre que alguém, no vento, / uma palavra jogar. // Gostava era de poder / ver a voz dela criar // mundos inteiros sem quase / nem parar pra respirar // e ganhar corpo e fazer / minha cabeça rodar, // como roda, ainda hoje, / quando, pra me sustentar, // eu jogo palavra no vento / e fico vendo ela voar // (jogo palavra no vento / e fico vendo ela voar)

Em *Impossível como nunca ter tido um rosto*, de 2016, estão poemas inventados entre 2010 e 2015, dos quais destaco “Acima — abaixo — de um lado — e de outro — à minha frente — e atrás de mim”, que digo agora:

ricardo ~ eu sou ~ filho desde e para sempre ~ de íris e américo ~  
eu sou ~ irmão de minha irmã ~ e das minhas filhas e do meu filho  
~ pai ~ homem de minha mulher ~ amigo leal dos meus amigos ~ e  
dos meus inimigos ~ leal inimigo ~ eu sou ~ homem ~ de palavra  
~ da palavra que voa ~ eu sou ~ homem que voa ~ quando entoa ~  
o nome secreto ~ da pessoa ~ que mora dentro ~ da minha pessoa  
~ eu sou ~ homem livro ~ sendo escrito ~ enquanto vivo ~ como  
posso ~ eu sou ~ homem capaz ~ de silêncios ~ do silêncio que flui ~  
como água ~ do rio ~ até o mar ~ e do farto silêncio ~ eu sou ~ água  
que escava ~ lenta ~ a pedra imensa ~ bruta suspensa ~ que divide  
em dois ~ o mar oceano ~ eu sou ~ palavra água ~ eu sou ~ palavra  
fogo ~ que aquece a minha voz ~ e a espalha ~ ao vento ~ como o  
vento ~ ainda hoje ~ espalha ~ as cinzas ~ do corpo ~ do espírito ~  
das coisas ~ feito homem ~ no conto ~ que conta ~ o nascimento ~  
do primeiro griô ~ eu sou ~ palavra que ninguém ~ nem bicho ne-  
nhum ~ jamais pronunciou inteira ~ nem nunca não pronunciará ~  
eu sou ~ palavra ~ tambor que ressoa ~ onça ~ acima abaixo ~ de  
um lado e de outro ~ à minha frente ~ e atrás de mim ~ por onde  
ando ~ eu sou do lugar ~ em Belo Horizonte ~ chamado campo  
alegre ~ eu sou ~ dos lugares que visito ~ enquanto por lá estou ~ e  
depois ~ na boa lembrança ~ que perdura ~ eu sou homem que ~  
certa vez ouviu ~ no timbre da Kora ~ o aviso sutil de que todos os ~  
tempos do mundo ~ deslocam-se ~ pelas sendas ~ do vasto infinito  
agora ~ aqui dentro da minha cabeça ~ e pelo mundo afora ~ da  
minha cabeça ~ em paz ~ eu ~ porque fui quem fui ~ serei quem  
serei ~ e sou quem sou ~ estou ~ sendo.

De *Antiboi* (2017), finalista do Prêmio Oceanos, extraio trecho de “Sobre escrever”, texto em que Ricardo Aleixo provavelmente conversa com Carlos Drummond de Andrade:

Escrever porque este, / só um cego não vê, / é o melhor tempo / para escrever. // Não escrever porque este, / apesar dos pesares, / é o melhor mês / para não escrever. // Escrever porque esta, / até segunda ordem, / não é a melhor noite / para escrever. // Não escrever porque este, / em última instância, / não é o melhor século / para não escrever.

O último poema que aparece na antologia *Pesado demais para a ventania*, de 2018, é “Meu negro”:

Sou o que quer que você pense que um negro é. Você quase nunca pensa a respeito dos negros. Serei para sempre o que você quiser que um negro seja. Sou o seu negro. Nunca serei apenas o seu negro. Sou o meu negro antes de ser seu. Seu negro. Um negro é sempre o negro de alguém. Ou não é um negro, e sim um homem. Apenas um homem. Quando se diz que um homem é um negro o que se quer dizer é que é mais negro do que propriamente homem. Mas posso, ainda assim, ser um negro para você. Ser como você imagina que os negros são. Posso despejar sobre sua brancura a negrura que define um negro aos olhos de quem não é negro. O negro é uma invenção do branco. Supondo-se que aos brancos coube o papel de inventar tudo o que existe de bom no mundo, e que sou bom, eu fui inventado pelos brancos. Que me temem mais que aos outros brancos. Que temem e ao mesmo tempo desejam o meu corpo proibido. Que me escarpelariam pelo amor sem futuro que nutrem à minha negrura. Eu não nasci negro. Não sou negro todos os momentos do dia. Sou negro apenas quando querem que eu seja negro. Nos momentos em que não sou só negro sou alguém tão sem rumo quanto o mais sem rumo dos brancos. Eu não sou apenas o que você pensa que eu sou.

Em *Extraquadro*, publicado em 21, encontram-se os poemas gerados entre 2013 e 2020. Um de meus prediletos é “Quase épico”:



do povo / ainda que um tanto entortada. // Um vagamundo cantor / Sou o mesmo em qualquer canto / onde queiram dar ouvidos / às minhas rimas paupérrimas / à minha voz mandigueira / ao meu quase-samba no pé: / no sertão de Pernambuco, na Aparelha Luzia / num festival na Mangueira / ou no Cabaret Voltaire // Vejam: pode ser mais fácil / acabar comigo inteiro / como fazem todo dia / com um qualquer brasileiro / preto e pobre da perifa // Basta entrar no meu orí / fazer pose de polícia / ou de milícia / e expulsar Ogum de lá // E expulsar Ogum daqui / de dentro do meu orí // Tenta a sorte — quero ver / expulsar Ogum daqui / de dentro do meu Orí.

Em 22, vieram mais dois livros, ambos no movimento de palmilhar, bem devagar, o caminho de retorno à terra (Minas Gerais) com a qual brigou tanto. Em *Campo Alegre*, número da coleção BH: a Cidade de Cada Um, editada por José Eduardo Gonçalves e Sílvia Rubião, Ricardo Aleixo visitou o bairro para o qual se mudou aos nove anos e em que voltou a morar depois de 2009, cumprindo percurso afetivo e revelador do cenário e dos personagens que moldaram seus anos de formação. Logo no início, ele diz que sua intenção é

contar algumas histórias pequenas, ínfimas, irrisórias, desimportantes, inconclusas, protagonizadas por gente desimportante, do ponto de vista dos poderosos, como o “povaréu” que fez deste ponto de Belo Horizonte “onde o vento bate e faz a curva” um lugar bom para se viver.

*Sonhei com o anjo da guarda o resto da noite: memórias* é mais um encontro entre o autor e as suas reminiscências, desde a infância e a adolescência até a vida adulta, contados, todos, em textos de intensa carga poética, crítica e reflexiva.

O anjo da guarda aparece no final do livro. Escreve Ricardo:

Meu pensamento recua até uma noite fria de sábado em Belo Horizonte, dentro de uma lanchonete, quando eu contava uns 25 anos. Senti um arrepio e olhei instintivamente para o lado esquerdo da mesa que eu ocupava. Além das funcionárias, que se entretinham com os pla-

nos para a noite e o domingo, não havia mais ninguém no lugar, mas eu sentia como que uma presença. Fixei o olhar na direção de onde deveria ter alguém e senti um arrepio ainda mais forte. Só pode ser o meu anjo da guarda, pensei, sorrindo. Durante a madrugada, em casa, sonhei com o anjo. Pela primeira vez pude distinguir seus traços. Ele é negro e esguio, como sempre o imaginei, usa um barrete preto e vermelho. Perguntei seu nome, e ele me respondeu com um sorriso pelintra. Voltei a pegar no sono. Sonhei que caminhava em meio a escombros, num lugar que poderia ser o Campo Alegre do tempo velho, ainda sem as casas, só o sítio do padre Pedro Pinto e a mata espessa ao redor. Ouvi uma voz sem rosto nem corpo que, em tom pausado e muito suave, me disse o seguinte: “Na hipótese de haver um futuro (sombrio e luminoso) para a assim chamada humanidade, é certo que a poesia estará lá, rapaz. Siga o seu caminho, está me ouvindo? Apenas siga o seu caminho e faça o seu trabalho”. Assim tenho feito desde então. Ando por caminhos tortos, a seguir ou não os rastros de quem veio antes de mim e a deixar os meus próprios rastros por onde passo. A poesia é o meu trabalho — é o meu ebó, minha mandinga, meu feitiço, meu fetiche, minha reza braba, meu patuá, meu jeito de aprender a ser folha e floresta, galho e vento, água e peixe, eu mesmo e um outro, outras pessoas-muitas.

Pois são todos esses Ricardos — poliédricos e potentes — que recebemos, hoje, em festa, na casa dos poetas e dos prosadores, dos artistas, dos professores, dos cientistas, dos filósofos, dos jornalistas e dos místicos. Na casa, sobretudo, do amor pela palavra, do respeito pelo poder da palavra, da estima pelo diálogo — entre as mentes e entre os corpos.

Seja bem-vindo, caro amigo. Tome assento. Fique a gosto. A Casa é sua.

Muito obrigado!

## DISCURSO DE POSSE NA CADEIRA 31, EM 21 DE JUNHO DE 2024

*Ricardo Aleixo*

Boa noite a todas as pessoas visíveis e invisíveis — que se tornam visíveis, porque é preciso que sim.

*Laroyê!* Que o Dono da Fala fale, nesta noite de Oxalá, pela minha boca de africano nascido fora da África.

*Ogum Patakori!* Que Ogum, meu pai, “meu inumerável pai”, faça com que as palavras que aqui pronunciarei abram caminhos de entendimento nas cabeças e nos corações de todas as pessoas que atenderam o nosso chamado, para a partilha de vida que, espero, será — aí eu mudo o tempo verbal —, está sendo esta noite.

A bênção, pai! A bênção, mãe! Que Américo e Íris, hoje ancestrais da pequena e combativa tribo Aleixo de Brito, fortaleçam o meu palavrear, reconhecendo-se nele.

Senhoras acadêmicas e senhores acadêmicos, a partir de agora meus e minhas colegas, eu poderia apenas pedir que se sintam contempladas e contemplados pelo boa-noite fraterno que dirijo ao presidente desta casa, Jacyntho Lins Brandão, e, cumprimentando-o, eu cumprimento a todos e todas, meus e minhas colegas, mas força é agradecer a cada uma e a cada um de vocês, em especial ao meu amigo Rogério de Vasconcelos Faria Tavares pela confiança depositada na

minha candidatura à cadeira anteriormente ocupada pelo romancista, crítico literário e gestor público Rui Mourão. E assim seguimos.

Povo do verbo, boa noite!

Povo do verbo, como bem sabem vocês, minhas irmãs e meus irmãos, é o modo como o medievalista suíço Paul Zumthor, que foi próximo do Brasil e da cultura brasileira, definiu as pessoas como nós que aqui estamos pela nossa dedicação à causa da permanência da palavra literária num contexto de “epidemia sígnica”, para repetir o termo cunhado por Italo Calvino, que melhor define o estado atual do mundo. A epidemia sígnica e o risco sempre presente de regredirmos ao zorro e ao grunhido, como vimos, vivemos muito recentemente no Brasil.

Dou boa-noite também às autoridades presentes já mencionadas, mas faço questão de cumprimentar especialmente a secretária municipal de Cultura, Eliane Parreiras, que é pessoa com quem eu tenho um diálogo já de muitos anos e que apoiou decisivamente a realização desta noite. É um trabalho muito difícil esse, o que a Eliane exerce, e falar de Eliane já aponta o caminho para falar da já mencionada mas nunca suficientemente louvada Berenice Menegale. Considero um luxo uma cidade como a nossa ter alguém como Berenice, uma artista que é também uma inventora de mundos possíveis. Eu peço uma salva de palmas para a nossa querida e necessária Berenice.

Eu me sinto especialmente feliz tendo a possibilidade de ter aqui, na minha posse, a presentificação de um aceno que nós, povo brasileiro, temos sabido fazer ao futuro: a aposta que nós, nesta cidade de Belo Horizonte, fizemos em 1995, ano em que comemoramos o tricentenário de Zumbi dos Palmares. Ali está o Marcos Cardoso, importante figura do movimento negro brasileiro, para quem eu também peço palmas. Tudo aquilo que a gente semeou naquele tempo frutificou e rendeu exemplos como, aqui, à minha esquerda, a Lorraine Mendes, que hoje dirige a Pinacoteca de São Paulo, e ali o meu amado Hélio Menezes, que é diretor do Museu Afro-Brasil. Eu peço palmas para os dois também.

É importante que você e vocês saibam que essas palmas são, ao mesmo tempo, o reconhecimento de uma coletividade e de expectativas bastante fortes de quem leva isso adiante, porque a noção que

cultivamos de ancestralidade é essa. Estamos sempre conversando com quem veio e já não está aqui, embora esteja, de outros modos, com quem está visivelmente aqui e com quem ainda nem nasceu. Então, a aceitação dessas palmas é a aceitação de um compromisso. É um termo de compromisso com o talvez futuro, e eu sei que vocês vão dar conta desse compromisso.

Isto aqui não é um discurso, isto é um roteiro. Eu costumo dizer que quando preparo uma *performance*, eu faço roteiros de errância: por onde é que eu vou me perder? Eu anotei umas tantas palavras aqui para escolher de que modo devo me perder nesta noite álcara.

Eu olho assim e só vejo gente amiga, gente querida, gente que pode virar amiga, então eu vou evitar ficar mencionando nomes, não é? Mas eu não posso deixar de falar de uma personagem dos meus livros de prosa — *Sonhei com o anjo da guarda o resto da noite e Campo Alegre* —, que é a Prima Tê, Teresinha de Jesus Barbosa, que ali está. Ela é personagem desses dois livros. A minha filha Iná já foi mencionada. Ela também está aqui, e eu não vou dizer que ela está representando a irmã e o irmão dela, a Flora e o Ravi, ela está representando ela mesma.

Nunca repeti aquela frase sobre o significado de ter filho, plantar árvore, fazer livro, mas eu acho admirável... mais do que ter uma obra... Eu fiquei muito impressionado com as coisas que o Rogério falou em seu belo discurso. Ele falou que eu fiz 20 livros e tanta coisa... mas ter posto gente bonita, inteligente e politicamente empenhada no mundo é, para mim, muito mais importante do que ter feito 20 livros.

No coração de Natália Alves, minha companheira de todas as viagens, mais que o boa-noite costumeiro, sopro aquele muito obrigado que temos sabido nos dizer já há algumas luas.

Três anos depois de a Universidade Federal de Minas Gerais atribuir-me o mais que honroso título de Notório Saber em Letras: Literatura, equivalente ao grau de doutor, a Academia Mineira de Letras confere à minha pessoa nada menos que... a imortalidade. Ouçam bem o que lhes digo! Uma academia reconhece como doutor justo um antigo rapaz que abandonou os bancos escolares para poder

estudar só o que julgava importante para a sua formação literária, enquanto esta outra casa do saber transforma em imortal o “menino velho sem idade”, que ama repetir com o padre Vieira que “A mim não me faz medo o pó que eu hei de ser. Faz-me medo o que há de ser o pó. Eu não temo, na morte, a morte. Temo a imortalidade”.

Doutor e imortal. E agora, Ricardo José? Como se sente o senhor, que parecia ter em muito alta conta a sua condição de *outsider*, sabendo-se acolhido por duas academias? Ajudo-o a responder tão difícil pergunta: mudaram as academias e mudou o senhor, mudou o mundo e mudaram as visões de mundo, mudou muito o senhor, que ainda é — e já não é — o tal antigo rapaz que, em certa noite adolescente, insone, num lugar perdido no mapa chamado Campo Alegre, escreveu seu primeiro sortimento de poemas, um depois do outro, com a sensação de que acabara de começar uma caminhada rumo a algum lugar de imprecisa localização. “Será que tem um ponto certo, dele a gente não podendo mais voltar para trás?”, pergunta-se o narrador do *Grande sertão: veredas*. O senhor, ainda com a cabeça de quase menino, quem sabe intuiu naquela dita e bendita noite escrita que a literatura passara a ser para o senhor como aquele encontro fatal com Diadorim foi para Riobaldo, “no lugar de belo nome de que se deve tomar nota: Guararavacã do Guaicuí”? É tão bonito esse nome que eu vou pedir a vocês que repitam comigo: Guararavacã do Guaicuí; Guararavacã do Guaicuí; Guararavacã do Guaicuí.

Neste ponto do discurso, eu entro numa situação em que muita gente se desesperaria. Acabo de perceber que o meu roteiro está incompleto, mas sigo impávido, “que nem Muhammad Ali”, e vejo para onde vou seguir agora.

O senhor, ainda com a cabeça de quase menino, quem sabe intuiu naquela dita e bendita noite escrita que a literatura passara a ser para o senhor como aquele encontro fatal com Diadorim foi para Riobaldo, “no lugar de belo nome de que se deve tomar nota”? Uma dúvida sobre se tem ou não, nesta vida, “um ponto certo, dele a gente não podendo mais voltar”. Posso afirmar que a literatura foi isso, que a poesia foi isso, que é isso e será isso enquanto eu respirar. Não a melhor das opções colocadas para o garoto de 18 anos que

perde a visão de um olho, mas a única possibilidade de resistir e seguir adiante — e esse é o meu maior — talvez o único — orgulho, o de nunca ter traído essa escolha. Desde os 18 anos, não passei um dia sequer sem dedicar o melhor do meu tempo à arte da palavra. E foram muitas as agruras vividas em nome dessa escolha.

Agradeço ao Rogério por ter mencionado trechos da minha biografia, do *Sonhei com o anjo da guarda o resto da noite*, quando ele lê o trecho em que eu menciono o risco de miséria, o limiar da miséria ao qual cheguei, em certa época... Eu adiciono, aí, momentos muito recentes, em que fui alvo de calúnia e difamação. Olhar para trás é, assim, olhar para a reiteração diária dessa escolha. A lembrança disso me tocou muito profundamente, Rogério. Você ter dito que eu fiz o que fiz sem rebaixamento de qualquer ordem. E quando eu menciono rebaixamentos, estou falando daquilo que poderia tornar mais fácil, mais tranquila, a minha caminhada. Eu nunca fiz isso e posso garantir a vocês que jamais farei isso, porque não posso, não há como voltar atrás, como o Riobaldo percebeu. Só há como caminhar para a frente e esse caminhar para frente é feito a partir da lembrança contínua de todas as pessoas que não puderam caminhar para a frente do modo como gostariam.

Falar de meu pai e minha mãe é falar de duas das pessoas mais inteligentes e sensíveis e criativas que eu conheci em toda a minha vida, às quais foi negado o direito de estudar, o direito de colocar todo esse cabedal de conhecimento — que não era “intuitivo”, como gostam de falar a respeito das pessoas pobres, e sim uma linha possível de continuidade, já que o pai do meu pai, que eu não conheci, era leitor de jornais diários em Nova Lima, era amante do cinema. Meu avô, José Rodrigues de Brito, legou esses bons hábitos a Américo, meu pai, que chegou a fazer, ali por volta dos 20 anos, promessa para a padroeira de Nova Lima livrá-lo do “vício do cinema”. Quando não havia filmes novos no cinema de Nova Lima, ele ia para a biblioteca do Retiro Sport Clube, o grande rival do time pelo qual torcia, que era o Vila Nova, e praticava caligrafia. Ele era leitor dos clássicos. Eu conheci a palavra “balzaquiana” por intermédio de meu pai, leitor de Balzac. Minha mãe, Íris, cantava muito bem, cantava todos os

dias, quando triste, quando alegre, era uma grande contadora de histórias, cozinhava muito bem.... E essas duas pessoas não tiveram nenhuma oportunidade de estudar mais do que os quatro anos do então chamado curso primário.

Eu penso cada vez mais que sou uma espécie de doce vingança deles; “doce”, eu não sei, mas “vingança”, sim. Não sou lá muito doce, não, mas fico muito à vontade para falar deles, porque é um modo de falar com ele e com ela, não é só falar de pessoas que estão ausentes. O tempo inteiro estão comigo dizendo: “Estou de olho, veja bem o que você faz com todas as oportunidades que você teve e também com aquelas que você tem criado, porque você saiu a seu pai e a mim”.

Eu vejo, às vezes, pessoas negras, jovens, dizendo que sofrem muito com as cobranças que lhes são feitas, em termos de desempenho, na escola ou no trabalho. Eu nunca tive que ser “o melhor” porque sou negro. Eu tive que ser “o melhor” porque sou filho de Íris. Ela recebia as pessoas em casa: “O Rique [que é o modo como ela me chamava], ele puxou a mim, ele tem um tipo de inteligência assim, assim...”. Com ela eu aprendi, além de tudo, a não gastar muito tempo com modéstia. Pessoas que vivem em situação de vulnerabilidade, como as pessoas pobres, em geral, e, em especial, as pessoas negras, não podem gastar tempo com modéstia. Me lembro muito vivamente que as saídas para a escola, em dias de prova, eram acompanhadas pela mesma frase: “Que o Espírito Santo ilumine a sua inteligência”. Era preciso sair de casa com o pressuposto de que éramos inteligentes. Não dá tempo para duvidar disso. Então, eu tenho um traço ambíguo na minha personalidade: ao mesmo tempo que eu faço isso que estou falando agora — e todo mundo ri — sobre a falta de modéstia, eu fico muito envergonhado quando eu escuto alguém, como o meu amigo Rogério, falar dos 20 livros, das viagens, de tudo. Eu fico mesmo. Eu sou um bicho do mato, na verdade. E o bicho do mato que eu sou se alimenta muito da vontade do comum, da vontade do coletivo.

Tirando esse trecho difícil — o mais difícil da minha vida — que foi a sucessão de cirurgias entre os 18, 19 e os 21 anos, cirurgias tão invasivas quanto inúteis, a maior parte do meu tempo de vida foi

vivido na busca do diálogo, na busca da interação, na busca da realização coletiva. Eu faria tudo isso de novo.

Eu vejo a mesma Belo Horizonte, que já foi hostil para comigo, como a cidade que reconhece o meu empenho por esse esforço, por essa construção de um espaço coletivo. Me agrada muito olhar para o já citado Marcos Cardoso e pensar no que foi a construção do projeto Tricentenário de Zumbi, e não apenas do Festival de Arte Negra, que foi a sua parte visível. Quem chegou depois não sabe que vivíamos, aqui, algo muito próximo do que poderíamos chamar de *apartheid*. Uma cidade dividida, uma cidade cindida, uma cidade em que uma parte sequer reconhecia a outra parte da cidade, numa reiteração perversa da própria história de Belo Horizonte, que é, como sabem, a destruição do Arraial do Curral del-Rei, lugar habitado majoritariamente por gente negra, e a substituição pelo projeto moderno, tão afim ao projeto republicano da época. Falar disso é falar do quanto precisamos lutar pela efetivação de um projeto republicano que leve em conta a diversidade do povo brasileiro. Isso ainda não foi feito, isso é tarefa continuamente adiada, e me agrada pensar que a literatura que faço, que a poesia que faço, que a arte que faço é lida, entre outros aspectos, pela perseverança com que eu tento, já há tanto tempo, cumprir aquela premissa do filósofo Wittgenstein acerca da indissociabilidade de ética e estética.

