



POESIA E PROSA

com Maria Bethânia

Caderno de atividades

Resumos, atividades propostas
e conceitos

Heloisa Maria Murgel Starling

ORGANIZADORA

***Sentimentos do Mundo Maria Bethânia* | UFMG (2009)**

COORDENAÇÃO Patrícia Kauark Leite

***Caderno de poesias* | Editora UFMG (2015)**

IDEALIZAÇÃO DO PROJETO

Maria Bethânia
Heloisa Maria Murgel Starling
Wander Melo Miranda
Gringo Cardia

***Caderno de atividades* | Editora UFMG (2016)**

IDEALIZAÇÃO DO PROJETO

Mônica Monteiro
Ana Basbaum
Heloisa Maria Murgel Starling

COORDENAÇÃO DE PESQUISA

Heloisa Maria Murgel Starling

PROJETO REPÚBLICA

NÚCLEO DE PESQUISA, DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA | UFMG

Bruno Michael Pereira de Abreu
Bruno Viveiros Martins
Clarissa Teixeira Fazito Rezende
Davi Aroeira Kacowicz
Igor Barbosa Cardoso
Jose Antônio de Souza Queiroz
Marcela Telles Elian de Lima
Pauliane de Carvalho Braga
Wilkie Buzatti Antunes

ATIVIDADES DE ENSINO-APRENDIZAGEM

CASTRO ALVES Marcela Telles Elian de Lima

CLARICE LISPECTOR Pauliane de Carvalho Braga | Nádia Battella Gotlib

JOÃO GUIMARÃES ROSA Marcela Telles Elian de Lima | Roberto Said

JOÃO CABRAL DE MELO NETO Davi Aroeira Kacowicz | Lígia Beatriz Germano de Paula

POESIA E PROSA
com Maria Bethânia

Caderno de atividades
Resumos,
atividades propostas
e conceitos

Heloisa Maria Murgel Starling
ORGANIZADORA

Belo Horizonte
Editora UFMG
2016

© 2016, Os autores
© 2016, Editora UFMG

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização escrita do Editor.

P745 Poesia e prosa com Maria Bethânia : caderno de atividades : resumos, atividades propostas e conceitos /
Heloisa Maria Murgel Starling, organizadora. – Belo Horizonte : Editora UFMG, 2016.
207 p. :il.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-423-0186-1

1. Alves, Castro, 1847-1871 – Crítica e interpretação. 2. Lispector, Clarice, 1920-1977- Crítica e interpretação.
3. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 – Crítica e interpretação. 4. Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999 – Crítica
e interpretação. 5. Bethânia, Maria, 1946-. 6. Artes. 7. Poesia brasileira. 8. Literatura brasileira. 9. Material didá-
tico. I. Starling, Heloisa Maria Murgel. II. Universidade Federal de Minas Gerais.

CDD: B869.1
CDU: 869.0(81)-1

Elaborada pela Biblioteca Professor Antonio Luiz Paixão – FAFICH-UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor Jaime Arturo Ramírez
Vice-Reitora Sandra Regina Goulart Almeida

EDITORA UFMG

Diretor Flavio de Lemos Carsalade
Vice-Diretor Roberto Alexandre do Carmo Said

CONSELHO EDITORIAL

Flavio de Lemos Carsalade (PRESIDENTE)
Danielle Cardoso de Menezes
Eduardo de Campos Valadares
Élder Antônio Sousa Paiva
Fausto Borém
Maria Cristina Soares de Gouvêa
Roberto Alexandre do Carmo Said

PREPARAÇÃO DE TEXTOS Roberto Said

REVISÃO DE PROVAS Projeto República

PROJETO GRÁFICO, FORMATAÇÃO E MONTAGEM DE CAPA Cássio Ribeiro

IMAGENS DA CAPA *Frames* Programa “Poesia e prosa com Maria Bethânia”

PRODUÇÃO GRÁFICA Warren Marilac

EDITORA UFMG

Av. Antônio Carlos, 6.627 – CAD II / Bloco III
Campus Pampulha – 31270-901 – Belo Horizonte/MG
Tel: + 55 31 3409-4650 – Fax: + 55 31 3409-4768
www.editoraufmg.com.br – editora@ufmg.br

Oh! bendito o que semeia
livros... livros à mão cheia...
(...)
O livro caindo n'alma
É gérmen - que faz a palma,
É chuva - que faz o mar.

Castro Alves

Mestre não é quem sempre ensina,
mas quem de repente aprende.