Me agrada muito — aí vem de novo o sujeito vaidoso que eu sou —, me agrada muito escutar ou ler aquilo que compõe, em termos técnico-formais, o meu projeto artístico, mas ele não teria valor nenhum para mim se ele não viesse acompanhado desse desejo de participação, desse desejo de solução do ego no coletivo, em favor de alguma coisa, de alguma proposta, de algum projeto continuamente adiado e violentado muitas vezes desde a base. O que chamam de minha poesia é isso, não passa disso, dessa vontade de aprender o máximo do que está disponível para uns poucos. Abrir a possibilidade de que muito mais gente se beneficie desse conhecimento e, aí sim, comece a praticar um país. Não é mais pensar em um país de que a gente precisa, é praticar um país. E tenho aprendido muito nesta caminhada, que já vai se tornando longa, com a diferença

com pessoas. Por exemplo, alguém que é ligado por origem às oligarquias de Pernambuco e se torna um grande militante de esquerda e teórico da arte moderna e contemporânea como Mário Pedrosa me ensina muito. Como me ensina muito alguém como Clementina de Jesus, que muitos reduzem à dimensão de cantora, mas que é uma pensadora, por meio da voz, do Brasil que a gente chama de profundo, esse Brasil em que as pessoas conseguem, por sei lá quais artes, conectar o chão e o cosmos. Eu gosto de pensar que Clementina é a avó de Jimi Hendrix, sempre com a dúvida... Será que ela não é neta, ao invés de avó do Hendrix? Por que a ancestralidade não é isso? Exu não é o que acertou o pássaro ontem com a pedra que só hoje atirou? Por que Clementina não pode ser neta de Jimi Hendrix? E aprendo muito com um grande amigo — e que agora é meu confrade —, Ailton Krenak.

Ailton Krenak — não sei se ele se lembra disso — disse a uma amiga que temos em comum que tem conversas com o Ricardo Aleixo. Eu não sei se ele tem comigo, mas eu tenho com ele. E uma das provas de que temos conversas é que a editora Azougue publicou uma coletânea de entrevistas do Ailton e publicou também o meu livro de entrevistas. Eu ia para a Suíça e fui no avião lendo o livro de entrevistas do Ailton, deleitado. Gostei tanto que presenteei um amigo de lá com o livro. Voltei para o Brasil dizendo “Eu preciso falar com ele”, mas nada de pegar o celular, de mandar carta, fazer fumaça, tocar tambor. Não fiz nada disso. Aí não aconteceu o encontro. Fui para o interior de Minas, um dia, para buscar o meu filho, Ravi, e recebo, no ônibus, uma mensagem de WhatsApp em que uma amiga que estava assistindo a uma palestra do Ailton numa livraria daqui, de Belo Horizonte, filmou um trecho em que ele falava sobre o meu livro de entrevistas.

Ele pegou o meu livro, abriu assim, a esmo, e falou: “Eu estava entrando aqui na livraria, e o Ricardo Aleixo saltou na minha mão, me dizendo isso...”. E leu um trecho em que eu falava sobre o silêncio. Como eu não me espanto com essas coisas, apenas renovei o desejo de encontrá-lo. Fiquei sabendo que ele estaria de novo em Belo Horizonte, dali a três semanas, talvez. Cheguei ao local onde

ele falaria, o Teatro Francisco Nunes, e fiquei conversando com um grupo de pessoas amigas, de costas para a entrada principal do teatro, quando alguém me abraça por trás. Eu me viro e vejo que é o Ailton. Ficamos de frente um para o outro, improvisamos uma dança tão ridícula quanto bela por algum tempo, o tempo que teve que ser. E aí dançamos. Ele punha a mão no meu ombro e me conduzia, “agora para cá, agora para lá”, até que ele fica sério — porque ele fica sério de vez em quando... — e fala para mim assim: “Eu pensei em você e você veio. Aí só me coube fazer um poema, ‘Aconteceu maravia’”, poema que eu transformei em canção e que quero ofertar a essa amizade ancestral que a gente cultiva:

Li o livro do parente  
pensei nele e ele apareceu

Olha só quanta alegria  
olha que feliz sou eu  
olha só quanta alegria  
maravia aconteceu

Não aqui no Campo Alegre  
e sim numa livraria

Olha que feliz sou eu  
olha só quanta alegria  
olha que feliz sou eu  
aconteceu maravia

Eu virei livro  
um livro vivo  
uma floresta  
eu virei

Saltei da estante  
na mão do parente

e outra floresta  
me leu

A vida tem sido isto, cantar as amizades, cantar os afetos, cantar a vida, e não a morte. Estamos aqui para isso, não é, Conceição Evaristo? Estamos de braços dados com a vida, para todo o sempre, e não morremos. Isso é um sucesso! E, assim, eu me sinto em condições de responder àquela pergunta que eu propus, no início, acerca de não ter volta, de não ter como recuar. Se você conhece a vida, e a vida no sentido pleno, aquilo que é para ser vivido... E aí eu vejo o meu agora confrade Patrus Ananias e me lembro da emoção que tomou conta de mim quando escutei pela primeira vez um prefeito falar em solidariedade. Foi muito forte, como assessor da Secretaria Municipal de Cultura, que era então comandada pela nossa querida colega Antonieta Cunha, escutar vários discursos do nosso Patrus em que ele falava de solidariedade, porque se ele falasse apenas em inversão de prioridades, como falou, e falou muito bem, eu ainda ficaria no plano da desconfiança. Mas falar em inversão de prioridades para além do programa, e como prática de vida cotidiana, solidária, isso me tocou muito e nunca mais vai me abandonar enquanto possibilidade de pensamentos sobre a vida e o mundo.

Quero encerrar lembrando que eu tinha um roteiro muito mais amplo do que este aqui, mas ele veio incompleto, não sei por que motivo. Sem problemas. Ofereço a vocês uma outra versão do poema “Palavrear”, que já foi bonitamente oferecida a nós, nesta noite, pelo querido Rogério, feita em louvor da memória da minha mãe. Porque, se a vida não tivesse nenhum outro sentido para mim, celebrar a memória ancestral de Íris já seria razão suficiente para eu estar aqui, com vocês, nesta noite memorável:

Minha mãe me deu ao mundo  
e, sem ter mais o que me dar,

me ensinou a jogar palavra  
no vento pra ela voar.

Dizia: “Filho, palavra  
tem que saber como usar.

Aquilo é que nem remédio:  
cura, mas pode matar.

Cuide de pedir licença,  
antes de palavrear,

ao dono da fala, que é  
quem pode lhe abençoar

e transformar sua língua  
em flecha que chispa no ar

se o tempo for de guerra  
e você for guerrear

ou em pétala de rosa  
se o tempo for de amar.

Palavra é que nem veneno:  
mata, mas pode curar.

Dedique a ela o cuidado  
que se deve dedicar

às forças da natureza  
(o bicho, a planta, o ar),

mesmo sabendo que a dita  
foi feita pra se gastar,

que acaba uma, vem outra  
e voa no seu lugar”.

Ainda ontem, lá em casa,  
me sentei pra conversar

com as minhas duas meninas  
e desatei a lembrar

de casos que a minha mãe  
se esmerava em contar

com luz de lua nos olhos  
enquanto cozia o jantar

Não era bem pelo assunto  
que eu gostava de escutar

aquela voz que nasceu  
com o dom de se desdobrar

em vozes de outras eras  
que tornarão a pulsar

sempre que alguém, no vento,  
uma palavra jogar.

Gostava era de ver  
a voz dela inventar

mundos inteiros sem quase  
nem parar pra respirar

e ganhar corpo e fazer  
minha cabeça rodar

como roda, ainda hoje,  
quando, pra me sustentar,

eu joga palavra no vento  
e fico vendo ela voar

(eu joga palavra no vento  
e fico vendo ela voar).

**SAUDAÇÃO DO PRESIDENTE AO  
ACADÊMICO CARLOS HERCULANO LOPES,  
EM 28 DE JUNHO DE 2024**

*Jacyntho Lins Brandão*

Prezadas senhoras e prezados senhores, em especial os familiares de  
nosso novo acadêmico,  
Prezadas acadêmicas e prezados acadêmicos,  
Muitíssimo caro Carlos Herculano Lopes,

Cumprimentando todas e todos, na presença do nosso novo acadêmico, o jornalista e escritor Carlos Herculano Lopes, desejando salientar que ocasiões como esta, de posse de novos acadêmicos, são momentos de alegria e de confirmação do que se propõe a Academia Mineira de Letras enquanto um local em ininterrupta renovação, sem perda dos ideais que justificam sua existência, isto é, o cultivo das letras, das artes, da civilidade, do conhecimento, da democracia e da liberdade. É dessa perspectiva da renovação que o rito de posse supõe um olhar sobre o passado e o presente da instituição, fazendo-se isso em cada caso pela consideração da acumulação de vivências que cada cadeira guarda, na medida que a cadeira é o lugar simbólico onde se realiza a dita imortalidade de que Carlos Herculano hoje é revestido, esse atalho pelo qual se diz que, ao nos tornarmos acadêmicos, mitigamos o

rigor da nossa condição de mortal — um atalho, aliás, não tão diferente de outros, como a sucessão familiar e profissional, junto com a dos amigos, da cidade, do país e do mundo, que, uma vez que estejamos mortos, felizmente não morrerão conosco, mantendo algo de nós. Assim, são minhas primeiras palavras a nosso novo acadêmico — que conta com tanta família e tantos amigos, com tanta sucessão profissional e com tanto mundo: bem-vindo, Carlos Herculano Lopes, a mais este círculo dos vivos que é a Academia Mineira de Letras.

A cadeira que Carlos Herculano passa a ocupar como quarto sucessor tem o número 37 e foi fundada, em 1909, por Olympio Rodrigues de Araújo; nascido em 1860, em Conceição do Rio Novo, na Zona da Mata mineira, ele exerceu cargos públicos em Juiz de Fora, onde publicou contos, escreveu para teatro e foi jornalista, tendo mesmo fundado jornais em sua terra natal. Em 1923, Olympio Araújo foi sucedido por Aníbal Matos, natural de Vassouras, no estado do Rio de Janeiro, mas residente em Belo Horizonte desde 1914, onde foi um dos fundadores da Escola de Belas Artes e da Escola de Arquitetura da UFMG, celebrado pintor e dramaturgo, que manteve intensa atividade como cronista e crítico teatral no *Diário de Minas*, tendo fundado ainda, com José Oswaldo de Araújo, a revista *Novela Mineira*. Em 1969, Aníbal Matos foi sucedido por Edgard de Vasconcelos Barros, natural de Guricema, então distrito de Visconde do Rio Branco, na Zona da Mata, professor da Universidade Federal de Viçosa e doutor em Sociologia Rural, o qual, quando ainda estudante no Rio de Janeiro, trabalhou na redação do *Correio da Manhã*.

Vejam como parece que, na variedade dos perfis, há alguns traços em comum com Carlos Herculano, de que de imediato podemos destacar dois: a origem no interior — seja de Minas ou do Rio de Janeiro — e o envolvimento com a imprensa periódica — sejam jornais, sejam revistas.

Quem está atento às minhas palavras deve ter estranhado que minha lista de ocupantes da cadeira 37 se tenha interrompido onde a interrompi, com Edgard de Vasconcelos Barros, mas o fiz intencionalmente, para destacar o quanto o seu último ocupante tem de especial para esta casa: Olavo Celso Romano. E já adiantando, caro Carlos

Herculano, você assume hoje uma grande responsabilidade: essa de suceder a nosso presidente emérito Olavo Romano, que ingressou na Academia em 2004 e nos deixou no final do ano passado. A mera contabilidade é insossa para falar de Olavo, pois simplesmente dizer que ele permaneceu aqui por 20 anos empana o mais importante: o quanto ele impregnou a Academia com seu caráter solar, com sua exuberância e alegria, a ponto de se poder também dizer que se tornou a cara da Academia.

E depois de alertá-lo, Carlos, de sua responsabilidade, passo de imediato a tranquilizá-lo com dizer que sua eleição teve em vista tal expectativa — como aliás se procura fazer a cada eleição —, pesando, no seu caso, seu dinamismo e alegria, pares daqueles do Olavo. Se não, vejamos: como você — e como é comum na sua cadeira —, também Olavo Romano veio do interior, tendo nascido no distrito de Morro do Ferro, da cidade de Oliveira, no centro-oeste do Estado; como você e outros da mesma cadeira, começou a publicar contos e poesias em periódicos como *Estado de Minas*, *Jornal de Casa*, *Globo Rural*, *IstoÉ e Veja*. Mas, como algo próprio só a vocês dois e talvez marca dos tempos mais recentes, você e também Olavo tiveram histórias passadas para o cinema — no caso dele, por exemplo, o conto “Como a gente negocia”, que gerou o curta-metragem *Negócio fechado*. Então, nada de preocupação: fica comprovado que ninguém melhor que você para suceder nosso Olavo Romano — e nós que o elegemos também podemos gozar da tranquilidade do dever cumprido.

Na sequência tenho de dizer que, a partir da regra que aponte de início — que nossa academia vive em ininterrupta renovação —, sua eleição teve em vista também tudo o que você traz de novo. Nela, antes do mais, você será o primeiro filho do Vale do Rio Doce, dessa famosa — e que você torna mítica — cidade de Coluna, como também, por extensão, considerando-se suas estórias, um representante dos Vales do Mucuri e do Jequitinhonha. Segunda novidade: na cadeira 37 você se torna o primeiro romancista, gênero até agora não praticado por seus antecedentes, que foram cronistas, dramaturgos, contistas, ensaístas, mas não praticaram a arte do romance. Não vou roubar de nosso colega Luís Giffoni a oportunidade e o

gosto de elogiar sua produção nessa esfera, além de nos contos e na crônica, mas não posso, contudo, deixar de ressaltar, sempre da perspectiva do que você traz à Academia, entre conjunções e diferenças, dois aspectos.

O primeiro, para ressaltar que é claro que nossas cadeiras não são camisas de força e que as relações de cada qual com os coacadêmicos se dá não só de modo diacrônico, como também — e com mais ênfase — na sincronia dos que aqui se encontram, em contemporaneidade. Então, se na sua cadeira você inaugura a linhagem dos romancistas, isso não significa que ficará isolado entre nós, pois tem, na atualidade, a companhia de Benito Barreto, Silviano Santiago, Antenor Pimenta, Maria Esther Maciel, Luís Giffoni e Conceição Evaristo. Eu poderia também debulhar os contistas e cronistas que lhe passam a fazer companhia, turma que inclui vários dos citados, além de bastantes outros — em resumo: Carlos Herculano, assim rodeado de amigos, sintase em casa.

A ênfase, contudo, que estou dando aos romances — e que nos conduz ao segundo aspecto que prometi destacar — tem uma razão de ser: é que, se ajuntando a nós oficialmente hoje — e imagino que você o faz por não gostar de estar sozinho —, sabemos que você não chega sozinho, mas na companhia de Juko Lucena, Rodrigo Lima, Maria Lúcia Lasmar e Maria Tereza, de *O último conhaque*, Fábio, Jaime, Horácio e Joel, de *Sombras de julho*, para não falar das três Isauras, de *A dança dos cabelos*, e Fausto, Ulisses, Bárbara e Ângela, de *O vestido*, além dos diversos passageiros que Carlinhos observa em *Poltrona 27* (todos sempre vindo ou indo para a tal de Santa Marta, que todos sabemos bem que outra não é que sua Coluna). É claro que todos eles, hoje, chegam com você e tornam mais rica a nossa academia, sendo bem-vindos porque esta é uma casa — principalmente — de contadores de história.

Como escreveu nossa vice-presidente, Maria Antonieta Antunes Cunha, em texto dirigido a seus leitores jovens:

Sobre o escritor Carlos Herculano Lopes vocês já devem ter visto uma biografia alentada, com a indicação de tantos prêmios e de

títulos seus levados também para a televisão e para o cinema. Mas gostaria de chamar a atenção de vocês para um dado de sua infância: ele escutou de familiares e de babás uma infinidade de histórias, não só de figurões, mas de escravos que viveram na região, além das narrativas que vinham da tradição oral, envolvendo fantasmas, mulas sem cabeça, lobisomens. Não por acaso se tornou um grande contador de histórias, a ponto de seus colegas, já em escolas de Belo Horizonte, se reunirem à volta dele, no recreio, para ouvir histórias que os meninos de cidade grande não conheciam.

Secundando tais palavras, é com alegria, Carlos Herculano, que a Academia Mineira de Letras o recebe, junto com o mar de histórias com que nos gratifica a todos que somos seus leitores, por toda Minas Gerais e pelo Brasil, todas essas histórias contadas e ainda por contar.

Obrigado.

**DISCURSO DE RECEPÇÃO AO  
ACADÊMICO CARLOS HERCULANO LOPES,  
EM 28 DE JUNHO DE 2024**

*Luís Giffoni*

Estamos aqui reunidos para homenagear e receber em nossa querida Academia Mineira de Letras o novo acadêmico Carlos Herculano de Oliveira Lopes. Esta casa fica ainda mais valorizada com a presença desse escritor mineiro, eleito com significativo número de votos, o que atesta sua importância e reconhecimento pelos confrades. Estamos todos orgulhosos com sua vinda, Carlos, com a oportunidade de conhecer, em nossos encontros, um pouco mais de sua arte, de seu fazer literário e de sua experiência de vida. Queremos ouvir histórias, através da sua verve de mineiro com quase 200 anos pelos quatro costados, descendente de destemidos que ajudaram a desbravar e a consolidar nossas Minas Gerais. Queremos escutar os casos lá da sua Coluna natal e de seu povo discreto, dos vaqueiros e sua sabedoria despojada, da violência na luta pela honra e pela terra que ainda impera em nossas plagas, dos seus parentes joalheiros de Diamantina com suas peças de ouro e couro — e da inocência do garoto que vendia curiós em Belo Horizonte, numa longínqua época em que todos engaiolávamos os pássaros para ouvir seus trinados com exclusividade. Queremos, ainda, mergulhar em suas viagens pela América Latina, esse continente que corre com força em suas

veias e tanto o influenciou através de sua estupenda literatura, de Jorge Luis Borges a Octavio Paz. E relembrar seus encontros como repórter com escritores de muitas gerações, aqui e alhures, alguns com relatos elogiosos sobre a própria produção literária e comentários picantes sobre a escrita alheia. Queremos conhecer os segredos da sua Santa Marta, a cidade imaginária onde muitas de suas histórias acontecem e que, numa emulação de William Faulkner, é a Yoknapatawpha do Suaçuí. Também gostaríamos de participar de seu périplo pelos bares e restaurantes de Belo Horizonte vendendo os próprios livros, retrato da dificuldade extrema que a arte deve enfrentar para resistir em nosso país. Tudo isso gera uma saborosa expectativa, que o tempo saberá concretizar em doses homeopáticas de deleite. Seremos privilegiados com esse contato. Estamos à espera.

Agradeço-lhe o convite para saudá-lo, Carlos. Uma grande honra para mim. No entanto, como lhe disse, é um convite temerário. Não sou orador. Portanto não farei uma oração. Falarei com o coração e a amizade que cultivamos há décadas, desde que li seu primeiro romance, *A dança dos cabelos*, que você escreveu — o que até hoje me espanta — aos 23 anos. Sim, aos 23 anos você já possuía sensibilidade e talento para produzir tão bela obra, talento e sensibilidade que aumentaram com a passagem do tempo. Algumas parcerias resultaram de nosso convívio. Por exemplo, você fez a orelha de um livro meu; eu reeditei os contos de *O sol nas paredes*, na época em que me aventurei na edição de livros. Portanto, como amigo e admirador, aceito a incumbência de saudá-lo e o faço com alegria. Achei que fosse uma tarefa fácil. Enganei-me. Sua bagagem humana e literária levaria uma eternidade para ser apresentada. Quer dizer, gostaríamos aqui toda a nossa imortalidade de academia, tão açodada pela passagem do tempo em jorros cada dia mais exasperantes. Mas vamos em frente.

Meu caro Presidente da Academia Mineira de Letras, Jacyntho Lins Brandão,  
Caros membros da Mesa,

Meus caros confrades,  
Minha cara Adrienne Sette e Oliveira,  
Caros parentes e amigos de Carlos Herculano de Oliveira Lopes,  
Senhoras e senhores,

Carlos Herculano Lopes é um mineiro de trânsito fácil. Gosta de política, circula com desenvoltura pelas rodas que frequenta. Esbanja simpatia, e o número de pessoas aqui presentes mostra como sabe cultivar amigos. Também pudera. Com sua simplicidade, conquista admiradores por onde anda, não importa se o ambiente é sofisticado ou não. Nos auditórios, fala de sua literatura com a mesma facilidade com que conversa numa mesa de bar. Em Recife, Ouro Preto, Viçosa ou Belo Horizonte, como testemunhei, munido de uma linguagem cativante para todos os públicos, narra casos e causos com a mesma verve de nosso querido Olavo Romano, e ninguém melhor que você, Carlos, para suceder ao saudoso presidente emérito desta casa, a quem tanto devemos. Aliás, mais de uma vez o Olavo me pediu para convidá-lo para disputar uma cadeira em nossa academia. Você o fez e venceu. O momento da posse chegou. Algo me diz que o Olavo está dando agora sua gostosa risada, plena de satisfação. Eu quase o vejo aqui entre os acadêmicos, acompanhando a cerimônia. Divide conosco a alegria desta noite.

Carlos Herculano de Oliveira Lopes nasceu há 67 anos, em Coluna, filho de Herculano de Oliveira Lopes, o seu Cula, uma simpatia, de quem guardo a voz rouca sem açodamentos, e dona Iracema Aguiar de Oliveira, professora, uma mulher de pulso e cultura. Foi o primogênito de oito crianças. Depois dele, vieram sete irmãs. Oito filhos: um rapaz e sete mulheres. Duas delas, infelizmente, já nos deixaram, a Jane e a Heloísa. Seu Cula era fazendeiro, farmacêutico e político dentro da boa tradição mineira. Foi prefeito de Coluna por dois mandatos. A cidade fica no Vale do Suaçuí, que leva o nome do rio que deságua no Doce, cujas margens eram habitadas pelos índios botocudos, dizimados porque não se curvaram ante o colonizador. Uma das primeiras descrições da região foi feita pelo naturalista francês

Auguste de Saint-Hilaire em suas andanças pelo nosso território. A natureza, a gente e a geografia o encantaram. Coluna foi fundada no final do século 19 e teve, desde os primeiros tempos, uma história tumultuada pela violência, fator que muito impressionou nosso novo acadêmico quando jovem e inspirou alguns dos melhores momentos de seus livros.

Carlos Herculano cursou as primeiras séries no Grupo Escolar Professora Heroína Torres, de onde traz as melhores recordações, sobretudo das mestras que o introduziram nas letras, uma das quais aqui presentes, dona Semírames de Oliveira, para quem, em nome de todas as professoras que nos alfabetizaram e alfabetizam, peço uma salva de palmas.

Carlos Herculano revelou a vocação literária precocemente. Aos nove anos, ajudado por dona Iracema, sua mãe, escreveu o primeiro livro, *O estilingue*, publicado décadas mais tarde pela Editora UFMG, então dirigida pelo nosso confrade Wander Melo Miranda.

Em 1968, mudou-se para Belo Horizonte para prosseguir os estudos no Colégio Arnaldo e no Colégio Promove. Data dessa época a venda dos curiós que traz de Coluna, negócio que lhe permitiu comprar a primeira máquina de escrever. Dito de outra maneira, o canto do pássaro lhe proporcionou o encanto das palavras. Logo começa a trabalhar na Prefeitura de Belo Horizonte e a cursar jornalismo na FAFI/BH.

Publicou seus primeiros contos na revista *Ars Media*, do Palácio das Artes. A criação avançou: seus contos saem no *Suplemento Literário*, o maior incubador de escritores que Minas Gerais já teve, fundado pelo saudoso Murilo Rubião; em seguida publica no suplemento cultural do *Estadão* e na *Revista Literária*, da UFMG, outro celeiro de escritores.

Após estágios em jornais de Belo Horizonte, conclui, em 1979, aos 23 anos, o curso de Jornalismo e entra para o jornal *Estado de Minas*, no qual faria uma longa carreira, até a aposentadoria, entremeada por um período de ausência, quando viajou pelo Nordeste brasileiro, por Portugal, Espanha e Argentina, país onde curtiu uma sedutora paixão portenha. O jornal foi uma escola com colegas também escritores, do gabarito de Roberto Drummond, Wander Piroli, André Carvalho,

Geraldo Magalhães, Jorge Fernando dos Santos, Carlos Felipe e João Paulo Cunha, também frequentadores do bar próximo à redação do jornal, onde livros e vidas eram debatidos com muita ênfase e fantasia. No *Estado de Minas*, após a morte de Roberto Drummond, substituiu-o na crônica semanal e se projetou como cronista. Seu número de crônicas impressiona: mais de 1.400 ao longo de 15 anos, sem interrupção. Vai aqui um *spoiler*: 200 dessas crônicas, selecionadas pelo autor e por Jacques Fux, serão publicadas em breve, para deleite de seus admiradores.

Além do romance *A dança dos cabelos*, hoje em sua 12.<sup>a</sup> edição, duplamente premiado com o Guimarães Rosa e o Lei Sarney, nosso novo acadêmico nos brindou com os contos de *O sol nas paredes*, em edição independente, de 1980, que reeditei no ano 2000 através da Editora Pulsar. Uma curiosidade, para mostrar, uma vez mais, o quanto Carlos Herculano e a nossa AML estão, há muito, interligados: quem assina a orelha de *O sol nas paredes* é o nosso querido confrade Rui Mourão, recentemente falecido. Rui Mourão foi profético há 44 anos. Sobre Carlos Herculano, ele afirmou: “confirmará, tenho certeza, uma decidida vocação de ficcionista”. Em 1982, após conquistar o Prêmio Nacional de Literatura Cidade de Belo Horizonte, vieram os contos de *Memórias da sede*, livro que também obteve grande repercussão.

Em 2003, recebeu o Prêmio Especial do Júri da União Brasileira de Escritores por outra coletânea de contos, *Coração aos pulos*. O conto que dá título à obra, meu preferido, de sutileza machadiana, revela a sensibilidade de um garoto que sonha e vive na onírica Santa Marta, a cidade mineira que Carlos Herculano criou com os traços marcantes do Vale do Rio Doce e a que tantas vezes retornará em sua escrita. Aqui vai um segredo: a cidade de Santa Marta surgiu quando nosso homenageado, em busca do nome de um local para situar suas histórias, viu da janela de um ônibus uma farmácia que tinha justamente o nome da irmã de Lázaro, a mulher que viria a acompanhar Jesus no Calvário. Marta significa “mestra” em aramaico. De fato, a cidade de Santa Marta nos traz lições de maestria na narrativa ficcional brasileira.

Em 1990, foi minha vez de ser profético. Ao ler os originais de *Sombras de julho*, eu disse ao descrente Carlos Herculano que ele

venceria a Bienal Nestlé de Literatura, na época o mais importante prêmio literário nacional. Fácil previsão. O romance era original, extraordinariamente bem escrito, evocava memórias e penumbras e, enquanto investigava um crime, mostrava a tragédia e a destruição que assolavam — e ainda assolam — nossas Minas Gerais e consumiam — e ainda consomem — famílias no remoinho da violência. Para comemorar antecipadamente o prêmio, que, para mim era certo, na véspera do envio do livro para o concurso, ofereci-lhe uma dose de uísque em minha casa. Para assegurar a certeza, continuei oferecendo outras doses até que, lá pelas tantas da madrugada, duas garrafas haviam desaparecido em nossas libações. Bons tempos... O sucesso do romance, hoje em sua 14.<sup>a</sup> edição, extrapolou as páginas impressas. Foi transformado em minissérie para a tv Cultura de São Paulo, dirigida por Marco Altberg, e posteriormente adaptado para o cinema.

Em 1995, através da Editora Record, Carlos Herculano nos trouxe um terceiro romance, *O último conhaque*, em cujo texto a injustiça atravessa Santa Marta, num crescendo de horror e violência, até se formar a pequena mancha vermelha de uma bala em cima do coração do protagonista. Pois 1995 também foi um ano de dor para o nosso acadêmico. Seu Cula faleceu, depois de penosa enfermidade. Foi, ainda, o ano de sua volta para o jornal *Estado de Minas*.

Carlos Herculano se casou em 1998 com a médica Adrienne Mary Leão Sette e Oliveira. Ela já cuidou de crianças com câncer, com frequência em estado terminal, e hoje chefia o CTI Infantil do Hospital das Clínicas. Seu carinho para com esses pequenos desafortunados me comove e inspira. São muitos os relatos que ouvi a respeito de seu altruísmo. Poucas pessoas que conheço possuem tamanha entrega para o outro. Para você, cara Adrienne, pela sua abnegação e também pelo seu companheirismo, peço uma salva de palmas.

A próxima obra de Carlos Herculano teve a inspiração de outro Carlos, nosso poeta maior Carlos Drummond de Andrade, mais precisamente do poema “Caso do vestido”. Carlos Herculano enfrentou um árduo desafio: transformar 150 versos heptassílabos em romance de quase 200 páginas. Conseguiu com êxito de público e crítica. O romance *O vestido* foi finalista do Prêmio Jabuti, além de ser filmado

por Paulo Thiago. Também foi adotado no vestibular da PUC Minas e traduzido para o italiano pela professora Mariagrazia Russo. Aliás, outra de suas obras, *Sombras de julho*, também chegou ao italiano pelas mãos da mesma Mariagrazia Russo.

A obra mais recente de Carlos Herculano veria “vicejar a fazenda dos sonhos”, segundo nosso confrade Silviano Santiago. Chama-se *Poltrona 27*, e ali “quase tudo é viagem”, entre Belo Horizonte e Santa Marta. De fato, a obra viaja entre a autobiografia e a ficção, entre o que o protagonista percebe e o que a alma do narrador sente. O resultado é uma bela fusão de tempos e movimentos, paradoxalmente fixados na rigidez de uma mesma poltrona de ônibus.

Além dos livros de contos e romances, o novo acadêmico participou de 15 antologias e lançou duas coletâneas de crônicas, *O pescador de latinhas* e *Entre BH e Texas*, escolhidas entre as publicadas no jornal *Estado de Minas*. Dois de seus contos, “Estranhas criaturas”, de *Memórias da sede*, e “Um brilho no escuro”, de *Coração aos pulos*, também foram adaptados para o cinema e a tevê. Quase todos os romances foram adotados em vestibulares e se tornaram tema de dissertações de mestrado Brasil afora.

Caro Carlos, como pudemos ver, durante décadas esta Academia Mineira de Letras, através de seus membros, o tem acolhido com palavras elogiosas, encorajadoras e proféticas. Hoje apenas se concretiza o que há muito deveria ter acontecido. E, com enorme satisfação, em nome de seus colegas acadêmicos e em meu próprio nome, eu lhe dou as boas-vindas à Academia Mineira de Letras. Esta casa é sua.

## DISCURSO DE POSSE NA CADEIRA 37, EM 28 DE JUNHO DE 2024

*Carlos Herculano Lopes*

No início de 1980, pouco tempo após eu ter começado a trabalhar na Editoria de Pesquisas do Estado de Minas, ainda na Rua Goiás, para onde fui levado pelas mãos generosas do jornalista Carlos Felipe, me lembro de que uma das primeiras pautas que me foram passadas foi para ir à Academia Mineira de Letras, cuja sede ainda era na Rua Carijós, fazer uma entrevista com o então presidente, Vivaldi Moreira. Tantos anos depois, já não me lembro qual o foi o gancho para a matéria, como costumávamos dizer no jargão jornalístico. Mas a coisa que mais me chamou a atenção, foi que, ao ser recebido por Vivaldi Moreira, percebi que ele, apesar de estar elegantemente vestido com um terno azul-claro, com direito a uma gravata perfeitamente ajustada, usava também, em total contraste com aquela fina indumentária, um modesto par de Conga. Confesso que achei ótimo, uma coisa transgressora, ainda mais pelos tempos bicudos em que estávamos vivendo, em plena ditadura militar, onde a carolice e a rigidez andavam soltas. E aquela atitude não deixava de ser, pelo menos aos meus olhos de jovem razoavelmente rebelde, uma quebra das regras, uma espécie de ruptura com o convencional, tudo isso vindo de um homem, pelo menos à primeira vista, aparentemente sisudo e formal como Vivaldi Moreira.

Nos momentos seguintes, depois de feitas as apresentações, iniciamos a entrevista, e Vivaldi, ao perceber que eu não passava de um foca, inexperiente e tímido, foi paciente e, em alguns momentos, até deu uns empurrõezinhos na conversa, o que também achei ótimo, pois estava mesmo encabulado. Depois de terminada a entrevista, que deve ter durado pouco mais de uma hora, tomamos um cafezinho, ele quis saber a meu respeito, de onde eu era, quantos anos tinha, e foi por aí, para em seguida, como bom anfitrião, me apresentar a Casa: mostrou a galeria de fotos, fomos à biblioteca; falou sobre os projetos para a Academia, como a mudança para uma nova sede, e, ao nos despedirmos, após ele ter me presenteado com um dos seus livros, ao que retribuí, oferecendo-lhe um exemplar do meu recém-lançado *O sol nas paredes*, então não resisti. E, sem ser nem um pouco discreto, perguntei sobre o Conga, ao que ele, olhando para mim, sorriu matreiramente, como bom mineiro de São Francisco do Glória, colocou a mão no meu ombro e disse: “Conga é ótimo, muito macio e ajuda a subir e descer melhor as escadas. É bem mais confortável que os sapatos de couro”.

E foi assim, meus amigos e amigas, que, já naquele distante dia de 1980 começou a minha história, não só com Vivaldi Moreira, com o qual passei a ter um relacionamento amigável e respeitoso, mas também com a Academia Mineira de Letras, casa que, daquela data em diante, passei a frequentar, fosse para fazer matérias, participar de lançamentos de livros ou prestigiar a posse de algum acadêmico, até chegar aos dias de hoje, quando aqui estou, não mais como repórter, que nunca deixei de ser, mas como novo integrante.

E não posso deixar de aproveitar esse momento, nesta noite em que passo a ocupar a cadeira 37, para reverenciar a memória de alguns acadêmicos que passaram por esta casa e que, com o tempo, se tornaram meus amigos, mas que já não estão entre nós. Falo com admiração de Bartolomeu Campos de Queirós, vencedor do Prêmio Jabuti, e autor de joias como *Indez* e *Vermelho amargo*; de José Bento Teixeira de Salles, meu colega no Estado de Minas, cronista de mão-cheia, e autor do belo livro de memórias *Passageiro do tempo*; de José Afrânio Moreira Duarte, poeta e crítico literário, sempre com

as mãos estendidas para os novos autores. Me lembro com carinho de João Etienne Filho, meu professor no curso de jornalismo da Fafi-BH, amigo de Mário de Andrade, e autor de *Os tristes*, um lindo e esquecido livro de contos. Reverencio a memória de Lacyr Schettino, poeta de rara sensibilidade, e de Ildeu Brandão, contista de mão-cheia, pai da minha amiga e escritora Madu Brandão. Me recordo ainda, puxando pela memória, de Eduardo Almeida Reis, cronista irreverente e de pena afiada. Assim como de Fabio Doyle, editor-geral do *Diário da Tarde*, que sempre, desde que comecei no jornalismo, me incentivou.

Também reverencio, aqui e agora, a memória de um outro acadêmico, amigo do meu pai, e meu amigo, que foi o professor Aluísio Pimenta, ex-ministro da Cultura, que sempre prestigiou os lançamentos dos meus livros e era de São João Evangelista, cidade vizinha da minha querida Coluna. Em São João Evangelista também nasceu outro dileto amigo, o grande romancista Antenor Pimenta Madeira, que pertence a esta casa, onde hoje, merecidamente, ocupa a cadeira de número 14.

Neste instante, em que me lembro desses amigos, não posso deixar de render homenagens e falar da minha gratidão ao acadêmico e romancista Rui Mourão, que recentemente nos deixou. Ele, que, naquele distante 1980, quando comecei a dar os primeiros passos no jornalismo e na literatura e fui à Academia entrevistar Vivaldi Moreira, acreditou em mim, e fez o prefácio do meu primeiro livro, *O sol nas paredes*, que, lançado por conta própria, vendi de mão em mão nas faculdades, bares e restaurantes de Belo Horizonte e várias cidades do País.

E dos escritores e escritoras da minha geração, meus amigos e amigas, que participaram comigo daquele período de sonhos — quando a vida para nós estava apenas começando — e, como eu, lançavam seus livros por conta própria, não posso deixar de mencionar, só para ficar entre os mineiros, os nomes de José Alexandre Marino, Thaís Guimarães, João Batista Jorge, Alicia Duarte Pena, Carlos Ávila, Antônio Barreto, Antônio de Pádua e Silva, Maria Esther Maciel, Marcus Mendra, Wanderley Batista, Rita Espescht,

José Wilson Barbosa e Afonso Borges. Foi Afonso que, há quase 40 anos, criou o vitorioso projeto *Sempre um Papo*, que hoje é uma referência cultural em todo o País, e, quando o meu primeiro romance, *A dança dos cabelos*, já havia sido recusado por sete editoras, apesar de haver ganhado um prêmio importante, que era o Guimarães Rosa, e de estar quase jogando a toalha, foi ele que, na varanda do Othon Palace Hotel, aqui, em Belo Horizonte, me apresentou à Rose Marie Muraro. Escritora e socióloga, a quem homenageio, ela acreditou no livro, que hoje está no catálogo da Editora Record, e em 1987 o lançou no Rio de Janeiro, pela Espaço e Tempo, dando-me assim a oportunidade, mesmo que embrionariamente, de começar a romper as fronteiras literárias de Minas.

Destas mesmas Minas, meus caros, das quais — ao contrário de tantos amigos que resolveram deixá-las, para fazer suas histórias em outros lugares — eu nunca consegui arredar os pés, agarrado que sempre fui à cultura e às tradições dessa velha terra, meio que avó do Brasil. E, fora um período de buscas e sonhos que passei na Argentina, em Portugal e na Espanha, sempre estive por aqui, sobretudo em BH, cidade que também considero minha, tamanha é a afeição que sinto por ela.

Mas tão mineiro como eu, ou até mais, como dia desses estive pensando, talvez tenha sido o mestre Olavo Romano, a quem tenho a honra de substituir nesta casa, consciente da transitoriedade do tempo. Homem de generosidade sem limites, sempre com um sorriso aberto e pronto para estender as mãos, Olavo Romano, com quem tive a alegria de conviver desde os meus primeiros tempos no jornalismo, nasceu em 1938, na bucólica Morro do Ferro. No seu discurso de posse aqui na Academia, para a qual foi eleito em 2004, e da qual foi presidente de 2013 a 2016, assim se referiu à sua terra: “Morro do Ferro, amorável lugar onde nasci, é o único e último distrito de Oliveira. [...]. Por ali passou Fernão Dias, a caminho das minas. Por ali, na Picada de Goiás, chiaram bruacas e cangalhas”.

Formado em Direito pela Universidade Católica de Minas Gerais, Olavo Celso Romano, antes de começar a se dedicar aos seus livros, com os quais se imortalizou, fez mestrado em Administração

na Fundação Getúlio Vargas e em seguida passou um período na Universidade de Michigan, nos Estados Unidos. Fez ainda uma vitoriosa carreira como procurador do Estado de Minas Gerais, até que um dia, aos 40 anos, segundo suas palavras, deu-se conta de que nada fizera ainda pelo sonho de sua vida. “E tomado de incontrolável urgência, resolvi começar contando casos, como quem toma a sopa pela beirada; recuperei cenas e personagens, vozes, jeitos e trejeitos gravados na memória e no coração”, confessou, também no seu discurso de posse.

E daí para começar a escrever foi um pulo. E sua estreia na literatura, com *Casos de Minas*, aconteceu em 1983. Na sequência, dando vazão ao seu talento, vieram *Minas e seus casos*, *Dedo de prosa*, *prosa de mineiro*, *Os mundos daquele tempo* e tantos outros livros, com os quais conquistou uma legião de leitores. No ano passado, para celebrar os 40 anos da publicação de *Casos de Minas*, a Caravana Editorial lançou uma nova edição do livro, que hoje é considerado um clássico. Com vasta produção cultural, que não se restringiu somente à literatura, Olavo Romano desenvolveu ainda, junto com Roberto Corrêa, o projeto Causos, Viola e Cachaça. Foi parceiro de Saulo Laranjeira no programa *Arrumação*, da Rede Minas, e presidiu a Associação dos Amigos da Biblioteca Pública Luiz de Bessa.

Sempre à procura de novos horizontes, mas sem nunca se esquecer dos amigos, Olavo Romano nos deixou no dia 16 de novembro do ano passado, aos 85 anos, legando-me a honra de passar a ocupar a cadeira 37, da qual ele nunca estará ausente, cadeira essa que tem como patrono Manoel Basílio Furtado e que foi ocupada, até chegar a nós, pelos escritores Olympio Rodrigues de Araújo, Anibal Pinto de Mattos e Edgar de Vasconcelos Barros. Homens que souberam, durante o tempo em que aqui permaneceram, honrar as mais caras tradições desta casa e contribuir, cada um à sua maneira, para o engrandecimento humano e cultural desta patriazinha, como dizia João Guimarães Rosa ao se referir às nossas Minas Gerais.

Meus amigos e amigas, agora, recuando no tempo, peço licença para falar um pouco das minhas origens, de gente simples e

trabalhadora, oriunda do Vale do Jequitinhonha, das cidades de Diamantina, Serro, Datas, Santo Antônio do Itambé, Itamarandiba e Couto de Magalhães.

Do lado materno venho dos Aguiar, Dumont, Alcântara, Ferreira Sá e Gomes de Oliveira, esses de Mendanha, distrito de Diamantina. O primeiro Oliveira da nossa família que chegou por aquelas paragens, acompanhando uma bandeira vinda de Taubaté, provavelmente foi o luso-brasileiro Manoel Gomes de Oliveira, que em 1703, como está registrado em *Efemérides do Arraial do Tejuco a Diamantina*, de Célio Hugo Alves Pereira, ajudou a levantar, no nascente Arraial do Tejuco, uma capelinha em louvor a Santo Antônio de Lisboa. Em outro livro, *Juscelino Kubitschek: uma revisão na política brasileira*, de Francisco de Assis Barbosa, o autor, se referindo aos Oliveira de Mendanha, que são os mesmos do ex-presidente Juscelino, afirma que foram “liberais extremados”, “luzias convictos” e cerraram fileiras com Teófilo Otoni na Revolução Liberal de 1842.

Durante anos, até que essa história também foi se perdendo no tempo, nós, os Gomes de Oliveira de Mendanha, que acabamos, por circunstâncias do destino e necessidade, dando com os costados em Coluna, nos últimos anos do século 19, éramos conhecidos como a Família dos 24, pelo fato dos meus tataravós João Gomes de Oliveira e Alexandrina Moura terem tido 24 filhos. Foram 12 homens e 12 mulheres, e, segundo consta na tradição oral da família, todos ainda estavam vivos por ocasião das bodas de ouro dos seus pais, na segunda metade dos anos de 1800, e a festa durou mais de uma semana.

Já do lado meu pai, Herculano de Oliveira Lopes, também pertença a uma antiga família diamantinense, os Torres Lopes, que provavelmente chegaram ao Tejuco na mesma época em que a família da minha mãe. Conforme escritos deixados por um primo, o ex-padre diamantinense Antônio Torres, que foi um dos jornalistas mais conhecidos no País entre as décadas de 1920 e 1930 e morreu como cônsul do Brasil em Hamburgo, na Alemanha, em 1934, ele pertencia à quarta geração dos Torres Lopes em Minas. Cristãos-novos, a maioria deles, nos primeiros tempos, se dedicava à ourivesaria, e um antepassado nosso, Ezequias Lopes, foi quem, na segunda metade do

século 19, introduziu em Minas Gerais as famosas e lendárias joias de coco e ouro, conforme está registrado na crônica “O excêntrico”, do memorialista diamantinense Joãozinho Mota, com que fui apresentado pela pesquisadora Samia Abas.

Foi um outro familiar meu, o também diamantinense Herculano Torres, que, pouco antes da proclamação da República, em meados dos anos de 1880, na companhia de Manoel Gonçalves Prudente, Teófilo Pereira de Oliveira, Francisco Gomes Lisboa, Joaquim Gomes de Oliveira, Marques da Fonseca, entre outros, todos se antecipando à uma prometida estrada de ferro que nunca chegou, ajudou a fundar o Arraial de Santo Antônio da Coluna, nas divisas do Vale do Rio Doce com o Jequitinhonha, a minha “mui doce e graciosa aldeia”, como diria o poeta. Lá, pelas graças de Deus, comecei a abrir os olhos para o mundo no dia 23 de outubro de 1956 e vivi até os 11 anos, após ter concluído o curso primário no Grupo Escolar Professora Heroína Torres, onde tive como primeiras professoras a querida prima dona Semírames Alcântara de Oliveira, que hoje me honra com a presença nesta casa, e a tia Nilza Maria de Oliveira. Delas, que encantaram a minha infância, jamais irei me esquecer. Assim como não irei me esquecer dos tios e primos que estiveram comigo desde os primeiros tempos.

Cheguei a Belo Horizonte em um chuvoso dezembro de 1968, aos 11 anos, após uma viagem de caminhão que durou três dias, na companhia dos meus tios João Gualberto e Almerindo Oliveira, que traziam queijos para vender. Tempos depois, também cheguei a exercer essa atividade, durante um período em que me vi desempregado, e sem um tostão no bolso, após as minhas poucas economias terem sido confiscadas pela dupla Zélia Cardoso e Fernando Collor de Mello.

Aqui, em BH, nos primeiros tempos, quando eu ainda não passava de um menino cheio de espinhas, inseguro e tímido, estudando no Colégio Arnaldo, onde fiz amigos de toda a vida, fui amparado e recebi a proteção dos queridos tios Joaquim Aguiar e Neusa Beirão, com os quais passei a morar. Vivi também, até começar a trabalhar aos 17 anos, como mensageiro na Prefeitura de Belo Horizonte, para onde fui levado pelo doutor Hélio Pimenta, nas casas dos tios José

Ferreira Lima e Anita Aguiar e de Heli Augusto de Oliveira e Maria José Marinho. E a todos eles, e aos meus primos, que também me acolheram e se tornaram meus irmãos, serei eternamente grato.