Guimarães Rosa

- 7_ **Nota do editor**
- 9_ **Apresentação**
Maria Bethânia
- 11_ **Poesia entre saberes, sabores e sabelenças**
Roberto Said
- 19_ **Margens da palavra: história, poesia e canção**
Bruno Viveiros Martins
- 27_ **Castro Alves**
Heloisa Maria Murgel Starling
- 63_ **Guimarães Rosa**
Heloisa Maria Murgel Starling
Alberto da Costa e Silva
- 113_ **Clarice Lispector**
Nádia Battella Gotlib
- 161_ **João Cabral de Melo Neto**
Heloisa Maria Murgel Starling
- 207_ **Sobre os autores**

Nota do editor

Este *Caderno de atividades* é um desdobramento do projeto *Caderno de poesias*, publicado em 2015 pela Editora UFMG, que reúne canções, poemas e fragmentos ficcionais, selecionados e organizados por Maria Bethânia. Ambos os cadernos resultam de um desejo comum: criar novos dispositivos para o fomento da cultura brasileira, em especial, com a divulgação da poesia escrita e cantada produzida em nosso país.

Concebido em parceria com Sesi e com o canal de televisão Arte 1, a partir do programa *Poesia e prosa com Maria Bethânia*, este *Caderno* apresenta informações biográficas, culturais e artísticas concernentes a quatro importantes escritores brasileiros – Castro Alves, Clarice Lispector, João Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto – e propõe atividades de ensino-aprendizagem que visam articular suas obras e trajetórias pessoais à história e à cultura nacionais.

Se, de fato, abrir um livro de poesia é como abrir uma janela, como comentava o poeta Mario Quintana, este *Caderno de atividades*, destinado ao professor de ensino médio, terá cumprido seu papel se contribuir para que novas paisagens possam ser cotidianamente descortinadas em nossas salas de aula.

Maria Bethânia

Apresentação

Caro professor,

Acho a ideia de levar expressões artísticas para dentro de uma sala de aula preciosa e linda. Nas aulas de meu professor ginasial de português, Nestor de Oliveira, além de didática, aprendia-se a ouvir, ler e dizer poesia. Isso acontecia numa escola pública no Recôncavo baiano.

Este caderno foi feito para você. Traz material sobre os poetas e escritores da série de programas *Poesia e prosa com Maria Bethânia* e foi especialmente produzido para ser utilizado em sala de aula. Acredito que o poeta Antonio Vieira tem razão quando diz:

“No contexto de uma sala de aula
Não estarem esses nomes me dá pena
A escola devia ensinar
Pro aluno não me achar um bobo
Sem saber que os nomes que eu louvo
São vates de muitas qualidades

Os nomes dos poetas populares
Deveriam estar na boca do povo.”

Sorte!

Roberto Said

Poesia entre saberes, sabores e sabenças

Se compreendemos, se acedemos de um modo ou de outro a uma orla de sentido, é poeticamente.

Jean-Luc Nancy

Sei que ler, ouvir, dizer poesia hoje, nesse tempo de tanto desapego, tanta correria, é uma tarefa difícil. É como provocar o mundo, ofender o mundo, vivemos como se não coubesse mais o silêncio, as delicadezas. Mas ainda cabem e isso me comove e me trai.

Maria Bethânia

As sucessivas ondas de expansão da cybercultura, disseminadas em escala global nas últimas décadas, promovem alterações significativas não apenas nos espaços e nos objetos preferenciais de leitura, mas também nos modos até então dominantes de ler e de escrever. As mutações decorrentes da digitalização da imagem e do som, em sintonia com a abertura e a diversificação dos sistemas informáticos, reposicionam as relações entre autores e leitores, na medida em que se multiplicam os dispositivos de produção e de recepção textuais. Criam ainda novas formas de visualização e de interatividade, como também fomentam novas relações de sociabilidade e, por conseguinte, novas relações de poder.

Essa notável ampliação das possibilidades de circulação de textos, imagens e dos afetos que os acompanham, a incontestável vitalidade presente nos diversos modos de interação propiciados pelo desenvolvimento tecnológico, não se realiza, no entanto, sem promover paralelamente movimentos de uniformização e padronização. Ideias, signos, imagens, enunciados históricos, sociais e estéticos repetem-se à exaustão, de modo a instituir como um novo valor “o valor de exposição”. Vale mais o que é mais visto, como se nota nas práticas sociais e no vocabulário corrente marcado por “curtidas”, “memes”, “viralizar”, “hashtags”, entre outros termos.

A poesia não se mantém ileso a todas essas transformações da era pós-industrial. Para alguns, com retórica apocalíptica, vivemos a etapa derradeira de declínio do poético, já em curso desde a emergência do mundo moderno. Valem-se, em seus argumentos, da perda de prestígio social do objeto literário que é medida quase sempre pelas estatísticas relacionadas ao mercado de livros e de leitores. Nessa direção, não faltam vozes para anunciar morta a arte de fazer poesia. Já os entusiastas celebram a profusão de vozes poéticas que se anuncia e se espalha atualmente em um diversificado universo de meios – sites, blogs, e-books, revistas eletrônicas, redes sociais, antologias digitais etc. – em estratégias de disseminação afinadas com as novas tecnologias.

Entre os dois polos do debate, pouco a pouco se consolida a ideia de que a demorada atenção e o grau de interpretação requeridos pela leitura de textos poéticos parece em descompasso tanto com as temporalidades que cercam os jovens leitores quanto com as demandas da vida contemporânea. Nesse cenário, em que as relações entre poesia e sociedade aparecem reviradas de ponta-cabeça, a ponto de se colocar em xeque a possibilidade de a poesia dialogar com nosso tempo presente, ressurgem atualizada a antiga questão que nunca deixou de atormentar os poetas: afinal, pra que serve a poesia?

Na verdade, um certo descompasso em relação às demandas objetivas da vida parece compor o DNA da poesia e acompanhar sua história milenar desde os “inícios” da cultura ocidental. Comumente julgada por sua presumida disfunção social, não é de hoje que a poesia é considerada uma espécie de *inuntensílio*, para me valer da definição do poeta Paulo Leminski.

Na Antiguidade Clássica, podemos ver anunciada em Platão (427-347 a.C.), discípulo de Sócrates (470-399 a.C.), a dura sentença que condena a poesia como falso conhecimento. Platão, ao levar a cabo a tarefa de seu mestre de pensar as

relações entre arte e realidade, alça a palavra poética à condição de problema filosófico. E, ao refletir sobre a natureza, o valor e a razão de ser da poesia, o filósofo entende que, como arte de representação, destinada a imitar a realidade, a poesia está aquém do potencial da inteligência humana. Em linhas gerais, podemos dizer que o filósofo questiona o valor da poesia, ao levantar pelo menos três problemas cruciais, todos eles interligados.

O primeiro diz respeito a seu entendimento da arte. Para Platão, o valor da arte é aferido a partir da representação da realidade que ela produz, isto é, da qualidade do que ela representa. Quanto mais próximo do real retratado, mais belo e, conseqüentemente, mais verdadeiro, seria o objeto artístico. Quanto mais verdadeiro, mais útil ele se revela.

Isto porque, no pensamento platônico, o que entendemos como belo se confunde com o útil. Daí a correlação entre o belo e o bom, determinante, ao mesmo tempo, para se alcançar a verdade. O belo, o útil e o verdadeiro são os termos de um mesmo ideal do “ser”. Nessa lógica, toda ela direcionada à revelação da verdade, poemas são considerados cópias imperfeitas, posto que distorcidas, dos fenômenos naturais e/ou humanos. A poesia, com sua palavra desviante, criadora de metáforas, não pode representar o mundo senão deformando-o. Não pode captar a “essência” estável das coisas, o que significa não poder conhecê-las verdadeiramente. A semelhança alcançada pelo poeta, isto é, o resultado de sua representação poética, nunca será verdadeira porque não coincide com o “original” representado. É, portanto, uma forma ilusória e enganadora de conhecimento, sem utilidade para a cidade – uma espécie de trapaça do pensamento.

A prática poética é assim tomada como um jogo perigoso, na medida em que carrega consigo o poder – e aí já entramos no segundo questionamento sobre a poesia – de agir sobre a sensibilidade e confundir a alma humana, ao lhe despertar paixões e sentimentos perturbadores. Com sua retórica enganosa, a poesia desorienta os cidadãos, porque ativa desejos extravagantes, de modo a perturbar o controle da conduta racional e a prática das virtudes. A imagem poética pertence ao terreno dos fenômenos do mundo sensível, com suas inconstâncias e contradições, e o poeta é, por excelência, um des-educador.

O terceiro problema é de ordem social, visto que no “planejamento” da *República* platônica, segundo o qual cada cidadão deveria dedicar-se apenas a uma atividade social, a de sua aptidão natural, o poeta, justamente por tratar e mimetizar todas as coisas mas sem efetivamente dominar nenhuma delas,

será considerado impotente para desempenhar qualquer tarefa com a justeza de quem conhece o que faz. Será, nesses termos, considerado um estorvo e, como tal, desterrado.