Neste momento, meus amigos e amigas, de grande emoção para mim, reverencio e peço bênção ao meu pai, Herculano de Oliveira Lopes, o seu Cula, como era carinhosamente chamado pelo povo de Coluna, que, justamente hoje, dia 28 de junho, quando tomo posse na Academia Mineira de Letras, estaria completando 98 anos, caso estivesse entre nós. Com ele, que era pequeno fazendeiro e farmacêutico prático, mas tinha a política no sangue, herdada dos nossos antepassados de Diamantina, tendo sido prefeito da nossa cidade de 1958 a 1962, e de 1968 a 1972, aprendi a gostar da política e de história. Homem simples, mas ciente das suas responsabilidades, e limites, durante mais de 40 anos, pois em Coluna não existia médico nem hospital, seu Cula foi a única referência de cuidado em saúde para o nosso povo, que soube reconhecer com carinho, dando a ele e à minha mãe, que também já se foi, mais de 100 crianças para batizar. Já com a professora Iracema Aguiar de Oliveira, a minha mãe — que se formou como normalista na Escola Normal Doutor Antônio da Cunha Pereira, em Peçanha, para onde ia a cavalo, e que adorava contar que atravessava o Suaçuí na canoa, o que, na minha imaginação de criança se tornava uma grande aventura —, tomei o gosto pelos livros.

Incentivado por ela, aos nove anos de idade e à luz de lampião, pois em Coluna não havia luz elétrica, comecei a escrever o meu primeiro livro, *O estilingue: histórias de um menino*, que em 2011 foi lançado pela Editora UFMG, no mesmo ano em que, sob a chancela do professor — e hoje meu colega aqui, na Academia — Wander Melo Miranda, doei todo o meu acervo, acumulado durante mais de 40 anos, para o Acervo dos Escritores Mineiros da UFMG, onde tenho a honra de figurar, entre outros, ao lado dos escritores Fernando Sabino, Oswaldo França Júnior, Lúcia Machado de Almeida, Adão Ventura, Cyro dos Anjos, Murilo Rubião, Frei Betto, Henriqueta Lisboa e José Maria Cançado.

Também agradeço, neste dia tão especial para mim, às minhas sete irmãs, fazendo aqui uma homenagem a Jane e Heloisa, que já

não estão entre nós, e aos meus cunhados, que se tornaram irmãos e irmãs. E à minha mulher e companheira, a médica Adrianne Mary Leão Sette e Oliveira, que há tantos anos está ao meu lado, ajudando-me a direcionar o barco, independente do movimento das águas, e à sua família, que também é minha.

Meus amigos e amigas, naquele distante dia de 1980, quando fui pela primeira vez à Academia Mineira de Letras, para entrevistar Vivaldi Moreira, ele, ao se despedir de mim, também disse, num gesto de pura gentileza — pois eu não passava de um aprendiz de escritor —, que um dia queria me ver nesta casa. E, 45 anos depois, já no entardecer da minha vida, cá estou. Chego com o coração aberto, na expectativa de que aqui eu não estarei arando o mar, como dizia o grande general Simon Bolívar, desencantado com os rumos, contrários aos seus sonhos, que estavam tomando as jovens repúblicas por ele libertas. Mas estarei, na companhia dos meus confrades, que acreditaram em mim e me estenderam as mãos, manejando o arado em uma terra firme e bem adubada, na qual iremos lançar sementes de qualidade, na esperança de poder colher uma boa safra de palavras, ideias e livros.

Muito obrigado.

**SAUDAÇÃO DO PRESIDENTE AO  
ACADÊMICO PAULO SÉRGIO LACERDA  
BEIRÃO, EM 5 DE JULHO DE 2024**

*Jacyntho Lins Brandão*

Senhoras e senhores, em especial os familiares de nosso novo acadêmico,  
Caros acadêmicos,  
Caríssimo Paulo Sérgio Lacerda Beirão,

Dando início às cerimônias de posse, é praxe que o presidente da Academia, antes de tudo, como é esperado, dê as boas-vindas aos acadêmicos, bem como a todos vocês aqui presentes, o que faço de imediato e com prazer — e, de modo especialíssimo, a nosso novo confrade, que acabou de ser conduzido em pompa ao auditório por seus a partir de agora coacadêmicos, na qualidade de estrela da festa, o que faço também de imediato, com honra e prazer, dando as boas-vindas ao acadêmico Paulo Sérgio Lacerda Beirão.

A segunda função que me cabe como presidente, já que a saudação ao Prof. Paulo Beirão fica na incumbência de nosso presidente emérito Rogério de Vasconcelos Faria Tavares, é recordar brevemente a história da cadeira que o novo acadêmico passa a ocupar, sempre tendo em vista que pertencer à Academia Mineira de Letras

é incluir-se numa sequência de mortais que, por escolherem o compartilhamento do tempo com antecessores e sucessores, mitigam de algum modo a própria morte em favor de alguma permanência, o que configura a comumente dita imortalidade.

É importante ressaltar que a marca por excelência da Academia Mineira de Letras é a diversidade, o que se manifesta tanto nas tendências, produções e vidas de seus até ontem 203 acadêmicos (Paulo Beirão passa a somar-se, a partir de hoje, como o ducentésimo quarto) quanto também na história de cada cadeira, tendo a de número 34, como cada uma das outras, suas peculiaridades. E já começo confessando que, em vista daquelas de que me tem sido dado tratar nas posses mais recentes, esta é a que me deixa em maiores apuros, pois, tendo como patrono ninguém menos que Thomaz Antônio Gonzaga, foi fundada por Mendes de Oliveira, prosseguindo com Noraldino Lima, Nilo Aparecida Pinto, Juscelino Kubitschek, Afonso Arinos, Gerson Boson e Orlando Vaz. Já se vê como o método tradicional de percorrer os dados biográficos de seus antecessores, caro Paulo Beirão, termina inadequado, bastando o caso de Juscelino Kubitschek para atestá-lo. Mas não desistamos, já que é o que nos cabe, e iniciemos o percurso.

A escolha de Thomaz Antônio Gonzaga se deveu ao fundador da cadeira, quando da fundação da própria Academia, em Juiz de Fora, em 1909, ou seja, a Joaquim Mendes de Oliveira, natural de Pouso Alegre, jornalista, poeta e ensaísta, residente desde cedo em Belo Horizonte, onde exerceu o cargo de redator na então chamada Câmara dos Deputados Estaduais e onde faleceu precocemente, em 1918, vitimado pela gripe espanhola.

Foi ele sucedido por Noraldino Lima, poeta e ensaísta natural de São Sebastião do Paraíso e bacharel pela Faculdade Livre de Direito de Minas Gerais, em 1914, o qual se distinguiu no exercício de vários cargos públicos, entre os quais o de deputado estadual, diretor da Imprensa Oficial e secretário estadual de Educação e Saúde, além de deputado constituinte em 1946 — tudo isso sem empanar a importância de sua carreira docente como professor rural na cidade de São Tomás de Aquino e, posteriormente, no Colégio Izabela Hendrix e na

Escola Normal Modelo de Belo Horizonte. Último detalhe especial: foi ele presidente da Associação das Academias de Letras do Brasil.

Em 1951, como terceiro sucessor, passa a ocupar a cadeira 34 o poeta Nilo Aparecida Pinto, natural de Caratinga, que foi colaborador assíduo em periódicos como a revista *Alterosa* e o jornal *Folha de Minas* e manteve na Rádio MEC um programa com o inspirado título *Temas e Sugestões da Poesia*. Trabalhando de início na Prefeitura de Belo Horizonte, passou a ser assessor de Juscelino Kubitschek durante seu mandato como governador de Minas e, posteriormente, presidente da República.

Em 1974 acontece sua sucessão pelo próprio Juscelino, de que posso me dispensar de dizer que nasceu em Diamantina, era médico, fez a Pampulha, fez Brasília, gostava de dançar, etc. E, por ser dispensável tudo isso, me concentro no momento em que ingressa nesta casa, em 1974, o período de nossa história que Elio Gaspari chamou de “A ditadura escancarada”, depois de se ter apresentado como “envergonhada”, mas não ao ponto de se envergonhar de cassar, ainda em 1964, os direitos políticos de Juscelino, então senador por Goiás. Sabe-se como isso motivou seu exílio voluntário na França, de que retorna em 1967, para, em 68, envolver-se na criação da chamada Frente Ampla, integrada por políticos tão diversos quanto João Goulart e Carlos Lacerda, todos movidos pelo desejo de restaurar logo a democracia, iniciativa de pronto podada pelo governo militar. O gesto desta casa, em 1974, ao reconhecer a grandeza de Juscelino Kubitschek, num momento de sua vida em que ele parecia derrotado e desprezado, tem portanto um significado especial, até porque, no ano seguinte, ao candidatar-se à Academia Brasileira de Letras, pela primeira vez na vida perdeu uma eleição — mas parece que o gesto da Academia Mineira frutificou, pois logo recebeu ele o troféu Juca Pato, da União Brasileira de Escritores, como intelectual do ano de 1975, última homenagem antes de sua morte, em agosto de 76.

Após Juscelino, o quinto ocupante da cadeira 34 foi Afonso Arinos de Melo Franco, de cuja vida e obra também é impossível dar conta com a brevidade requerida: nascido em Belo Horizonte, prolífico ensaísta, com carreira de jurista, professor e diplomata no Rio de

Janeiro, além de membro da Academia Brasileira de Letras, foi deputado federal, e a ele se deve a autoria da Lei 1.390, de 1951, contra a discriminação racial, conhecida como Lei Afonso Arinos. Com efeito, desde que assinou o “Manifesto dos mineiros”, em 1943, pela redemocratização do País e pelo fim do Estado Novo, Afonso Arinos teve participação ativa na vida política nacional. Como deputado federal pela UDN foi líder da oposição ao governo Juscelino Kubitschek e posicionou-se favorável ao golpe de 1964, em articulação com o governador de Minas, Magalhães Pinto (episódio que ele prometeu contar em detalhes no terceiro volume de suas premiadas memórias, o qual não chegou a publicar). O que conta, todavia, é que, após a redemocratização, ao lado da qual logo se pôs, como tantos outros, foi nomeado, em 1985, presidente da Comissão Provisória de Estudos Constitucionais, com o objetivo de preparar o anteprojeto da nova Constituição, integrando a Assembleia Nacional Constituinte entre 1987 e 1988. Coube-lhe proferir o primeiro dos três discursos de promulgação da atual Constituição da República Federativa do Brasil.

O sexto ocupante da cadeira, empossado em 1990, foi Gerson de Brito Mello Boson, natural de Piracuruca, catedrático de Direito Internacional Público da Universidade Católica de Minas Gerais e da Universidade Federal de Minas Gerais, da qual foi reitor entre 1967 e 1969, sucedendo ao Prof. Aluísio Pimenta, aposentado compulsoriamente pelo regime militar. À sua breve gestão à frente da UFMG se deve a implantação da reforma universitária, que deu à universidade a organização que ela tem hoje. Foi o criador do Museu de História Natural e Jardim Botânico e do Centro Astronômico da Serra da Piedade. Foi também durante seu mandato na reitoria que tiveram início os Festivais de Inverno da UFMG, em Ouro Preto. Após os duros episódios de invasão militar da Faculdade de Medicina e da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, em 1968, os próceres da ditadura militar passaram a considerar o reitor Gerson Boson “omisso”, por não respaldar a caça aos ditos “subversivos”, no corpo docente e discente da universidade, motivo por que terminou também aposentado compulsoriamente, em 1969. Além do legado antes referido, é de seu mandato

o mural de Yara Tupinambá, que, no saguão da reitoria, celebra a Inconfidência Mineira, mural do qual consta frase de sua autoria: “Condição primeira para a cultura é a liberdade”.

Pausa para retomar o fôlego, pois bastam essas pinceladas para constatar a sinceridade de minha aporia inicial, uma vez que na cadeira que hoje passa a ser ocupada por Paulo Beirão se incrusta toda a história de nossa república na segunda metade do século passado, entre idas e vindas, altos e baixos, incluindo baixas e modelos de resiliência, entre golpes, arbítrios e compromissos com a democracia. Em resumo: um conjunto de vivências radicais.

Então, em tempos menos conturbados, o sétimo ocupante da cadeira 34, Orlando de Oliveira Vaz, inaugura o novo século e milênio, tomando posse em 2001. Ele nos deixou em dezembro do último ano. Nascido em Belo Horizonte, bacharel em Direito pela UFMG, foi advogado e professor, secretário de Educação de Belo Horizonte, deputado estadual e diretor da Casa do Brasil em Paris. Por último — e com o devido destaque — foi presidente desta casa, que comandou de 2011 a 2013, inaugurando sua nova fase, com intensa abertura para a comunidade que nos cerca.

Volto a repetir: acho que todos já terão constatado como eu não mentia ao afirmar quanto de apuro me dava acompanhar a história desta cadeira, por que passaram figuras tão ilustres. Se quiséssemos distinguir cada uma das cadeiras em termos de gêneros literários — de um modo apropriado a uma academia de letras —, essa certamente se diria uma cadeira épica, tanto pelos heróis e momentos heroicos que marcam sua história quanto pelo vigoroso movimento que nela marcam as sucessões. De fato, se há cadeiras em que a sucessão acadêmica se desdobra liricamente, em alguns casos se estando não mais que no terceiro ocupante, como é o caso de quatro delas, apenas duas chegam à cifra de oito acadêmicos, aquela pertencente a Jota Dangelo e esta em que hoje você ingressa como oitavo, caro Paulo Beirão. Então, não será errado dizer que a sua cadeira é das mais destacáveis, na medida em que os muitos ocupantes vêm a ela emprestando suas qualidades, ao sabor das várias biografias.

Mesmo que, como disse, a competência de fazer o elogio circunstanciado de nosso novo acadêmico seja tarefa de nosso confrade Rogério Faria Tavares, tenho de dizer, caro Paulo Beirão, que sua chegada à sucessão da cadeira 34 não se dá como a de um estranho. Em primeiro lugar, por você encontrar entre seus antecessores vários professores, como Noraldino Lima — e não só professores, mas gestores públicos dedicados à educação e ao conhecimento, como Orlando Vaz, dado destacável também em sua carreira, pelos cargos exercidos tanto na Universidade Federal de Minas Gerais, como o de pró-reitor de Pesquisa, quanto fora dela, sendo o mais recente o de presidente da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais. Acrescente-se que seu perfil de pesquisador também não se encontra isolado, havendo entre seus antecessores figuras do porte de Gerson Boson. Some-se a isso a ligação com a UFMG, compartilhada com boa parte de seus antecessores, a exemplo de Noraldino Lima — sua chegada à Academia confirma os laços desta casa com a universidade, os quais vêm desde a fundação de ambas, no início do século xx (e de tal modo que a Academia pretende se associar às comemorações do centenário da universidade, em 2027, comemorando ao mesmo tempo a presença de tantos membros pertencentes às duas instituições). Finalmente, se a alguém puder parecer que, como médico, você chega como *outsider* à sua cadeira, recorde-se como você se encontra na companhia especial de ninguém menos que Juscelino Kubitschek.

Deixando a relação com os antecessores, cumpre reforçar que, no conspecto dos contemporâneos, você também facilmente se soma a outros coacadêmicos, seja enquanto professor, como nosso decano Fábio Lucas, seja enquanto médico, como o já mencionado Jota Dangelo, ou enquanto pesquisador, como Silviano Santiago, seja enquanto tudo isso no âmbito da UFMG, compartilhando sua vida com figuras como o acadêmico e reitor José Henrique Santos. Talvez seja inapropriado apontar essas convergências, sabendo enfim como todos os 39 membros da Academia Mineira de Letras se reúnem hoje em festa para recebê-lo, na certeza de seu comprometimento com os ideais maiores que nos movem enquanto instituição de direito privado, mas com finalidade pública: a defesa e o cultivo das letras, das artes, da

ciência, do conhecimento, da democracia, sempre comungando firmemente a crença de que “condição primeira para a cultura é a liberdade”.

Agora, caro Paulo, destaquemos seu perfil: você é tudo isso que nos une, mas, como nenhum de nós, é um cientista *hard*, dedicado a esse campo em tudo extraordinário em termos de avanços que é a microbiologia. Sendo assim, você provê para nós uma importante conexão com a Academia Brasileira de Ciências, de que é membro efetivo, e com a comunidade científica em geral — estou pensando nas ciências duras: exatas, biológicas, geológicas —, cuja conexão com as ciências sociais e humanas e com as letras e artes nem sempre se celebra. Bom, pode alguém dizer “mas esta academia é de letras”, sem que nunca ela própria tenha entendido que isso implicasse desprezo da ciência; pelo contrário, nosso primeiro presidente, Eduardo de Menezes, era médico, como cientistas foram, para falar dos mais recentes, nossos confrades Francisco Magalhães Gomes e Ângelo Machado.

Então termino ressaltando aquilo que marca sua eleição e sua chegada a esta casa, acadêmico Paulo Beirão. Conforme Aristóteles, na *Retórica*, em qualquer ramo do ensino importa muito como se fala (o que se diz *léxis*, em grego, ou estilo), a fim de que se obtenha sucesso no aprendizado. Tal postulado, estando num tratado não de pedagogia, mas de retórica, indica como o filósofo dá-lhe uma acepção ampla, sem restringir a importância da *léxis* (o modo como se diz dos discursos) apenas ao ambiente da sala de aula, tendo-se em vista os processos de convencimento público, em especial nos âmbitos jurídico e político. É intencionalmente que cito Aristóteles, sobre o qual, já no quarto canto da *Divina comédia*, ainda no Limbo, Dante afirma ser reverenciado por Sócrates, Platão e o restante dos filósofos, pelo botânico Dioscórides, pelo matemático Euclides, pelo cosmólogo Ptolomeu e pelos médicos Hipócrates, Galeno e Avicena, num reconhecimento da forma como se tinha ocupado ele de toda a ciência de seu tempo, antes que as especialidades as separassem em compartimentos e departamentos. Em termos da época, Aristóteles também seria um cientista *hard*, com essa marca por excelência de qualquer cientista, que com ele você compartilha: a curiosidade com relação ao mundo e ao homem.

Sem dúvida uma marca de nosso tempo e resultado dos avanços da ciência e, conseqüentemente, da tecnologia é a ampliação dos instrumentos e dos processos de comunicação, de tal modo que nenhum conhecimento pode hoje julgar que cumpre sua missão se restrito a um grupo de iniciados. Se, de um lado, isso tem o aspecto positivo de democratizar o acesso à ciência, tem tido também como consequência a manipulação mal-intencionada e a divulgação de — literalmente — asneiras sob roupagem falsamente científica, mas convincente para muitos, indo da cosmologia aos cuidados com a saúde. Portanto, mais que nunca é preciso que os cientistas saibam e se acostumem a se dirigir a seus concidadãos nos fóruns das sociedades democráticas, e, hoje, como em nenhuma outra época, sabemos que fazer ciência é fazer política — e o objeto da política não é outro senão a justiça com que uma comunidade deve tratar seus cidadãos. É pelo seu viés de homem público que devo então corrigir-me, Paulo, dizendo que, sendo um cientista *hard*, você sabe ser um cientista humano, profundamente humano e humanista.

Último desafio a que não nos podemos furtar, nem você, Paulo, nem nós todos que o elegemos e pertencemos a uma casa tão repleta de ficcionistas. Começo por lembrar como a ficção nunca foi antípoda da ciência, tanto que usa do mesmo recurso, a experiência mental, e a tal ponto o faz que Aristóteles afirmou ser ela é um tanto filosófica, enquanto, falando do particular, tem em vista o universal, e tanto é assim que existe mesmo o que se chama comumente ficção científica, já que o descoberto é quase sempre antes imaginado. Sirva-nos de exemplo um dos fundadores da ciência moderna, o matemático e astrônomo Johannes Kepler, a quem se deve um livro que, mais que de ficção científica, eu diria ser de ciência-ficção, escrito em latim e intitulado *Somnium seu de astronomia lunari* (ou seja, “Sonho ou astronomia da lua”), publicado em 1634, mas escrito bem antes, ainda na juventude do autor. Nele se narra o acontecido a um protagonista de nome Durocatus (entendido como o próprio Kepler, já que se trata de narrativa em primeira pessoa), cuja mãe, perita em artes mágicas, invoca o “demônio de Lavânia”, que era “o espírito da Lua”, a fim de transportar o filho à superfície do nosso satélite, donde, em mais de

uma centena de páginas, ele, Kepler, registra cálculos e medidas dos astros vistos a partir daquele ponto fora da Terra, algo levado a cabo efetivamente apenas no último século, mas então matematicamente projetado — tudo por obra e graça do demônio de Lavânia. Lembro isso, caro Paulo, para lhe dar um trunfo: se por acaso alguém o questionar, agora ou no futuro, ou mesmo nos questionar, sobre “o que faz um cientista *hard* numa academia de letras, esse conclave de ficcionistas?”, você e nós sempre poderemos retrucar “lembre-se do demônio de Lavânia”, esse padroeiro tanto dos mais rigorosos cientistas quanto dos ficcionistas mais alucinados, justificando ser ele que o conduz para cá, mercê da capacidade de desvelar-nos tanto o mais amplo do macro quanto o mais detalhado do micro para os quais nos conduz à curiosidade por tudo que é do mundo e do homem, fonte e raiz de toda ciência e de toda arte.

Considerando toda a sua contribuição no campo da ciência, do ensino e das políticas públicas, cientista Paulo Beirão, com sua eleição, a Academia Mineira de Letras reafirma sua fé na ciência como par indivisível das letras, das artes, dos saberes, da educação, da democracia e daquilo que torna possível qualquer cultura, civilidade e civilização, a liberdade, esperando poder servir como caixa de ressonância de sua voz, que se tem posto sempre em defesa da ciência como parte daquilo que nos faz humanos e comprometidos com a justiça no planeta e na sociedade. Dizendo tudo com que a Academia espera beneficiá-lo, direi também que espera de você um compromisso à altura de seu antecessor imediato, Orlando Vaz, nosso presidente emérito, isto é, um efetivo envolvimento nas atividades da Casa, não diverso do que você sempre teve nos lugares por que passou. Que sejam estes os compromissos de parte a parte.

E, por sabermos que serão honrados, nossa academia está hoje em festa, contente por recebê-lo, irmanada com sua família, seus amigos, colegas, alunos. É em nome de todos que tenho o prazer de dizer-lhe: bem-vindo, acadêmico Paulo Sérgio Lacerda Beirão, à agora sua Academia Mineira de Letras.

Obrigado.

**DISCURSO DE RECEPÇÃO AO  
ACADÊMICO PAULO SÉRGIO LACERDA  
BEIRÃO, EM 5 DE JULHO DE 2024**

*Rogério Faria Tavares*

Boa noite, senhoras e senhores.

Sejam todos sempre muito bem-vindos à Casa de Alphonsus de Guimaraens, que é também a casa da educação, da ciência, da democracia, das artes e, em especial, da literatura.

Saúdo os integrantes da Mesa: em particular o fraterno amigo, o estimado presidente Jacyntho Lins Brandão; o secretário-geral, o jornalista J. D. Vital; e o nosso mais novo confrade, Paulo Beirão, médico, cientista, professor e gestor público das áreas da ciência, da tecnologia e da inovação.

Cumprimento a senhora Mirtes Beirão, mulher do Paulo, seus filhos, netos e demais familiares, bem como a senhora Isabel Vaz, viúva do acadêmico Orlando Vaz Filho, cuja memória hoje aqui honramos, e demais familiares.

Cumprimento os acadêmicos que aqui estão: Caio Boschi, Amilcar Martins Filho, Carlos Herculano Lopes, Conceição Evaristo e José Fernandes Filho.

Todos formamos, com entusiasmo, uma confraria vocacionada para o exercício da fraternidade e da saudável convivência em torno da leitura e do livro, sempre com o objetivo de promovê-los e difundi-los,

ampliando e melhorando o acesso da comunidade a eles, o que fazemos por meio, por exemplo, de intensa programação cultural e da publicação de nossa revista, surgida em 1922, quando o presidente da Casa era o poeta Mário de Lima. Afinal, uma comunidade leitora e bem instruída é mais forte, mais cidadã e mais apta, portanto, a exercer seus direitos e a atuar contra os que pretendem cerceá-los.

A Academia Mineira de Letras não é, portanto, uma irmandade secreta, fechada, voltada para si mesma. Pelo contrário. Seu olhar mais atento e curioso se concentra sobre a sociedade de que faz parte. É seu interesse compreendê-la e dialogar com ela, contribuindo para que se torne mais solidária, inclusiva e generosa.

E tem sido assim há 115 anos, desde a sua fundação, no Natal de 1909, em Juiz de Fora, por um grupo de intelectuais, que incluía Machado Sobrinho, Brant Horta, Arduíno Bolívar e Belmiro Braga. Inspirada no modelo francês, que acolhe e agrega personalidades de distintos ramos do conhecimento, numa visão holística e integradora, a instituição acabou por gerar verdadeiras linhagens de acadêmicos, das quais seus membros atuais vão se aproximando naturalmente, por afinidade. No caso do confrade Paulo Beirão, seu parentesco se dá, logicamente, com as linhagens dos acadêmicos cientistas, dos professores e dos gestores públicos de sua área de atuação, mas também com a linhagem de que fazem parte os acadêmicos de formação médica.

Essa vem desde o nascimento da AML, cujo primeiro presidente foi Eduardo de Menezes, que hoje empresta seu nome a um importante hospital de Belo Horizonte. Médico respeitado e admirado, ele nasceu em Niterói, foi membro da Imperial Academia de Medicina e professor adjunto da primeira cátedra de clínica médica.

Depois de haver trabalhado na Europa com Pasteur e Charcot, regressou ao Brasil, fixando-se na Manchester mineira, onde abriu consultório. Incansável, fundou a Sociedade de Medicina e Cirurgia daquela cidade, a sua Escola de Farmácia e Odontologia e a Liga Mineira contra a Tuberculose. Eduardo de Menezes foi o fundador da cadeira de número 17, onde atualmente se assenta o acadêmico Ibrahim Abi-Ackel.

Outro acadêmico formado em Medicina foi Zoroastro Vianna Passos. Natural de Sabará, formou-se no Rio de Janeiro. Livre-docente e catedrático da então Universidade de Minas Gerais, foi diretor do Hospital Militar e presidente da Cruz Vermelha entre 1935 e 1942. Zoroastro foi o segundo ocupante da cadeira de número 5, em que atualmente tem assento o acadêmico Humberto Werneck.

Eleito para a Academia Mineira de Letras no ciclo final de sua vida, Juscelino Kubitschek de Oliveira se formou em Medicina em 1927, tendo exercido a profissão até se engajar de modo integral na atividade política. Prefeito de Belo Horizonte, governador de Minas e presidente da República, foi preso pela ditadura civil-militar instalada em 64, que cassou seus direitos políticos e levou-o a deixar o País. JK foi o quarto ocupante da cadeira de número 34, em torno da qual se dá a solenidade desta noite.

De Oliveira, Paulo Pinheiro Chagas formou-se em Medicina em 1930, quando participou do movimento político que derrubou Washington Luís. Sete anos mais tarde, também se graduou em Direito. Na imprensa, criou o lendário jornal *O Debate*. Em 43, assinou o “Manifesto dos mineiros”. Um dos fundadores da União Democrática Nacional, foi um dos raros casos de udenista que depois migrou para o PSD. Deputado federal e secretário de Estado, ocupou o Ministério da Saúde, durante o governo de João Goulart. Sua biografia sobre Teófilo Otoni é uma obra-prima. O livro de memórias *Esse velho vento da aventura* é volume indispensável a qualquer biblioteca de qualidade. Pinheiro Chagas foi o segundo ocupante da cadeira de número 25, onde hoje se assenta o nosso presidente, Jacyntho Lins Brandão.

Flávio Neves, de Caetité, interior da Bahia, formou-se em Medicina na capital mineira. Coronel-médico da Polícia Militar, coordenou e dirigiu a clínica psiquiátrica do Hospital Militar e trabalhou no Instituto Raul Soares. Foi um dos fundadores da Academia Mineira de Medicina e da Associação Mineira de Psiquiatria. Professor da Faculdade de Filosofia da UFMG, foi o quarto ocupante da cadeira de número 16, hoje ocupada pelo acadêmico Ronaldo Costa Couto.

Hilton Rocha nasceu em Cambuquira. Formado na Faculdade de Medicina de Belo Horizonte, atual UFMG, especializou-se em Oftalmologia, em 1942, e, com 31 anos, tornou-se professor catedrático. Em 1959, fundou e coordenou o curso de especialização em Oftalmologia e, 11 anos depois, o doutorado na área, ambos no instituto filantrópico que viria a ter o seu nome a partir de 1979. Foi, ainda, por duas vezes, presidente da Associação Médica de Minas Gerais e, por uma vez, da Associação Médica Brasileira. Membro da Academia Nacional de Medicina e de diversas sociedades oftalmológicas nacionais e internacionais, foi o quarto ocupante da cadeira de número 21, hoje ocupada por Elizabeth Rennó.

Vindo da Itália, Sylvio Miraglia chegou ainda bastante jovem ao Brasil. Depois de residir por 15 anos em Bauru, no interior de São Paulo, onde exerceu a Medicina, fixou-se em Belo Horizonte, em 1940. Foi médico do Banco do Brasil, diretor do Hospital Vera Cruz e professor sênior da Faculdade de Medicina da UFMG. Presidente emérito do Instituto Mineiro de História da Medicina, foi o quarto ocupante da cadeira de número 24, cujo atual titular é Ailton Krenak.

João Valle Maurício nasceu em Montes Claros. Formado em Medicina pela UFMG em 1946, foi vereador e presidente da câmara municipal em sua cidade. Apaixonado pela Educação, idealizou e presidiu por 16 anos a Fundação Norte-Mineira de Ensino Superior — hoje a Unimontes —, tendo sido o responsável por implantar as Faculdades de Direito, Administração & Finanças e Medicina. Secretário de Estado da Saúde no governo do acadêmico Francelino Pereira, foi o terceiro ocupante da cadeira de número 14, cujo atual titular é o acadêmico Antenor Pimenta Madeira.

Na cadeira de número 26, seu atual ocupante, Jota Dangelo, médico e professor da Faculdade de Medicina, sucedeu a um colega, o inesquecível Ângelo Machado. Doutor em Medicina pela UFMG e pós-doutor pela Universidade Northwestern, de Chicago, Angelim, como era carinhosamente chamado, foi presidente da Fundação Biodiversitas, especializada na conservação de espécies ameaçadas de extinção, secretário regional e conselheiro da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, a SBPC, criador do Laboratório de

Neurobiologia do Instituto de Ciências Biológicas e do Centro de Microscopia Eletrônica da universidade. Na década de 60, suas pesquisas foram responsáveis por alterar o conceito então existente sobre as lesões do sistema nervoso autônomo na doença de Chagas. Membro da Academia Brasileira de Ciências, dedicou-se ao estudo das libélulas, tendo descrito 98 espécies e 11 gêneros novos desses insetos. Foi homenageado com seu nome no nome de 56 espécies de animais. Sua coleção de libélulas contava, ao final de sua vida, 35.250 exemplares de 1.052 espécies, reunidas ao longo de seis décadas.

Escritor amado pelo público, ganhador do Jabuti, Ângelo Machado lançou seu último livro em 2019, aqui, na Academia. Intitulado *Cristóvão e os grandes descobrimentos*, o volume foi editado pela Caravana Grupo Editorial, então dirigida pelo acadêmico Olavo Romano e por Leonardo Costaneto. A personagem principal é um piolho que, ousado, decide sair de sua casa para provar a todos que a cabeça em que morava era redonda.

Com desenhos de Lor e de Thalma de Oliveira Rodrigues, a saga de Cristóvão caiu no gosto não só de meus filhos, mas de todos os adultos que tiveram a oportunidade de conhecê-la. Tido como subversivo, o insolente piolho, em dado momento, retorna de sua expedição e é convidado para dar uma conferência na Real Academia de Ciências, onde apresenta o novo mapa da cabeça: “Assim, senhores acadêmicos, o abismo cósmico, que todos acreditavam estar além da Pinta Negra, de fato não existe, simplesmente porque a cabeça é redonda e não plana”.

A mãe de Cristóvão, preocupada com suas ideias, adverte o filho:

Você já foi preso por falar essas coisas e agora vem com mais esta. Você está brincando com fogo. Você sabe muito bem a história do piolho Jordano Bruno, que foi preso a um fio de cabelo e queimado vivo por dizer que a cabeça não está parada e não é o centro do universo.

Viva Ângelo Machado!

No quadro atual de acadêmicos, além de Jota Dangelo, também o ocupante da cadeira de número 23, Manoel Hygino dos Santos,

tem formação na área médica, havendo se graduado em Anatomia, Citologia e Histologia na Faculdade de Medicina da Universidade de Montevidéu, no Uruguai. A ambos, agora, junta-se o professor Paulo Sérgio Lacerda Beirão.

Nosso novo confrade veio ao mundo em 6 de dezembro de 1949, filho de Nirlando Beirão — fundador do Elos Clube e do CDL, então chamado Clube de Diretores Lojistas — e de Leda Lacerda Beirão. Segundo de sete filhos — sendo o saudoso e sempre amado jornalista Nirlando Beirão seu irmão mais velho —, Paulo tem cinco irmãs: Lêda Maria (a Ledinha), Maria de Fátima, a também jornalista Nereide (com quem tenho a alegria e a honra de conviver), Denise e Solange.

Aluno do Grupo Escolar de Demonstração do Instituto de Educação, onde fez o então chamado curso primário, Paulo cursou o ginásio e parte do científico no tradicional Colégio Arnaldo, vindo a terminá-lo no Colégio Universitário da UFMG. Quando nasceu — e até os seus quatro anos —, sua família morava com seus avós paternos, Esméria e Antônio, na Rua São Paulo, de onde vêm as suas memórias mais antigas, como a dos transbordamentos do córrego que passava perto de sua casa, invariavelmente na época de seu aniversário.

Em 1953, a família se mudou para uma ampla casa com um quintal cheinho de árvores frutíferas. Ela ficava na hoje celebrada Rua Ramalhete, esquina com a Rua do Ouro, no alto da Serra. Naquele tempo, a Ramalhete era via de um quarteirão só, sem saída, terminando na antiga Rua do Chumbo, hoje Estêvão Pinto. Era erma, mas repleta de crianças. Paulo fez vários amigos na vizinhança e com eles costumava jogar — na rua — vôlei, bente-altas, queimada e finca.

Em seu ótimo livro sobre o bairro, publicado na coleção BH. A Cidade de Cada Um, editada por Sílvia Rubião e José Eduardo Gonçalves, Nereide Beirão relembra que os pais decidiram não dar bicicleta a nenhum dos filhos, temendo que algum deles perdesse o controle de sua velocidade e sofresse algum acidente. “Pouco adiantou a prevenção dos meus pais: andávamos nas dos amigos, e Nirlando e Paulo fizeram o que eles temiam, só que com bicicletas e com carrinhos de rolimã emprestados. Tudo era compartilhado”.

Entre os amigos do bairro, estava o Carlos Alberto, que tinha um laboratório em casa. Nele, Paulo ousou várias experiências, como a extração cirúrgica da vesícula biliar de um sapo, que sobreviveu muito bem à intervenção, de que, finalmente, foi capaz de fugir. Paulo também construiu foguetes movidos a pólvora — fabricada por ele e pelo coleguinha. Um desses foguetes foi tripulado por um camundongo. Ele ficava dentro de uma cápsula que se destacava e caía com um paraquedas. Assim como o sapo, o camundongo também sobreviveu.

Por volta dos 13 anos, Paulo finalmente conseguiu espaço para montar o próprio laboratório, onde teve como abrigar sua já extensa coleção de insetos e aracnídeos — espetados em isopor e catalogados em gavetas, que eram constantemente abertas para que todos pudessem ver os besouros, as aranhas-caranguejeiras peludas, as joaninhas e as borboletas de todas as cores, entre as quais as grandes e belas azuis-turquesas e as pretas. Há quem se lembre até de cobras imersas em formol naquele laboratório.

Da adolescência, em Belo Horizonte, faziam parte as aulas de acordeom, as tardes no Estádio do Independência e, depois, no Mineirão, para assistir aos jogos do Clube Atlético Mineiro. E ainda as manhãs de domingo no Country. As férias de dezembro incluíam turnos de trabalho nas lojas de louça do pai, onde Paulo atuou em todos os setores: desempacotava mercadorias no depósito, fazia vendas e embrulhos para os clientes, além de entregas e até cobrança de fregueses inadimplentes.

Quando chegou a hora de escolher o curso universitário, pensou primeiro em fazer Engenharia. Influenciado, no entanto, por seu gosto pela Biologia, e motivado por um professor, o padre Luís Roth, finalmente tentou o vestibular para Medicina. Voltou das provas desanimado, certo do fracasso. O resultado, por isso, o surpreendeu: foi aprovado em primeiro lugar. Naquele dia, a manchete do jornal *Estado de Minas* estampou: “Deu Beirão no vestibular do medo”.

Na Faculdade de Medicina da UFMG, elegeu-se representante de turma e começou a participar das reuniões do diretório acadêmico. Tomou parte nos protestos contra o assassinato do estudante Edson

Luís, em março de 68, no Restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro. Presenciou a invasão e a depredação da Escola Médica e a prisão de diversos colegas. Deu aulas de Física num pré-vestibular e foi estagiário acadêmico no Departamento de Fisiologia, quando confirmou sua vocação para a pesquisa. Nesse período, estudava os efeitos patológicos do veneno e de uma toxina do escorpião em ratos e o modo como eles poderiam ser evitados. O líder do projeto era o professor Lineu Freire-Maia. Tais trabalhos ajudaram a estabelecer os melhores protocolos para o tratamento de acidentes com escorpiões. Terminada a graduação, em 1972, estava consolidada a opção pela investigação científica.

Interessado em estudar o efeito primário da toxina do escorpião e aconselhado pelo professor Carlos Ribeiro Diniz, fez o mestrado no Instituto de Biofísica da Universidade Federal do Rio de Janeiro, orientado pelo professor Leopoldo de Meis. O título de mestre, obtido em 76, foi mais uma etapa superada.

No doutorado, realizado, em parte, na Universidade da Pensilvânia e no Jefferson Medical College, na Filadélfia, nos Estados Unidos, estudou a técnica que faltava ao Brasil para resolver o mecanismo de ação da toxina do escorpião amarelo, chamada de *voltage clamp*. Em seu regresso ao País, porém, não teve como aplicá-la, por múltiplas razões, o que o levou ao pós-doutorado na Universidade de Leicester, no Reino Unido, de 92 a 93, para aprender uma outra, mais poderosa e facilmente aplicável, a *patch clamp*. Foi com ela que Paulo Beirão realizou seus trabalhos mais importantes, mostrando que algumas toxinas de aranhas também agem em canais de sódio e elucidando o mecanismo de ação de outras toxinas animais (como escorpiões e serpentes).

De volta da Inglaterra, transferiu-se para o Departamento de Bioquímica e Imunologia da UFMG, onde recebeu o apoio necessário ao desenvolvimento de suas atividades e ainda contribuiu para aperfeiçoar o ensino das disciplinas sob sua responsabilidade. Disso resultou a enorme estima desfrutada por ele entre os alunos ao longo de décadas como docente: foi eleito professor homenageado ou parainfo de turma por oito vezes.

Na pós-graduação, Paulo Beirão orientou 14 dissertações de mestrado e 15 teses de doutorado, liderando forte grupo de pesquisa em eletrofisiologia celular. Formou gerações de pesquisadores, que estão hoje ocupando posições de destaque tanto na UFMG quanto na UFRJ ou, ainda, na USP e em centros relevantes como a Fundação Ezequiel Dias.

Sempre interessado em promover a educação para a ciência, contribuiu para a criação do notável programa UFMG e Escolas, de que foi o primeiro coordenador-geral. Tal programa visa instigar em professores do ensino médio e em seus alunos a curiosidade científica e a apreciação do método científico.

Também foi Paulo Beirão o primeiro coordenador do doutorado em Bioinformática, pontuado hoje com o conceito 7 da Capes. E é, ainda hoje, orientador e membro do comitê gestor do Programa de Mestrado Profissional em Biologia.

Durante seus anos como pró-reitor de pesquisa, quando o reitor era Francisco César de Sá Barreto, entre outros atos, foram criados um programa de financiamento inicial para os projetos dos pesquisadores recém-contratados ou recém-doutorados, o primeiro escritório de patentes da UFMG e uma incubadora de empresas de base tecnológica.

Também datam desse período os primeiros estudos para a criação, na universidade, de um instituto de estudos avançados. Eles foram conduzidos por comissão integrada por Paulo Beirão, Ivan Domingues, Evandro Mirra, Alfredo Gontijo e Heitor Capuzzo. A conclusão foi a de que o instituto deveria estimular, induzir e abrigar pesquisas de natureza transdisciplinar, que exigem o concurso de várias especialidades, na convicção dos benefícios por elas gerados. Assim surgiu o Ieat, Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares, que comemora, em 2024, 25 anos. Paulo Beirão foi o seu primeiro presidente.

Foi também Paulo Beirão quem conduziu o estudo preliminar para a fundação do BH TEC, o Parque Tecnológico de Belo Horizonte, proposta por ele apresentada na última reunião do Conselho Universitário da gestão Sá Barreto e aprovada pelo referido colegiado.

Nos anos em que dirigiu a área de Ciências Agrárias, Biológicas e da Saúde, e, em seguida, a área de Cooperação Institucional do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, o CNPq, então presidido por Glaucius Oliva, da USP, Paulo Beirão participou de algumas iniciativas extremamente bem-sucedidas. Menciona a criação de mecanismos para facilitar os financiamentos a pesquisas de jovens talentosos em início de carreira. E o programa Ciência Sem Fronteiras, que enviou para qualificação no exterior cerca de 100 mil estudantes brasileiros.

Foi igualmente Beirão quem criou a Comissão de Integridade nas Atividades Científicas do CNPq e estabeleceu normas de conduta e procedimentos preventivos para o trabalho na ciência. Tal experiência, reconhecida fora do Brasil, levou-o a ser convidado a participar de ações internacionais com o mesmo objetivo, destacando-se, aqui, a publicação da Declaração de Princípios para a Integridade na Pesquisa, emitida pelo Global Research Council.

Membro da Academia Brasileira de Ciências — e de espírito indiscutivelmente gregário e associativo —, Paulo Beirão foi do Conselho deliberativo da SBPC e da Federação de Sociedades de Biologia Experimental, vice-presidente da Sociedade Brasileira de Toxinologia, presidente da Sociedade Brasileira de Bioquímica e Biologia Molecular e presidente da Sociedade Brasileira de Biofísica.

Diretor de Ciência, Tecnologia e Inovação do Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, a Fapemig, entre 2015 e 2020, foi o seu presidente entre os anos de 2020 e 2023. Graças à sua gestão, a Fapemig afinal conseguiu executar integralmente seu orçamento aprovado em lei.

Doutor *honoris causa* pela Universidade Estadual de Montes Claros, a Unimontes, e detentor da Grã-Cruz da Ordem Nacional do Mérito Científico, Paulo Beirão é professor emérito da UFMG desde 12 de junho deste ano e, a partir de hoje, o oitavo ocupante da cadeira de número 34 desta casa.

Fundada por Mendes de Oliveira e tendo como patrono o inconfidente Thomaz Gonzaga e como ocupantes Noraldino Lima, Nilo Aparecida Pinto, Juscelino Kubitschek de Oliveira, aqui já

devidamente mencionado, Affonso Arinos de Melo Franco, Gerson de Britto Boson e o saudoso Orlando Vaz Filho, a referida cátedra recebe hoje uma personalidade de alta qualificação, mas, sobretudo, de agudo sentido ético e de nítida sensibilidade social, que sabe a importância da educação e da ciência para um país tão sofrido como o Brasil, ainda mais num tempo em que o negacionismo e as informações falsas causam tantos danos à vida comunitária e ao debate público, tornando mais tensos e custosos os processos de resolução de problemas.

Depois de tudo isso, é preciso sublinhar, finalmente, que Paulo Beirão é pessoa de trato afável, cordial, gentil e generoso, que sabe escutar e dialogar, que sabe apreciar o mundo como o sonhamos: diverso, plural e democrático — qualidades de que são testemunhas, principalmente, os seus familiares.

Mirtes, casada com Paulo desde 74, especializou-se em Pediatria e fez toda a sua carreira na Faculdade de Medicina da UFMG, em tempo integral e com dedicação exclusiva, exceto no período em que, morando fora de Minas, trabalhou como pesquisadora no Instituto Martagão Gesteira, da UFRJ, e no Pennsylvania Hospital, na Filadélfia.

Marina fez Biologia, com mestrado e doutorado em Ecologia de Lepidópteros e estágios em Nova Orleans, nos Estados Unidos. Com experiência em biologia molecular, atualmente trabalha com controle de vírus transmissíveis por insetos.

Bernardo, também biólogo, especializou-se em Ecologia de Peixes, com mestrado na área e experiência no tema ampliada em trabalho desenvolvido no estado de Washington.

Avô de Victor, Pedro, Alice, Eduardo e Guilherme, Paulo Beirão e todos os seus agora se integram a *mais uma* família, a família acadêmica, que os recebe com braços abertos e largo sorriso, feliz por encontro tão promissor.

Venha, caro confrade. Sinta-se à vontade. A Academia Mineira de Letras cultiva exatamente os mesmos valores pelos quais você tem lutado a vida inteira. Tome assento. Fique a gosto. A Casa é sua.

Muito obrigado!

## DISCURSO DE POSSE NA CADEIRA 34, EM 5 DE JULHO DE 2024

*Paulo Sérgio Lacerda Beirão*

Devo começar confessando que eu não esperava que um dia alcançasse tal honraria — não estava no horizonte de minhas aspirações... Mas aqui estou, e sentindo-me muito acolhido pelos confrades e confrei-ras, a quem devo agradecer com muito carinho por ser aceito neste seleta grupo, e, mais do que agradecer, me comprometer a honrar a Academia e trabalhar junto a eles e elas pelas nobres causas desta casa.

Assumo a cadeira 34, que tem como patrono uma figura de enorme relevância histórica e cultural, Tomás Antônio Gonzaga, um dos conjurados que sonharam com um Brasil soberano, inspirados pelas ideias do Iluminismo. Antes mesmo de irromper a Revolução Francesa, essas ideias já circulavam nas Minas Gerais e embalavam o sonho de um Brasil independente. Ele era uma pessoa que conseguia ser ao mesmo tempo o poeta lírico apaixonado por sua Marília e, ao que se acredita, autor panfletário das Cartas Chilenas, um satírico impiedoso, que com a fina mordacidade do seu personagem Critilo desafiava e criticava os dirigentes poderosos, caricaturados na figura do Fanfarrão Minésio. Morreu no degredo, em Moçambique.

Sou agora o sétimo sucessor de uma cadeira que já foi ocupada por pessoas muito ilustres e de grande valor e que se distinguiram na

sociedade como poetas, jornalistas, políticos, juristas e educadores. Meus antecessores nesta cadeira foram lembrados pelo nosso presidente Jacyntho com muito mais propriedade do que eu poderia fazer, e passo a nomeá-los.