No Livro X da *República*, de Platão, no diálogo com um aprendiz, Sócrates alerta para o perigo de se acolher, na organização da cidade, a musa da poesia, justificando assim a necessidade de expulsar o poeta:

(Sócrates) - (...) e se acolheres também a musa prazenteira, seja em versos épicos ou líricos, reinarão em tua cidade o prazer e a dor em lugar da lei e da razão, que em cada caso aponta o que melhor convém a todos.

(Gláucon) - Dizes muito bem.

(Sócrates) - E visto como voltamos a falar da Poesia, aí tens a nossa justificação por havê-la desterrado de nossa cidade: é uma imposição da razão.

Em nome da razão, o poeta será irrevogavelmente excluído da cidade e esta será, surpreendentemente, a mais celebrada das decisões:

(Sócrates) - Refletindo bem, das muitas excelências que percebo na organização de nossa cidade nenhuma há que me agrade mais do que a regra relativa à Poesia.

(Gláucon) - Que regra é essa?

(Sócrates) - A rejeição da poesia imitativa, que de modo algum deve ser admitida (...)

A partir da tradição fundada com o pensamento platônico, que elege a verdade como o mais importante dos valores (o valor dos valores), a poesia estaria fadada a lidar com essa condenação inaugural que lhe nega qualquer potência cognitiva. A herança da poesia é não poder se apresentar senão sob a permanente e fantasmática ameaça de exclusão.

O mundo moderno atualizou, a seu modo, a fábula platônica e sua proposição condenatória da poesia. A obra do poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867) seria, talvez, o melhor exemplo da sobrevivência dessa condenação. Seus versos revelam e incorporam em sua forma o desconforto do sujeito-poético em sua cidade: Paris, capital das artes, do iluminismo e do império colonial francês - capital do século XIX. Toda a trajetória artística e intelectual do bardo francês é marcada pelo desencontro e incompreensão, a ponto de o poeta ser considerado por seus contemporâneos um impostor, e sua obra ser tratada como “um edifício de mentiras”. Não por acaso, em 1857, ele foi levado a tribunal, sob a acusação

de ferir a moral e os bons costumes. *As flores do mal*, sua principal coletânea de versos, foi retirada das livrarias, julgada e condenada, em sentença que, extensiva ao poeta e a seu editor, determinava multas, cortes e a supressão integral de poemas do livro.

Novamente, o que temos é uma crise de legitimidade do discurso poético que, tal como tecido por Baudelaire, escapa ao horizonte de expectativas vigentes, já que não pode atender aos anseios de um público burguês. O desconcerto do poeta frente a seus contemporâneos, sua falta de lugar, sua condição de exilado, atualiza no palco moderno a cena inaugural que atravessa, de uma ponta a outra, a história da poesia: a expulsão do poeta da república platônica. Enquanto a cidade moderna lhe demandava “lei e razão”, Baudelaire, cumprindo às cegas a profecia socrática, lhe oferecia “prazer e dor”. O julgamento de Baudelaire, julgamento real e metafórico, repete em certa medida o ato que, ao condenar a escrita e negar o valor cognitivo do discurso poético, orienta uma vertente da cultura literária ocidental. Afinal, a expulsão do poeta da *República* não se justificava em vista dos perigos que ele representava para a edificação moral e intelectual dos cidadãos? A questão, na óptica do filósofo grego, não seria justamente a impossibilidade de a poesia enunciar a verdade de seu objeto, de captar sua essência? Não seria exatamente esse o dilema reinstaurado pela poesia moderna, pelo menos aquela tecida na senda aberta por Baudelaire? Não seria também ele considerado um perigo à “educação dos jovens”?

A obra de Baudelaire recoloca em pauta, sob contexto da modernidade industrial, o debate acerca do lugar e do estatuto do saber produzido pela poesia, revelando as fraturas existentes entre o saber artístico e o social, entre a lírica e a sociedade, de modo a cifrar o desajuste do sujeito lírico no mundo do alto capitalismo.

No curso dessa história descontínua, do mundo antigo ao moderno, o que está em pauta são as condições de possibilidade e o valor social da representação poética. Na mesma trilha em que Platão postula a incapacidade de a poesia desvelar a essência verdadeira das coisas, Baudelaire é condenado pela inutilidade de sua arte no mundo da utilidade. Temos, assim, uma herança que conduz o pensamento sobre a poesia atrelando-o à sua funcionalidade. E justamente por isso, esse mal-estar, que ronda o poeta e a sua arte, se apresenta menos como uma novidade de nossos dias do que como um dado constitutivo da poesia. Como se sua condição de existência da poesia fosse a própria crise que ameaça insistentemente sua

existência. Pois a poesia pensa essa crise, incorpora-a, questiona os seus fundamentos, faz dela seu objeto de reflexão, confere-lhe inclusive um sentido poético