Mendes de Oliveira, mineiro de Pouso Alegre, foi poeta e jornalista. Trabalhou até a véspera de sua morte precoce, com 39 anos, em 1918, vítima da gripe espanhola.

Noraldino Lima, também jornalista e poeta parnasiano, nasceu em São Sebastião do Paraíso. Exerceu várias funções públicas, mas quero destacar sua atuação como secretário de Educação em dois governos. Foi em grande parte responsável pela reforma do ensino de 1928, que trouxe grandes inovações para o ensino público.

Nilo Aparecida, nascido em Caratinga, poeta e trovador de raro talento. Segundo Juscelino, a quem auxiliou assumindo posições de confiança nos seus governos estadual e federal, era “homem sério, temperamento esquivo, amante da solidão, achou no misticismo o clima que lhe exaltava o espírito”.

Foi sucedido nesta cadeira exatamente pelo seu amigo Juscelino Kubitschek de Oliveira. Seria inútil falar dele neste momento, porque, por mais que falasse, isso nunca seria suficiente para descrever pessoa tão especial e de tanto valor histórico. Sua personalidade cativante e otimista se espalhou pelo País gerando o que chamamos agora de “anos JK”, quando havia um sentimento de estarmos construindo um país melhor. Mesmo com a existência das ainda persistentes e profundas desigualdades sociais, havia um clima de que o Brasil podia dar certo. Juscelino declarou em depoimento à historiadora Maria Vitória Benevides: “A glória do meu governo foi manter o regime democrático apesar de todas as tentativas, todos os esforços para derrubá-lo”. Mesmo hoje, sabemos que isso não é pouca coisa. Ele foi sucedido na presidência por um feroz adversário, político que atacava violentamente seu governo em nome de uma suposta renovação política e dos costumes. Aceitou a derrota eleitoral sem nenhuma contestação, diferentemente do que ocorreria quando da sua própria eleição, que fora questionada, tendo sua posse sido quase abortada.

Mas há um fato importante que eu gostaria de ressaltar e do qual nossa academia pode se orgulhar. Em julho de 1974, há exatos 50 anos, no auge da sua perseguição e das tentativas constantes de humilhá-lo, cassado, alijado de qualquer poder, foi acolhido por unanimidade por esta academia. O mesmo não aconteceu na Academia Brasileira de Letras, para a qual se candidatou pouco depois, já que a ABL cedeu a pressões vindas do regime vigente. Infelizmente Juscelino não permaneceu muito tempo na nossa academia, porque em agosto de 1976 sofreu um acidente fatal, acontecimento ainda cheio de incógnitas.

Tomo a liberdade de relatar um fato trivial, mas que anos mais tarde adquiriu carinhoso significado para mim. Tinha eu seis anos e concluíra o jardim de infância no Instituto de Educação quando meus pais foram convidados a me levar, juntamente com outros colegas, para uma cerimônia não previamente programada, onde eu recebi do recém-eleito presidente da República, Juscelino Kubistchek, o “Diploma de Formatura do Jardim de Infância” (na verdade, uma folha em branco dobrada em forma de canudo), juntamente com os formandos do grupo escolar e da escola normal. Acho que ele queria demonstrar, com esse ato um tanto improvisado, o valor que atribuía à educação desde os primeiros anos.

Para Juscelino, na política existiam divergências, até antagonismos e adversários, mas não existia o ódio ao adversário. Isso fica ilustrado aqui mesmo, nesta academia. Quis a ironia do destino que seu sucessor na cadeira 34 fosse um os seus maiores adversários políticos, o ilustre jurista, historiador e ensaísta Afonso Arinos de Melo Franco, que fora líder da oposição a seu governo. A ausência de inimizade fica explícita no seu discurso de posse, no qual ele (Afonso Arinos) reconhece que Juscelino fora, nas suas próprias palavras, “atacado tenazmente por mim, nos editoriais assinados da *Folha de Minas*, quando ele era deputado, e nunca recebi, do jovem Prefeito de minha cidade natal anos mais tarde, nenhuma demonstração de ressentimento”. Pelo contrário, nesse discurso Afonso Arinos descreveu várias manifestações de cordialidade feitas por Juscelino ao longo dos seus mandatos e mesmo após sua cassação. Afonso Arinos

distinguiu-se no Parlamento, entre outras coisas, como autor da lei contra a discriminação racial, que tomou o seu nome, e como presidente da Comissão Provisória de Estudos Constitucionais (denominada Comissão Afonso Arinos), que apresentou subsídios para a Constituinte de 1988.

O sucessor de Afonso Arinos, o jurista Gerson de Britto Boson, foi reitor da UFMG, justamente quando comecei a dar os meus primeiros passos nessa universidade, como aluno do celebrado Colégio Universitário — uma das maiores experiências educacionais do Brasil, cujo modelo pedagógico mereceria ser estudado e reproduzido. Foi um período difícil para o País, sob ditadura, mas sua passagem pela Universidade Federal de Minas Gerais é considerada uma das mais importantes para a instituição, quando foi implementada a Reforma Universitária (para a qual a UFMG já tinha se preparado) e criados o Instituto de Ciências Biológicas, o Instituto de Ciências Exatas, o Instituto de Geociências, bem como a Escola de Enfermagem e o Centro Pedagógico, entre outros centros de pesquisa.

Boson foi reitor em um período de turbulência estudantil, e não só no Brasil. Em 1968, mais de 200 estudantes foram presos numa invasão militar da Faculdade de Medicina, onde eu já era estudante. Por não respaldar a ação militar e a “caça subversiva” ao corpo docente e discente, Boson foi aposentado compulsoriamente, em 13 de outubro de 1969. Posteriormente ele desempenhou papel importante na criação da Universidade do Estado de Minas Gerais (Uemg).

Seu sucessor e o último ocupante da cadeira 34 foi Orlando Vaz Filho. Orlando de Oliveira Vaz Filho nasceu em Belo Horizonte, a 28 de agosto de 1935, terceiro dos seis filhos do advogado e jornalista Orlando de Oliveira Vaz e de sua esposa, Maria Luíza Mascarenhas Vaz. cursou o 1.º grau no Colégio Anchieta e o 2.º grau nos Colégios Imaco e Municipal. Em 1954 conquistou o primeiro lugar no Concurso Mineiro de Oratória e, no mesmo ano, conquistou igual premiação no Concurso Nacional de Oratória, representando Minas Gerais e concorrendo com candidatos de outros 15 estados.

Durante seu curso de Direito na Universidade Federal de Minas Gerais tornou-se jornalista, trabalhando no *Estado de Minas*, no

*Binômio*, no *Última Hora* e no *Diário da Tarde*. Nesse período teve oportunidade de entrevistar vários políticos e escritores de projeção nacional. Formou-se em 1963 e era amigo de meu pai.

Em 1969, a convite do chanceler Magalhães Pinto, Orlando Vaz assumiu a direção da Casa do Brasil em Paris, onde permaneceu até 1971. Regularizou os critérios de admissão e permanência naquela casa, que nesse período abrigou brasileiros notáveis, entre os quais cito os mineiros Álvaro Apocalypse, Teresinha Velloso, Haroldo Mattos, José Alberto Nemer, Maria Eugênia Murta Lages, o futuro fotógrafo Sebastião Salgado, o filólogo Celso Cunha e o futuro Ministro do Supremo Tribunal Federal, Francisco Rezek, à época doutorando em Direito Internacional Público.

Quando o General Lyra Tavares assumiu o posto de embaixador do Brasil na França, em 1970, passou a exigir da direção da Casa do Brasil a elaboração de uma lista dos estudantes “comunistas”, algo que Orlando disse não ter condições de fazer. Isso ocasionou o seu retorno ao Brasil, em dezembro de 1971.

Em 1975 passou a ocupar a Secretaria Municipal de Educação, quando lançou o Plano Educacional de Belo Horizonte, pioneiro em seu gênero no Brasil. Esse plano abrangia as principais necessidades da rede municipal de ensino, detectadas por um censo escolar, e previa a expansão da rede física, com a construção de 11 escolas, a valorização do professor, mediante remuneração mais justa e oportunidade de aperfeiçoamento, e merenda escolar mais nutritiva. Para conseguir os recursos necessários para a construção das escolas, já que a Prefeitura se encontrava deficitária, Orlando Vaz buscou recursos federais na Caixa Econômica Federal e na Financiadora de Estudos e Projetos (Finep). Obtidos os recursos financeiros, em apenas sete meses as 11 escolas foram construídas, com qualidade e até com painéis pintados voluntariamente por artistas importantes.

Sua atuação na educação inspirou-se em Anísio Teixeira, no movimento da Escola Nova, que procurava preparar os jovens para serem capazes de resolver seus problemas com autonomia e prepará-los para as incertezas do futuro. Tinha por propósito retirar as crianças e os jovens das ruas, afastá-los do perigo das drogas e dos vícios

e oferecer-lhes oportunidades de estudos. Defendia que propiciar às crianças e aos jovens educação e cultura seria a melhor, e talvez a única, maneira de torná-los cidadãos aptos a prover o seu próprio sustento e o de suas futuras famílias.

No dia 5 de setembro de 2002, Orlando Vaz tomou posse na Academia Mineira de Letras. Em 26 de outubro de 2010 assumiu a presidência da Academia, cargo que exerceu até maio de 2013. Orlando Vaz Filho faleceu em 8 de dezembro do ano passado, deixando esposa, Isabel Vaz, dois filhos e um vasto legado como escritor, advogado, gestor público e professor. Entre inúmeros estudos, crônicas, pesquisas, artigos, monografias e livros, demonstrando sua preocupação com a educação, a cultura e os rumos da vida política do País, Orlando deixou obras como *Otávio Mangabeira*, *trajetória de uma consciência*, *Entre o Saara e a Europa*, *Pedro Aleixo: um nome na história* e *Visão política da educação*.

Passo a ser agora o oitavo ocupante desta cadeira. Embora nascido em Belo Horizonte, a minha origem, e a de minha família, é principalmente do interior de Minas, de Pitangui, por parte de mãe, e do interior de Portugal, de Mangualde, na Beira Alta, com algumas outras origens mais esparsas e difíceis de definir. Da parte da minha avó materna sou um dos vários descendentes de dona Joaquina Maria Bernarda da Silva de Abreu Castelo Branco Souto Maior de Oliveira Campos, a Joaquina de Pompéu, casada com o capitão-mor Inácio de Oliveira Campos, um dos inúmeros cristãos-novos que imigraram para o Brasil fugindo da intolerância religiosa. Descendo dela pela linhagem materna, o que significa que meu DNA mitocondrial é igual ao dela, exceto por alguma mutação fortuita. Joaquina de Pompéu foi pessoa de destaque no final do nosso período colonial e muito contribuiu para a fixação da corte de D. João VI no Rio de Janeiro e para a luta que consolidou a nossa independência em 2 de julho de 1823, na Bahia. Sua história foi magnificamente retratada na obra *Sinhá Braba*, de Agripa Vasconcelos, que foi membro desta casa, ocupando a cadeira de número 3.

Da parte portuguesa herdei traços fisionômicos que denunciam uma ascendência moura ou sefardita, do norte da África ou Oriente

Médio. Os sete séculos de dominação moura da península ibérica deixaram sua marca, não só na cultura e na língua, mas também no *pool* genético. Esses meus traços fisionômicos talvez expliquem algumas inspeções excessivamente minuciosas que sofri em aeroportos dos Estados Unidos e da Europa. Valorizo muito essa diversidade genética, assim como valorizo muito a diversidade genética e cultural que se vê na maioria da população brasileira, como enaltecia Darcy Ribeiro. Essa nossa diversidade, que é uma enorme riqueza, é muito evidente na culinária, na música, no artesanato, no folclore e no modo de encarar a vida e nossa relação com a natureza (embora tenhamos muito ainda a aprender com nossos povos originários). Faço agora uma breve digressão. Observem que estou usando o termo “diversidade genética”, e não “racial”. Hoje sabemos, do ponto de vista biológico, que não existem raças humanas — existem diferentes fenótipos. Isso ficou mais evidente com os estudos genômicos, como mostrado pelo nosso colega da UFMG Sérgio Pena, e de histocompatibilidade. Exemplo ilustrativo: se alguém precisa de um transplante de órgão, ele poderá encontrar um melhor doador — mais compatível — em pessoa com diferente cor da pele do que em alguém com a mesma cor. Não existem raças, mas infelizmente existe racismo, que é uma construção social para justificar a exploração de povos e indivíduos.

Passo agora a fazer parte desta ilustre casa trazendo como bagagem o que aprendi ao longo desses anos — o que eu devo muito à minha família, a começar com meus pais. Com meu pai, Nirlando Moacir Miranda Beirão, eu aprendi a valorizar o trabalho, a respeitar as pessoas e a cultivar o relacionamento interpessoal. O adjetivo mais usado pelos que o conheciam é “cativante”. Ele dava muita atenção a entidades associativas e por isso participou de várias delas, inclusive contribuindo para a criação de duas: o Elos Clube da Colônia Portuguesa e o Clube dos Diretores Lojistas (hoje Câmara dos Diretores Lojistas). De minha mãe, Lêda Lacerda Beirão, nascida e criada em Pitangui, absorvi um pouco da cautela, da sabedoria e da prudência, com uma pitada de desconfiança, típicas do mineiro. A ambos devo a formação do meu caráter. Com meus irmãos também aprendi muito, principalmente com meu irmão Nirlando, um

ano mais velho do que eu, com quem aprendi o amor aos livros, à cultura e à literatura. Não consegui aprender com ele o seu invejável texto. Infelizmente ele não está mais entre nós. Das minhas cinco irmãs, Ledinha, Fátima, Nereide, Denise e Solange, aprendi na prática como lidar com diferentes temperamentos em uma convivência amorosa, que persiste ao longo de todos esses anos. Tive a sorte de poder contar com a companhia da minha esposa, Mirtes, com quem completo este ano 50 anos de casado. Nela encontrei porto seguro no lar e compreensão para as minhas opções na carreira. Sou também o privilegiado pai da Marina e do Bernardo e avô do Victor, do Pedro, da Alice, do Eduardo e do Guilherme.

Outra parte da minha bagagem eu a adquiri ao longo da minha educação formal, desde o jardim de infância e o primário, no Instituto de Educação, seguidos do ginásio e parte do científico, no Colégio Arnaldo, e de outra parte do científico, no Colégio Universitário, onde eu vivi notável experiência educacional. Fiz a minha graduação na Faculdade de Medicina, onde, além de adquirir conhecimentos de medicina, fui muito impactado pela convivência com pessoas mais necessitadas, o que me conferiu maior sensibilidade para a questão social. Minha formação científica foi feita principalmente no Instituto de Biofísica da UFRJ, onde fui orientado pelo Prof. Leopoldo de Meis, e em estágios nos Estados Unidos e na Inglaterra. Mas pesquisador nunca para de estudar e de aprender, e muito aprendi nos anos que trabalhei no Departamento de Bioquímica e Imunologia e no Instituto de Ciências Biológicas da UFMG. Sou muito grato aos estudantes e colegas que me propiciaram esse aprendizado.

O acolhimento que tenho recebido mostra um interesse da Academia Mineira de Letras na defesa da cultura científica dentro da sua atuação, o que é muito significativo no contexto em que vivemos, onde ainda persistem focos de negacionismo contra fatos cientificamente comprovados. Para mim será muito enriquecedora a convivência com a diversidade cultural presente na Academia, porque acredito que ciência, arte e cultura não são atividades conflitantes — muito pelo contrário, uma enriquece a outra de forma sinérgica e virtuosa. A importância dessa interação ficou ainda mais evidente para

mim quando coordenei a criação do Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da UFMG. Ficou patente que os grandes problemas atuais não podem ser compreendidos e solucionados por uma única disciplina ou área do conhecimento — por um único saber. É da difícil mas necessária atuação harmônica de diferentes enfoques que as melhores e mais inovadoras ideias poderão vir.

Trago, então, como bagagem a minha experiência como cientista. Essa não é uma cultura estranha a nossa academia, que já teve membros com tal formação, e cito alguns: Francisco Magalhães Gomes, Eduardo de Menezes, Hilton Rocha e Ângelo Machado. No meu modo de ver, a cultura científica faz parte do patrimônio cultural da humanidade. Por cultura científica eu me refiro mais ao que poderia chamar de atitude científica do que ao conhecimento enciclopédico de fatos e informações científicas. Nos últimos anos, especialmente durante a pandemia de covid-19, a ciência, o negativismo da ciência, falsos e verdadeiros porta-vozes da ciência passaram a fazer parte do nosso cotidiano, com resultados muito conflitantes. Há muita confusão entre o conhecimento gerado pela pesquisa científica com falsidades pseudocientíficas, disseminadas de forma indiscriminada. Há até pessoas que acham que podem divulgar opiniões pessoais como se fossem verdades científicas, alegando um suposto direito a liberdade de opinião. Essa questão me parece tão aguda hoje que peço licença para trazer algumas reflexões, a partir da minha perspectiva de um cientista experimental. A ciência e o cientista têm por obrigação um compromisso com a verdade. Esse é um dos pilares sobre o qual repousa todo o edifício da ciência, sem o qual nenhum avanço seria possível. Como conhecer a verdade absoluta é uma utopia, o cientista confia no conhecimento científico, ou seja, no fato ou na teoria que foram verificados e comprovados da melhor maneira disponível. Observem que essa definição já implica que esse conhecimento pode ser aperfeiçoado, ou até mesmo superado, por novas formas de verificação ou por novos fatos. Por isso o conhecimento científico nunca é considerado definitivo, derradeiro, irrefutável e tem que estar aberto a questionamentos fundamentados (diferentemente dos dogmas, que sempre se pressupõem inquestionáveis — por

isso é uma incongruência falar em “ciência da criação”, por se tratar de dogma de fé).

Podemos, portanto, confiar no conhecimento científico, porque é o melhor conhecimento disponível. Para tal, ele passou por diferentes etapas de verificação. Quanto mais conferido, verificado, checado, mais sólido é esse conhecimento. As constantes verificações permitem que seja fortalecido ou corrigido no que for necessário. Mas temos que entender que esse questionamento não pode ser um negacionismo sem argumentos (ou que fecha os olhos aos argumentos) e que não leve a avanço do conhecimento. Dizer que a Terra é plana não ajudará a aperfeiçoar nosso conhecimento da exata forma da Terra.

A exigência de que o conhecimento científico tenha sido verificado e comprovado, de alguma forma, traz em si, ao mesmo tempo, a força e a limitação da ciência. A força, porque podemos confiar no que ela diz, e a limitação, porque a ciência só pode falar com autoridade na sua área de atuação, ou seja, daquilo que pode ser verificado, conferido. Várias questões muito importantes ficam assim fora do alcance da ciência. Como consequência, a ciência e os cientistas não podem ser arrogantes e negligenciar outros saberes — não detêm a exclusividade do conhecimento humano. Questões como “qual o sentido da vida?” escapam do método científico e encontram respostas em outras áreas do conhecimento, na filosofia, nas religiões, nas culturas populares, nas artes, nos mitos — e são questões muito relevantes. Esses outros saberes também fazem parte do conjunto do conhecimento humano e assim devem ser considerados e valorizados.

Por outro lado, temos também que considerar que a ciência é um empreendimento humano e que é realizada por seres humanos e, por isso, está sujeita a grandezas e vilanias da natureza humana. Por ser um empreendimento laborioso e sujeito a muitas críticas, e com poucas recompensas materiais, não costuma atrair o interesse de oportunistas — mas também não é completamente imune a isso. Esse é um ponto crítico, porque toda atividade científica, no fundo, se baseia na confiança. Quando um cientista publica o resultado de uma pesquisa, em princípio se acredita no resultado. Isso porque as publicações científicas devem conter resultados inéditos e,

portanto, desconhecidos. Não dá para saber *a priori* se o resultado é correto ou não. Além disso, para ser publicado em boas revistas, o artigo passa pelo escrutínio de especialistas na área e do editor, que avaliam basicamente a metodologia e a consistência e qualidade dos resultados e conclusões. Revistas de boa reputação, que fazem bem esse escrutínio, conferem maior credibilidade a seus artigos. Posteriormente os resultados acabam sendo verificados e avaliados, direta ou indiretamente, pela comunidade científica. Se houver algum erro, de qualquer natureza, ele será detectado pela comunidade envolvida. Isso significa que a ciência tem mecanismos de autocorreção, e erros ou fraudes acabam sendo descobertos. Embora haja esse mecanismo de autocorreção, por ela não ser imediata, uma fraude que tenha conseguido ser publicada pode trazer danos para a população e comprometer a credibilidade na ciência. Para evitar esses danos há um movimento nacional e internacional de promoção da integridade na pesquisa e punição dos desvios na sua condução. Venho participando ativamente desse movimento.

Um exemplo emblemático é o caso de uma publicação, feita em uma revista médica importante, que estabeleceu uma falsa relação da vacina tríplice viral com o autismo. A suposta relação não foi comprovada e ficou posteriormente demonstrado que o artigo continha dados falsos e conclusões manipuladas e que o autor principal tinha interesse econômico em uma vacina que competia comercialmente com a tríplice viral. O artigo foi desmentido e sofreu retratação, e o autor principal teve seu registro médico cassado no Reino Unido. Apesar dessa autocorreção, o artigo desencadeou uma desconfiança que acabou se generalizando também a outras vacinas. Como resultado desse desvio da ética, temos assistido a situações muito graves, que podem comprometer muito do que a humanidade conseguiu para o controle de doenças transmissíveis. A história nos mostra que a varíola chegava a matar grandes proporções das populações, sem poupar nem mesmo reis, e hoje está erradicada graças à vacina (que, a propósito, surgiu do conhecimento popular de ordenhadores de vaca). Com a vacinação conseguimos minimizar a incidência de muitas doenças graves,

conhecidas até meados do século xx como doenças infantis (que praticamente toda criança iria ter algum dia). Com esse movimento antivacina estamos voltando a ter casos graves de sarampo, que tinha sido erradicado do Brasil. Igualmente, corre-se o risco de voltar a ver crianças com pólio e suas sequelas motoras, entre outras patologias graves, porque a cobertura vacinal está abaixo daquela necessária para impedir a circulação dos vírus. O dano pessoal e social é enorme. Estranhamente esse movimento acabou adquirindo contornos político-ideológicos, incompreensíveis e injustificáveis para mim.

Outra forte fonte de contestação do conhecimento científico é a questão das mudanças climáticas. Aqui é mais fácil identificar os interesses econômicos contrários a uma redução do uso de combustíveis fósseis e ao combate ao desmatamento. O fato é que as previsões sombrias feitas há décadas, principalmente a partir da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento, chamada Rio-92, estão se confirmando com o aumento da temperatura média do planeta e eventos climáticos extremos.

Temos muitos problemas sociais, econômicos e ambientais no Brasil. É até difícil definir prioridades quando há tantas carências. No entanto, problemas se resolvem com pessoal qualificado, e para isso precisamos de gente bem-educada, bem-formada. Portanto, não é difícil colocar a educação pública e de qualidade como tema prioritário. É verdade que os frutos desse investimento se colhem a médio e longo prazos, mas são frutos robustos e sustentáveis. Essa demora dos resultados torna o problema menos interessante para governantes de visão imediatista, incapazes de pensar estrategicamente. Mas notem: se tivéssemos investido melhor em educação no passado, já teríamos um sistema educacional robusto e uma população mais bem-educada, com maior produtividade, oferecendo melhores serviços, e teríamos menos problemas sociais. Alguns países, como a Finlândia, a Coreia do Sul e a Irlanda, fizeram esse investimento mesmo quando eram países pobres e hoje colhem os seus frutos. Pretendo continuar a atuar na defesa de escolas públicas de qualidade, agora também neste novo espaço, ao qual me

associo. Me seduz a possibilidade de trabalhar por uma educação que busque desenvolver a curiosidade, o espírito crítico e a criatividade nos nossos jovens, no sentido de que se tornem cidadãos conscientes, menos vulneráveis a manipulações fraudulentas de informações e capazes de ajudar a construir a sociedade próspera e fraterna que todos desejamos.

Muito obrigado.

## *Sobre os autores*



### ADÉLIA BEZERRA DE MENESES

Professora e ensaísta, foi docente de Teoria Literária e Literatura Comparada na USP e na Unicamp, onde trabalhava quando se aposentou. Também lecionou na Technische Universität Berlin. Publicou os livros *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica*, *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*, *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*, *As portas do sonho*, *Cores de Rosa: ensaios sobre Guimarães Rosa*, *Militância cultural: a Maria Antônia nos anos 60*, *Paixão & poesia: o cântico dos cânticos e os gregos em contraponto com textos contemporâneos*. Ganhou o Prêmio Jabuti na categoria “Ensaio” (1982) com *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*.

### ALEXANDRE FARIA

Nascido no Rio de Janeiro, em 1970, é graduado em Letras pela Uerj e mestre e doutor em Estudos Literários pela PUC Rio. Desde sempre é poeta e escritor. Há 20 anos, é professor de Teoria e Criação Literária na Universidade Federal de Juiz de Fora (MG). É autor de diversos artigos acadêmicos (muitos deles sobre Chico Buarque) e de livros de ficção e poesia, entre os quais *Venta não* (2013), *oourodooutro* (2018) e *Mercado de engenhos* (2022). Lançou, em 2024, *Copacabana e outros subúrbios* (contos) e *Agóleo* (poemas) pela Editora TextoTerritório.

### ANA DE HOLLANDA

Cantora e compositora brasileira, atuou também no teatro. Foi ministra da Cultura do Brasil, vice-presidente da Fundação Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, diretora do Centro de Música da Funarte, secretária de Cultura de Osasco e chefe do setor de música na Divisão de Artes Cênicas do Centro Cultural São Paulo. Nascida em 1948, é filha do historiador Sérgio Buarque de Holanda e de Maria Amélia Alvim Buarque de Hollanda e irmã da cantora Miúcha (Heloisa Maria), do economista Sergito (Sergio Buarque de Hollanda F.º), do advogado Álvaro Augusto, do compositor Chico

Buarque (Francisco), da fotógrafa Pííí (Maria do Carmo) e da cantora Cristina Buarque (Maria Christina). Mãe do administrador de empresas Sergio Buarque de Freitas Guimarães e da assistente social Ruth Buarque de Freitas Guimarães e avó de Theo, Ana e Bernardo.

#### **ANGELA MARIA RODRIGUES LAGUARDIA**

Doutora em Estudos Portugueses pela Universidade Nova de Lisboa, mestra em Teoria da Literatura pela UFMG e especialista em Literatura Brasileira (Prepes) pela PUC Minas. Investigadora do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (Clepul) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Integrante do grupo de pesquisa Letras de Minas/Mulheres em Letras, da Fale/UFMG e do grupo de estudos Mulheres na Edição, do Cefet-MG. Membro efetivo da Academia Barbacenense de Letras, onde ocupa a cadeira 1, cujo patrono é o padre-mestre José Joaquim Correia de Almeida. Membro efetivo da Academia Municipalista de Letras de Minas Gerais, onde ocupa a cadeira 336, que tem como patrona Maria Lacerda de Moura. É autora das seguintes obras: *Fazes-me falta, de Inês Pedrosa: uma alegoria contemporânea da saudade* (2012) e *Aproximações: Clarice Lispector e Inês Pedrosa* (2017).

#### **ANTONIETA CUNHA**

Nasceu em Ribeirão Vermelho (MG). Foi professora da Faculdade de Letras da UFMG (graduação e pós-graduação) e da PUC Minas (especialização), onde lecionou Estilística do Português e coordenou os cursos de Literatura Infantil e Arte-Educação, além de dar aulas nos mesmos cursos. Foi presidente da Câmara Mineira do Livro por dois mandatos. Foi secretária municipal de Cultura e presidente da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Criou e dirigiu por dois anos a Biblioteca Pública Infantil e Juvenil de Belo Horizonte. Criou a Editora Miguilim, da qual também foi diretora cultural. Foi do conselho diretor da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), além de ter ocupado outros cargos. Tem mais de 30 livros

publicados, distribuídos entre livros de pesquisa e didáticos. Foi secretária executiva do Plano Nacional do Livro, Leitura, Literatura e Biblioteconomia. É editora de literatura da Editora Dimensão. Ocupa a cadeira 9 da Academia Mineira de Letras.

#### **ANTÔNIO SÉRGIO BUENO**

Mestre em Literatura Brasileira e doutor em Literatura Comparada pela UFMG. Publicou *O Modernismo em Belo Horizonte: década de vinte* (1982) e organizou o volume *Affonso Ávila* (1993). A publicação *Vísceras da memória: uma leitura da obra de Pedro Nava* (1997) apresenta sua tese de doutorado. Tem o ensaio “A subversão barroca e outras subversões nas memórias de Pedro Nava” publicado no livro *Literatura mineira: trezentos anos*, editado pelo BDMG Cultural em 2019. É professor aposentado da UFMG.

#### **BRUNO VIVEIROS MARTINS**

Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais e professor do Centro Universitário Estácio de Belo Horizonte. Publicou os livros *Clube da Esquina: trajetória musical* (Azougue Editorial, 2024), *Venda Nova* (Conceito Editorial, 2021) e *Som imaginário: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina* (Editora UFMG, 2009). Coorganizador dos livros *Imaginação da terra: memória e utopia na canção popular brasileira* (Editora UFMG, 2012) e *Minas Gerais* (Editora UFMG, 2011). Curador das exposições *Canção amiga: Clube da Esquina* e *Da janela lateral*, em 2017, pelo Centro de Referência da Música de Minas/UFMG. Produtor e apresentador do programa *Decantando a República*, da Rádio UFMG Educativa 104,5 FM.

#### **CAIO JUNQUEIRA MACIEL**

Caio é o nome literário de Luiz Carlos Junqueira Maciel, nascido em Cruzília, em maio de 1952. Mestre em Literatura Brasileira pela UFMG, dissertou sobre a poesia de Dantas Mota. Publicou livros de ensaios,

poemas, contos, crônicas e tem parcerias em vários CDs como letrista do compositor Zebeto Correa, com quem compôs o álbum *Trilhas da literatura brasileira*. Autor do livro *Floresta*, publicado pela Editora Conceito, na coleção BH: a Cidade de Cada Um. Viveu em Portugal, e, dessa experiência, resultou seu romance *Um estranho no Minho*.

#### **CARLOS HERCULANO LOPES**

Nascido em Coluna, no Vale do Rio Doce, chegou a Belo Horizonte em dezembro de 1968, onde estudou Jornalismo na Fafi-BH. Durante 14 dos muitos anos que trabalhou no *Estado de Minas*, assinou uma crônica semanal no caderno de cultura do jornal. Em 1980, publicou seu primeiro livro, *O sol nas paredes* (contos), e a ele se seguiram vários outros, como os romances *A dança dos cabelos* (Prêmio Guimarães Rosa, em 1984; Prêmio Lei Sarney como autor revelação, em 1987), *Sombras de julho* (Prêmio de Melhor Romance da 5.<sup>a</sup> Bienal Nestlé de Literatura Brasileira), *O vestido* (finalista do Prêmio Jabuti em 2005) e *O último conhaque*, cuja sétima edição saiu no início de 2024 pela Editora Record. Seu livro de contos *Coração aos pulos* recebeu o Prêmio Especial do Júri da União Brasileira de Escritores. Já lançou vários livros de crônicas e participou de 15 antologias, nacionais e estrangeiras. Também teve obras adaptadas para o cinema, a exemplo de *Sombras de julho* (direção: Marco Altberg) e *O vestido* (direção: Paulo Thiago). Ocupa a cadeira 37 da Academia Mineira de Letras.

#### **CÉSAR BIRSCHNER LIRA**

Pianista brasileiro radicado na França. Detentor de vários prêmios em concursos nacionais e internacionais, concluiu o bacharelado e o mestrado em *Performance* (Piano) no Conservatório Nacional Superior de Música de Paris. Apresenta-se regularmente como solista ou camerista no Brasil e na França. Atuante na área de pesquisa acadêmica, fez graduação e mestrado na Sorbonne Université (Paris) e atualmente faz doutorado na mesma instituição. Suas pesquisas abordam análises de obras brasileiras para piano compostas entre 1970 e 2000.

## CONCEIÇÃO EVARISTO

Nascida na favela do Pindura Saia, na capital mineira, a escritora teve sua primeira publicação em 1990 na série *Cadernos Negros*, antologia coordenada pelo coletivo Quilombhoje. Além de ter participado de várias antologias, nacionais e estrangeiras, publicou as seguintes obras: *Ponciá Vicêncio*; *Becos da memória*; *Poemas da recordação e outros movimentos*; *Insubmissas lágrimas de mulheres*; *Olhos d'água*; *História de leves enganos e parecenças*; *Canção para ninar menino grande*; e *Macabéa: flor de Mulungu*. Sua produção é constituída de poemas, contos, romances e ensaios e foi, em grande parte, traduzida para outros idiomas, como o inglês, o francês e o árabe. Em 2015, recebeu o Prêmio Jabuti na categoria “Contos e crônicas” pelo livro *Olhos d'água*; em 2017, o Prêmio Cláudia na categoria “Cultura”; em 2018, o Prêmio Revista Bravo na categoria “Destaque”. Entre outros, recebeu também o Prêmio Nicolás Guillén de Literatura pela Caribbean Philosophical Association. Ocupa a cadeira 40 da Academia Mineira de Letras.

## CRISTINA GONÇALVES FERREIRA DE SOUZA

Natural de Belo Horizonte, é doutoranda em Literatura Comparada e mestra em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisa o escritor Fernando Sabino desde 2002. Seu trabalho, que aborda as obras, as correspondências e o acervo do escritor, tem sido divulgado em entrevistas, palestras e artigos. É colaboradora do Grupo de Pesquisa em Literatura, Humanismo e Cosmopolitismo do Centro de Estudos Globais da Universidade Aberta de Portugal e autora do curso *on-line* Introdução à Vida e Obra do Escritor Fernando Sabino, ofertado pela plataforma PoCA, da UFScar.

## ELEN DE MEDEIROS

Professora de Literatura e Teatro na Faculdade de Letras da UFMG e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras:

Estudos Literários (Pós-Lit) da UFMG. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Autora dos livros *As formulações do trágico no teatro de Nelson Rodrigues* (UFMG, 2022) e *Um teatro bagunça: o drama moderno brasileiro em perspectiva* (Prisma, 2017). Coorganizadora dos livros *Literatura e teatro: encenações da existência* (Eduff, 2018), com o Prof. André Dias (UFF), e *Dramaturgias e pulsões anárquicas* (Javali, 2019), com a Profa. Sara Rojo (UFMG). Coordena, atualmente, o Núcleo Experimental de Dramaturgia (NED) (UFMG/CNPq).

### **FLÁVIA DE QUEIROZ LIMA**

Graduada em Sociologia e Política pela PUC Rio e pós-graduada em Gestão Pública pela Fundação João Pinheiro, é consultora organizacional e compositora. Tem publicados os livros de poemas *Círculo de giz* (1983), *Arrumar as gavetas* (2012), *Sobre viver* (2019) e *Laços e avessos* (2023). Atua na gestão de projetos da Academia Mineira de Letras.

### **GUILHERME TAUIL**

Mestre em Literatura Brasileira pela USP. Foi coordenador artístico da Festa Literária Internacional de Paraty, organizou *Vento vadio* (Todavia, 2020), antologia de crônicas de Antônio Maria, e atualmente edita o Portal da Crônica Brasileira, do Instituto Moreira Salles. É também responsável pelo maior acervo de vídeos sobre Chico Buarque na internet, acessível em [www.youtube.com/tauil](http://www.youtube.com/tauil).

### **IVANA FERRANTE REBELLO**

Nascida em Montes Claros (MG), é doutora em Literaturas de Língua Portuguesa, professora da pós-graduação em Letras (Estudos Literários) na Unimontes e professora titular da Universidade Estadual de Montes Claros. É autora dos seguintes livros: *Papagaio conta a história* (2010), *O anel que tu me deste: Grande sertão: veredas*

*e a história de amor que virou livro* (2018) e *Uma tristeza mineira numa capa de garoa: Agenor Barbosa: um poeta mineiro na Semana de Arte Moderna* (2020), de crítica literária; *A história de Jayme Rebello* (2012) e *Toninho Rebello: o homem e o político* (2015), biografias; e *A mulher esquecida* (2020), coletânea de contos premiados em concurso. É membro da Academia Feminina de Letras de Montes Claros, presidente da Academia Montes-clarense de Letras e membro do Instituto Histórico e Geográfico de Montes Claros.

#### IVETE WALTY

Doutora em Literatura Comparada e Teoria Literária pela USP, com pós-doutorado na Universidade de Ottawa (Canadá); professora aposentada da PUC Minas e da UFMG; pesquisadora nível 1 C do CNPq até 2023. Entre suas publicações, estão os seguintes livros: *Teoria da literatura na escola* (Editora Lê), coorganizado com Graça Paulino; *Intertextualidades: teoria e prática* (Editora Formato), em coautoria com Graça Paulino e Maria Zilda Cury; *Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem* (Editora Dimensão), em parceria com Maria Zilda Cury; *Literatura e imagem* (Editora Formato), em coautoria com Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury; *A rua da literatura e a literatura da rua* (Editora da UFMG); *Literatura marginal e sua crítica* (Hucitec, 2018), em coautoria com Raquel Guimarães; e *Territorialidades literárias: projetos em diálogo* (Hucitec, no prelo), em coautoria com Jonatas Guimarães.

#### JACYNTHO LINS BRANDÃO

Nascido em Rio Espera (MG), é graduado em Letras pela UFMG e doutor em Letras Clássicas pela USP. É professor emérito de Língua e Literatura Grega da Faculdade de Letras da UFMG, onde também já atuou como vice-reitor e diretor. É sócio-fundador e ex-presidente da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos. Escreveu diversos livros, entre os quais *A poética do hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata* (Ed. UFMG, 2001),

*A invenção do romance* (Ed. UnB, 2005), *Luciano de Samósata: como se deve escrever a história* (Tessitura, 2009), *Antiga musa: arqueologia da ficção* (Relicário, 2015), *Em nome da (in)diferença: o mito grego e os apologistas cristãos do segundo século* (Ed. Unicamp, 2014), *Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgámesh* (Autêntica, 2021), *Mais (um) nada* (Quixote+Do, 2020), *Epopeia da criação* (Autêntica, 2022), *Harsíese* (Patuá, 2023) e *Ode à errância* (2024). Ocupa a cadeira 25 da Academia Mineira de Letras, sendo o atual presidente da entidade.

#### **LORENA CRISTINA DE OLIVEIRA BARBOSA**

Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais e pesquisadora vinculada ao Neia, Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade, dessa mesma instituição, grupo em que desenvolve pesquisas relacionadas a literatura e história, com foco na produção de narrativas de mulheres negras e empregadas domésticas. Como ficcionista, participou do volume 42 dos *Cadernos Negros* (2019, contos), indicado ao Prêmio Jabuti (2020). Em 2023, foi vencedora do prêmio literário Da Ponte para Cá: a Margem, promovido pelo Fundo Municipal de Cultura de Belo Horizonte, com o conto intitulado “Menino Juca”.

#### **LUCIANA PIMENTA**

Doutora em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Mestre em Filosofia Social e Política pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bacharel em Filosofia pela UFMG, bem como em Direito pela PUC Minas. Professora da PUC Minas. Colíder do grupo de pesquisa Direito e Literatura: um Olhar para as Questões Humanas e Sociais a partir da Literatura — Legentes (PUC Minas/CNPq). Membro do grupo de pesquisa Mulheres em Letras (Fale/UFMG/CNPq). Membro da Rede Brasileira de Direito e Literatura. Poeta. Autora de três livros de poesia: *Aprendizagem no espelho* (2000), *Heranças* (2016) e *Morada* (2017).

## LUÍS GIFFONI

Nascido em Baependi (MG), em 1949, graduou-se em Engenharia Civil na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 1972. Coursou também Astronomia na UFMG e Literatura Norte-Americana no Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos (Icebu-BH). Palestrante no Brasil, nos Estados Unidos e na Europa, tem 21 livros publicados: romances, contos, crônicas, ensaios e novelas juvenis. Muitos deles foram merecedores de premiações no Brasil e no exterior. Sua peça *In memoriam* foi encenada pelo Grupo Galpão em 2004. Ocupa a cadeira 33 da Academia Mineira de Letras.

## MARIA BEATRIZ CYRINO MOREIRA

Pianista e pesquisadora, atua como docente no curso de Música da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila). É graduada em Música pela Unicamp, com habilitação em Piano Erudito e Música Popular, além de mestre e doutora pela mesma instituição. Na pós-graduação dedicou seus estudos à música popular brasileira, principalmente à produção musical realizada entre os anos 1960 e 1970. Fez estágio pós-doutoral no departamento de Música e Musicologia da Sorbonne Université (Paris), dedicando suas pesquisas à relação entre os saberes da música de concerto e da música popular a partir da teoria da formatividade audiotátil.

## MARIA INÊS DE MORAES MARRECO

Graduada em Letras (Português/Inglês), com especialização em Inglês. Mestre e doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais. Presidente emérita da Academia Feminina Mineira de Letras. Membro efetivo do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais e da Arcádia de Minas Gerais e presidente da Academia Municipalista de Minas Gerais. Publicou *A errância infatigável da palavra* (2008), *Linhas cruzadas*:

*literatura, arte, gênero e etnicidade* (2012), *Visões caleidoscópicas da memória em Lygia Fagundes Telles e Nélide Piñon* (2013) e *Para aplacar uma grande saudade* (2015), além de vários capítulos em periódicos e antologias. Diretora do Centro Cultural Idea. Atualmente, é presidente da Arcádia e presidente emérita da Academia Municipalista de Letras.

### MÁRIO ALEX ROSA

Formado em História (Ufop), fez mestrado e doutorado em Literatura Brasileira (USP).

### MAZÉ TORQUATO CHOTIL

Jornalista e autora. Doutora (Paris VIII) e pós-doutora (EHESS), nasceu em Glória de Dourados (MS), morou em Osasco (SP) e vive em Paris desde 1985. Tem 13 livros publicados (cinco em francês). Fazem parte da lista as seguintes obras: *Na sombra do ipê*; *No crepúsculo da vida*; *Lembranças do sítio/Mon enfance dans le Mato Grosso*; *Lembranças da vila*; *Nascentes vivas para os povos Guarani, Kaiowá e Terena*; *José Ibrahim: o líder da grande greve que afrontou a ditadura*; *Trabalhadores exilados*; *Maria d'Apparecida: negroluminosa voz: esboço biográfico*; e *Na rota de traficantes de obras de arte*. Em Paris, trabalha na divulgação da cultura brasileira, sobretudo a literária. Foi editora da *oohoo* (catálogo lusófono), escreveu — e escreve — para a imprensa brasileira e para *sites* europeus.

### NIURA BELLAVINHA

Artista multimídia nascida em Belo Horizonte (1962). De 1976 a 1977, frequenta o curso livre de Artes da Escola Guignard, em Belo Horizonte, e nessa época conhece Amílcar de Castro. Em 1978, ingressa no curso de graduação da Escola Guignard, onde se forma em Pintura, com orientação de Carlos Wolney, e em Litografia, orientada por Lotus Lobo, em 1984. No mesmo período, frequenta as oficinas de Gravura da Universidade Federal de Minas Gerais, onde

estuda Antropologia e Estética com Sônia Viegas e Moacyr Laterza. De 1980 a 1988, é orientada, em seu ateliê e no Núcleo Avançado de Artes, por Amilcar de Castro. Apresenta *performance* com o Grupo Pagú — do qual é diretora de arte — na 18.<sup>a</sup> Bienal Internacional de São Paulo, em 1985. Estuda na Parsons School of Design, em Nova York, em 1986. É orientada por Iberê Camargo, em 1987 e 1989. Em 1994 participa da 22.<sup>a</sup> Bienal Internacional de São Paulo e é professora do curso de Pintura na Escola Guignard até 1995. No ano seguinte, passa a viver no Rio de Janeiro. Ministra *workshop* na Escola de Artes Visuais do Parque Lage Lage), em 2003, em paralelo à montagem da obra *Sabará-Mangueira*.

### **PAULO SÉRGIO LACERDA BEIRÃO**

Nascido em 1949, em Belo Horizonte, formou-se em Medicina na UFMG, em 1972. Obteve o título de mestre em Biofísica em fevereiro de 1976, iniciando em seguida um estágio nos Estados Unidos, na University of Pennsylvania e no Jefferson Medical College, onde aprendeu a técnica de controle de potencial de membrana celular (*voltage-clamp*), ainda inexistente no Brasil. Obteve o título de doutor em Ciências em fevereiro de 1980 (UFRJ). Fez estágio de pós-doutoramento na University of Leicester (Inglaterra), de setembro de 1992 a setembro de 1993, onde recebeu o título de Honorary Research Fellow. Iniciou sua carreira como professor colaborador do Instituto de Biofísica em junho de 1975 e em 1980 assumiu por concurso público o cargo de professor adjunto no Departamento de Bioquímica e Imunologia da UFMG, onde iniciou o pioneiro trabalho de estudo de mecanismos de ação de neurotoxinas de animais brasileiros, utilizando métodos eletrofisiológicos. Assumiu, também por concurso público, em 1990, o cargo de professor titular desse departamento, onde atuou até sua aposentadoria, em 2016. Atualmente é professor voluntário da UFMG, atuando no Mestrado Profissional em Ensino de Biologia (ProfBio). Foi subcoordenador do Programa de Bioquímica e Imunologia por vários mandatos, tendo assumido a coordenação desse programa de 1993 a 1997. Foi pró-reitor de

Pesquisa da UFMG de março de 1998 a março de 2002. Liderou a criação, em 2002, do programa de pós-graduação em Bioinformática, do qual foi o primeiro coordenador (de dezembro de 2002 a abril de 2005). Foi chefe do Departamento de Bioquímica e Imunologia de abril de 2005 a abril de 2009. Exerceu a presidência do Conselho Curador da Fapemig de 2010 até fevereiro de 2011, quando pediu demissão para assumir a diretoria do CNPq. Foi diretor de Ciências Agrárias, Biológicas e da Saúde do CNPq e também diretor de Ciência, Tecnologia e Inovação da Fapemig de junho de 2015 a abril de 2020, quando assumiu interinamente a presidência. Foi designado presidente da Fapemig em junho de 2020, tendo concluído seu mandato em novembro de 2023. Ocupa a cadeira 34 da Academia Mineira de Letras.

#### **PAULO TEIXEIRA IUMATTI**

Professor do Instituto de Estudos Brasileiros da USP e pesquisador associado do projeto Artes e Semânticas da Criação e da Memória (Fapesp — 20/07886-8). Historiador, é autor das seguintes publicações, entre outras: *Arte e trabalho: aspectos da produção do livro em São Paulo* (Hucitec, 2016) e *Cantos de guerra: cantadores negros e as disputas em torno do gênero do Marco (1870-1930)* (Alameda, 2020). É também compositor e intérprete, sendo *A girassol* (Beiral das Artes, 2022) seu mais recente álbum solo.

#### **RICARDO ALEIXO**

Belo-horizontino nascido em 1960, poeta, escritor, artista visual, *designer* sonoro e pesquisador de literaturas, outras artes e mídias. Recebeu da UFMG, em 2021, o título de Notório Saber, equivalente ao grau de doutor. Tem 20 livros publicados. Suas obras mesclam poesia, prosa ficcional, filosofia, etnopoética, antropologia, história, música, radioarte, artes visuais, vídeo, dança, teatro, performance e estudos urbanos. Já fez *performances* em quase todos os estados brasileiros e nos seguintes países: Argentina, Alemanha, Portugal,

EUA, Espanha, México, França, Suíça e Angola. Participa da mostra permanente *Rua da Língua* (Museu da Língua Portuguesa/SP). Como artista visual, montou as mostras individuais *Objetos suspeitos* (1999, Belo Horizonte, Mariana e Rio de Janeiro) e <reProspectiva> (2015, Belo Horizonte) e participou de inúmeras coletivas, como *Portuñol/Portunhol* (2004, Buenos Aires), *Gil70* (2012, São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador), *Textos y visualidades* (2019, Buenos Aires), *Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros* (São Paulo, Sorocaba e Rio de Janeiro), *A corda mor* (2024, Coimbra — Portugal) e *Anozero'24: o fantasma da liberdade* (2024, Coimbra — Portugal). Apresentou, na 35.<sup>a</sup> Bienal de São Paulo, o ciclo de *performances* Dendorí. Atualmente, atua como pesquisador visitante no Departamento de Performance da New York University. Conquistou, em 2023, os prêmios Mestras e Mestres das Artes e Alceu Amoroso Lima: Poesia e Liberdade, outorgados, respectivamente, pela Funarte e pela Universidade Candido Mendes/Centro Alceu Amoroso Lima para a Liberdade, e foi finalista do Prêmio Oceanos, com o livro *Diário da encruza*. Ocupa a cadeira 31 da Academia Mineira de Letras.

### ROGÉRIO FARIA TAVARES

Graduado em Direito e Comunicação Social (Jornalismo), é pós-graduado em *Marketing* e em Gestão de Negócios (MBA Executivo) pela Fundação Dom Cabral. Mestre em Direito, tem o diploma de Estudos Avançados em Direito Internacional e Relações Internacionais da Universidade Autônoma de Madri. Doutor em Literatura, foi presidente da Academia Mineira de Letras por dois mandatos. Foi secretário adjunto de Comunicação da Prefeitura de Belo Horizonte, supervisor de Relações Públicas da Fiat Chrysler para a América Latina e presidente do BDMG Cultural. É membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, do Instituto dos Advogados Brasileiros e do PEN Clube do Brasil. Entre seus livros, estão *A noite dos mascarados*, *Reflexões sobre o direito e a vida* (organizador), *Entre el poder y el derecho: el Consejo de Seguridad y la Corte Penal Internacional en la situación del Sudán*,

*Contribuições para a história do Instituto dos Advogados de Minas Gerais, Contribuições para a história do Instituto dos Advogados Brasileiros, Contribuições para a história do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 20 contos sobre a pandemia de 2020* (organizador) e *Nos 25 da CPLP: estudos em homenagem a José Aparecido de Oliveira e Ricardo Arnaldo Malheiros Fiuza* (organizador, com Lauro Moreira). Ocupa a cadeira 8 da Academia Mineira de Letras.

#### **RONALDO WERNECK**

Mineiro de Cataguases, escritor e crítico, o poeta tem longa trajetória literária, que remonta aos anos 1960. Jornalista, trabalhou em vários veículos da imprensa nos mais de 30 anos em que morou no Rio de Janeiro, além de editar suplementos literários em Minas. Entre 1990 e 1995, foi editor de textos e assessor de comunicação do Centro Cultural Banco do Brasil (Rio). De volta a Cataguases, foi coordenador do Centro Cultural Humberto Mauro e diretor de comunicação do CinePort, Festival de Cinema dos Países de Língua Portuguesa. Publicou vários livros desde a década de 1970: crônicas, ensaios biográficos e principalmente poemas. É membro da União Brasileira de Escritores e do PEN Clube do Brasil.

#### **SÉRGIO LAIA**

Psicanalista. Analista membro da Escola (AME) pela Escola Brasileira de Psicanálise e pela Associação Mundial de Psicanálise. Mestre em Filosofia e doutor em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

#### **SÍLVIO RIBAS**

O jornalista é mineiro de Curvelo, graduado pela PUC Minas (1991) e pós-graduado em Relações Institucionais pelo Ibmec-DF (2017). Atuou como repórter e editor dos jornais *Diário do Comércio* (MG), *Estado de Minas* (MG), *Gazeta Mercantil* (SP), *Brasil Econômico* (SP),

*A Tarde* (BA), *Jornal do Comércio* (RJ), *Correio Braziliense* (DF) e *Gazeta do Povo* (PR). Conquistou 11 prêmios jornalísticos, incluindo-se o Esso, assessorou grandes empresas e foi servidor do Senado por oito anos. É autor de *Dicionário do morcego*, *Malabar*, *Passos nus*, *Poemas para João*, *A moça do vestido verde* e *Admirável normal novo* e também de textos que foram publicados em coletâneas, a exemplo do dossiê “Os 300 anos do teatro em Minas Gerais”, no volume 82 da *Revista da Academia Mineira de Letras*. Colaborou com artigos e prefácios de variadas publicações.

### SYLVIA HELENA CYNTRÃO

Graduada em Letras (Português/Francês) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre e doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília, da qual é professora titular aposentada. Realizou dois pós-doutorados na PUC Rio. Pesquisadora da canção popular brasileira. Fundadora dos grupos de pesquisa em poesia contemporânea Vivovero e Textualidades Contemporâneas: Processos de Híbridação (UnB/CNPq), ambos sob sua coordenação. Autora e organizadora dos livros *Chico Buarque, sinal aberto!*, *A forma da festa: tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*, *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*, *Poesia contemporânea*, *O verso vivo de Vinicius de Moraes*, *O imaginário em versos vivos* e *Travessias, escritas e desafios epistemológicos em espaços latino-americanos*. De sua produção como poeta, destaca-se o livro *O quarto e o ato* (apoio do FAC-DF).



*Academia Mineira de  
Letras: Cadeiras*



## CADEIRA 1

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Visconde de Araxá</i>	Albino Esteves (1884-1943)
<i>(Domiciano Leite</i>	<b>1.º SUCESSOR</b>
<i>Ribeiro) (1812-1881)</i>	Cyro dos Anjos (1906-1994)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Danilo Gomes (1942)

## CADEIRA 2

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Arthur França</i>	Aldo Delphino dos Santos
<i>(1881-1902)</i>	Ferreira Lobo (1872-1945)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	José Oswaldo de Araújo (1887-1975)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Oswaldo Soares da Cunha (1921-2013)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	Benito Barreto (1929)

### CADEIRA 3

**PATRONO FUNDADOR**  
*Aureliano José Lessa (1828-1861)* Alphonsus de Guimaraens (Affonso da Costa Guimarães) (1870-1921)  
**1.º SUCESSOR**  
Moacyr Lafayette de Macedo Chagas (1894-1940)  
**2.º SUCESSOR**  
Agripa Ulysses Vasconcellos (1896-1969)  
**3.º SUCESSOR**  
Oscar Dias Corrêa (1921-2005)  
**4.º SUCESSOR**  
Angelo Oswaldo de Araújo Santos (1947)

### CADEIRA 4

**PATRONO FUNDADOR**  
*Frei José Marianno da Conceição Velloso (1742-1811)* Alvaro Astolpho da Silveira (1867-1945)  
**1.º SUCESSOR**  
Alphonsus de Guimaraens Filho (1918-2008)  
**2.º SUCESSOR**  
Amílcar Vianna Martins Filho (1949)

## CADEIRA 5

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>José Maria Teixeira de Azevedo Júnior</i> (1865-1909)	Amanajós de Araújo (1880-1938)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Zoroastro Passos (1887-1945)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Christiano Martins (1912-1981)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	Francisco Magalhães Gomes (1906-1990)
	<b>4.º SUCESSOR</b>
	Miguel Augusto Gonçalves de Souza (1926-2010)
	<b>5.º SUCESSOR</b>
	Carmen Schneider Guimarães (1926-2001)
	<b>6.º SUCESSOR</b>
	Humberto Werneck (1945)

## CADEIRA 6

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Bernardo de Vasconcellos</i> (1795-1850)	Arduíno Bolívar (1873-1952)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Salomão de Vasconcellos (1877-1965)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Mello Cançado (1912-1981)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	José Carlos Lisboa (1902-1994)
	<b>4.º SUCESSOR</b>
	Alaíde Lisboa (1904-2007)
	<b>5.º SUCESSOR</b>
	Yeda Prates Bernis (1926)

## CADEIRA 7

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Luiz Cassiano</i> (1868-1903)	Avelino Fóscolo (1864-1944)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Eduardo Frieiro (1889-1982)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Austen Amaro (1901-1991)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	Wilson Bastos (1915-1997)
	<b>4.º SUCESSOR</b>
	João Bosco Murta Lages (1937-2004)
	<b>5.º SUCESSOR</b>
	Ricardo Arnaldo Malheiros Fiúza (1937-2019)
	<b>6.º SUCESSOR</b>
	Wander Melo Miranda (1952)

## CADEIRA 8

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Batista Martins</i> (1868-1906)	Belmiro Braga (1872-1937)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Wellington Brandão (1894-1965)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Edison Moreira (1919-1989)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	Milton Reis (1929-2016)
	<b>4.º SUCESSOR</b>
	Rogério Faria Tavares (1971)

## CADEIRA 9

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Josaphat Bello</i> (1870-1907)	Bento Ernesto (1866-1943)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	João Alphonsus (1901-1944)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Djalma Andrade (1891-1975)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	Ildeu Brandão (1913-1994)
	<b>4.º SUCESSOR</b>
	Márcio Garcia Vilela (1939-2021)
	<b>5.º SUCESSOR</b>
	Antonieta Cunha (1939)

## CADEIRA 10

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Cláudio Manuel da Costa</i> (1729-1789)	Brant Horta (1876-1959)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	João Etienne Filho (1918-1997)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Fábio Proença Doyle (1928-2021)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	J. D. Vital (1947)

## CADEIRA 11

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Santa Rita Durão</i> (1722-1784)	Carlos Góes (1881-1934)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Lúcio dos Santos (1875-1944)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Bueno de Serqueira (1895-1979)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	D. João Resende Costa (1910-2007)
	<b>4.º SUCESSOR</b>
	D. Walmor Oliveira de Azevedo (1954)

## CADEIRA 12

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Alvarenga Peixoto</i> (1744-1793)	Carlindo Lellis (1879-1945)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	João Dornas Filho (1902-1962)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Alberto Deodato (1896-1978)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	Tancredo Neves (1910-1985)
	<b>4.º SUCESSOR</b>
	Olavo Drumond (1925-2006)
	<b>5.º SUCESSOR</b>
	Cônego José Geraldo Vidigal de Carvalho (1933)

## CADEIRA 13

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Xavier da Veiga</i> (1846-1900)	Carmo Gama (1860-1937)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Godofredo Rangel (1884-1951)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Antônio Moraes (1904-1984)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	João Franzen de Lima (1897-1994)
	<b>4.º SUCESSOR</b>
	Paulo Tarso Flecha de Lima (1933-2021)
	<b>5.º SUCESSOR</b>
	Silviano Santiago (1936)

## CADEIRA 14

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>José Senna</i> (1847-1901)	Costa Senna (1852-1919)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Almeida Magalhães (1893-1982)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	João Valle Maurício (1922-2000)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	Antenor Pimenta Madeira (1960)

## CADEIRA 15

**PATRONO FUNDADOR**  
*Bernardo* Dilermando Cruz (1879-1935)  
*Guimarães* **1.º SUCESSOR**  
(1827-1884) Moacyr Andrade (1897-1935)  
**2.º SUCESSOR**  
Odair de Oliveira (1917-1982)  
**3.º SUCESSOR**  
Armond Werneck (1916-1991)  
**4.º SUCESSOR**  
Bonifácio José Tamm de Andrada  
(1930-2021)  
**5.º SUCESSOR**  
Maria Esther Maciel (1963)

## CADEIRA 16

**PATRONO FUNDADOR**  
*Paulo Cândido* Diogo de Vasconcellos (1843-1927)  
(1805-1864) **1.º SUCESSOR**  
Mário Mattos (1899-1966)  
**2.º SUCESSOR**  
Waldemar dos Anjos (1901-1980)  
**3.º SUCESSOR**  
Flávio Neves (1908-1984)  
**4.º SUCESSOR**  
Wilson Castello Branco (1918-1986)  
**5.º SUCESSOR**  
José Afrânio Moreira Duarte (1931-2008)  
**6.º SUCESSOR**  
Ronaldo Costa Couto (1942)

## CADEIRA 17

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Conde de Prados</i>	Eduardo de Menezes (1857-1923)
<i>(Dr. Camilo Armond)</i>	<b>1.º SUCESSOR</b>
<i>(1815-1882)</i>	José Antônio Nogueira (1892-1947)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Abgar Renault (1901-1995)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	Aluísio Pimenta (1923-2016)
	<b>4.º SUCESSOR</b>
	Ibrahim Abi-Ackel (1927)

## CADEIRA 18

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Silva Alvarenga</i>	Estevam Oliveira (1853-1926)
<i>(1749-1814)</i>	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Abílio Barreto (1883-1959)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Arthur Versiani Velloso (1906-1986)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	José Henrique Santos (1934)

## CADEIRA 19

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Corrêa de Almeida</i> (1820-1905)	Francisco Lins (1866-1933)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Mário Mendes Campos (1894-1989)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Pe. José Carlos Brandi Aleixo (1932)

## CADEIRA 20

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Arthur Lobo</i> (1879-1901)	Franklin de Almeida Magalhães (1902-1971)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Emílio Guimarães de Moura (1902-1971)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Wilson de Mello da Silva (1911-1994)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	Ariosvaldo de Campos Pires (1934-2004)
	<b>4.º SUCESSOR</b>
	Hindemburgo Chateaubriand Pereira-Diniz (1932-2024)
	<b>5.º SUCESSOR</b>
	Paulo Roberto Haddad (1939)

## CADEIRA 21

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Fernando de Alencar</i> (1857-1910)	Gilberto de Alencar (1887-1961)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Nelson de Faria (1902-1968)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Oscar Negrão de Lima (1895-1971)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	Hilton Rocha (1911-1993)
	<b>4.º SUCESSOR</b>
	Caio Mário (1913-2004)
	<b>5.º SUCESSOR</b>
	Elisabeth Fernandes Rennó de Castro Santos (1930)

## CADEIRA 22

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Júlio Ribeiro</i> (1845-1890)	Heitor Guimarães (1868-1937)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Paulo Rehfeld (1902-1960)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Fábio Lucas (1931)

## CADEIRA 23

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Joaquim Felício</i> (1828-1895)	Joaquim Silvério (1859-1933)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Martins de Oliveira (1896-1975)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Victor Nunes Leal (1914-1985)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	Raul Machado Horta (1923-2005)
	<b>4.º SUCESSOR</b>
	Manoel Hygino dos Santos (1930)

## CADEIRA 24

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Bárbara Eliodora</i> (1758-1819)	João Lúcio (1875-1948)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Cláudio Brandão (1894-1965)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Henrique de Resende (1899-1973)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	Sylvio Miraglia (1900-1994)
	<b>4.º SUCESSOR</b>
	Eduardo Almeida Reis (1937-2022)
	<b>5.º SUCESSOR</b>
	Ailton Krenak (1953)

## CADEIRA 25

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Augusto Franco</i> (1877-1909)	João Massena (1865-1957)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Paulo Pinheiro Chagas (1906-1983)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Aureliano Chaves (1929-2003)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	Francelino Pereira dos Santos (1921-2017)
	<b>4.º SUCESSOR</b>
	Jacyntho Lins Brandão (1952)

## CADEIRA 26

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Evaristo da Veiga</i> (1799-1837)	José Eduardo da Fonseca (1883-1934)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Mário Casasanta (1898-1963)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Henriqueta Lisboa (1901-1986)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	Lacyr Annunziata Schettino (1914-1986)
	<b>4.º SUCESSOR</b>
	Pe. João Batista Megale (1934-2008)
	<b>5.º SUCESSOR</b>
	Bartolomeu Campos de Queirós (1944-2012)
	<b>6.º SUCESSOR</b>
	Ângelo Machado (1934-2020)
	<b>7.º SUCESSOR</b>
	Jota Dangelo (1932)

## CADEIRA 27

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Corrêa de Azevedo</i> (1856-1904)	José Paixão (1868-1949)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Augusto de Lima Júnior (1889-1970)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Cardeal Vasconcelos Motta (1890-1982)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	D. Oscar de Oliveira (1912-1997)
	<b>4.º SUCESSOR</b>
	Pe. Paschoal Rangel (1922-2010)
	<b>5.º SUCESSOR</b>
	Afonso Henriques de Guimaraens Neto (1944)

## CADEIRA 28

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Américo Lobo</i> (1841-1903)	José Rangel (1868-1940)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Guilhermino César (1908-1993)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	José Bento Teixeira de Salles (1922-2013)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	Márcio Sampaio (1941)

## CADEIRA 29

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Aureliano Pimentel</i> (1830-1908)	Lindolpho Gomes (1875-1953)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Milton Campos (1900-1972)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Pedro Aleixo (1901-1975)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	Gustavo Capanema (1900-1985)
	<b>4.º SUCESSOR</b>
	Murilo Paulino Badaró (1931-2010)
	<b>5.º SUCESSOR</b>
	Affonso Arinos de Mello Franco (1930-2020)
	<b>6.º SUCESSOR</b>
	José Fernandes Filho (1929)

## CADEIRA 30

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Oscar da Gama</i> (1870-1900)	Luiz de Oliveira (1874-1960)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Oiliam José (1921-2017)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Caio César Boschi (1947)

## CADEIRA 31

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Lucindo Filho</i> (1847-1896)	Machado Sobrinho (1872-1938)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Salles Oliveira (1900-1968)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Manoel Casasanta (1902-1973)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	Waldemar Pequeno (1892-1988)
	<b>4.º SUCESSOR</b>
	Luís Carlos de Portilho (1910-2008)
	<b>5.º SUCESSOR</b>
	Rui Mourão (1929-2024)
	<b>6.º SUCESSOR</b>
	Ricardo Aleixo (1960)

## CADEIRA 32

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Marquês de Sapucaí</i> (1793-1875)	Mário Lima (1886-1936)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Heli Menegale (1903-1993)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Almir de Oliveira (1916-2015)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	Carlos Bracher (1940)

## CADEIRA 33

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Edgar Matta</i> (1878-1907)	Mário Magalhães (1885-1937)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Aires da Mata Machado Filho (1909-1985)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Nansen Araújo (1901-1996)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	José Crux Rodrigues Vieira (1920-2016)
	<b>4.º SUCESSOR</b>
	Luís Ângelo da Silva Giffoni (1949)

## CADEIRA 34

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Thomaz Gonzaga</i> (1744-1810)	Mendes de Oliveira (1879-1918)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Noraldino Lima (1885-1951)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Nilo Aparecida (1914-1974)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	Juscelino Kubitschek (1902-1976)
	<b>4.º SUCESSOR</b>
	Affonso Arinos (1905-1990)
	<b>5.º SUCESSOR</b>
	Gerson de Britto Boson (1914-2001)
	<b>6.º SUCESSOR</b>
	Orlando Vaz Filho (1935-2023)
	<b>7.º SUCESSOR</b>
	Paulo Sérgio Lacerda Beirão (1949)

## CADEIRA 35

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>João Pinheiro</i> (1860-1908)	Navantino Santos (1885-1946)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Eugênio Rubião (1884-1949)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Silva Guimarães (1876-1955)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	Orlando Carvalho (1910-1998)
	<b>4.º SUCESSOR</b>
	Carlos Mário da Silva Velloso (1936)

## CADEIRA 36

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Eloy Ottoni</i> (1764-1851)	Nelson de Senna (1876-1952)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Oscar Mendes (1902-1983)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Wilton Cardoso (1916-1999)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	Aloísio Teixeira Garcia (1944-2024)
	<b>4.º SUCESSOR</b>
	Ana Cecília Carvalho (1951)

## CADEIRA 37

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Manoel Basílio</i>	Olympio Rodrigues de Araújo (1860-1923)
<i>Furtado</i>	<b>1.º SUCESSOR</b>
(1826-1903)	Aníbal Mattos (1886-1969)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Edgard de Vasconcellos Barros (1914-2004)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	Olavo Celso Romano (1938-2023)
	<b>4.º SUCESSOR</b>
	Carlos Herculano Lopes (1956)

## CADEIRA 38

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Beatriz Brandão</i>	Paulo Brandão (1883-1928)
(1779-1868)	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Honório Armond (1891-1958)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Vivaldi Moreira (1912-2001)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	Pedro Rogério Couto Moreira (1946)

## CADEIRA 39

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Basílio da Gama</i> (1740-1795)	Plínio Motta (1876-1953)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	João Camillo (1915-1973)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Edgar Mata Machado (1914-1995)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	Patrus Ananias de Souza (1952)

## CADEIRA 40

<b>PATRONO</b>	<b>FUNDADOR</b>
<i>Visconde de Caeté</i> ( <i>José Teixeira da Fonseca Vasconcelos</i> ) (1766-1838)	Pinto de Moura (1865-1924)
	<b>1.º SUCESSOR</b>
	Affonso Penna Júnior (1879-1968)
	<b>2.º SUCESSOR</b>
	Maria José de Queiroz (1936-2023)
	<b>3.º SUCESSOR</b>
	Conceição Evaristo (1946)

**REVISTA DA ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS**  
ISSN 1982-6680 | Publicação anual

*Organização dos dossiês temáticos*

“Literatura e cidade natal”

Rogério Faria Tavares

“Chico Buarque: oitenta anos”

Ana Maria Clark Peres  
Rogério Faria Tavares

*Projeto gráfico e editoração eletrônica*

Leonardo Mordente

*Imagem da capa*

*Sopro* (2024), de Niura Bellavinha  
Pintura pulverizada sobre algodão, 40 × 50 cm  
Fotografia: Adriana Moura  
Edição de imagem: Daniel Herthel

*Preparação de originais e revisão de provas*

Leonardo Mordente

*Produção gráfica*

Laís Reis

*Impressão*

Premiumgraf Serviços Gráficos (novembro de 2024)

**DESCENTRA** >>>>>  
>>>>> **CULTURA** at nº 24.462  
26/09/2023

LEIC:CA:2018.13609.0261

Patrocínio:



Apoio:



CIRCULO BH  
MG LIBERDADE

A LIBERDADE  
MORA EM  
*Minas*  
#VEMPRAMINAS

CULTURA E  
TURISMO



**MINAS GERAIS** GOVERNO DIFERENTE. ESTADO EFICIENTE.

Realização:



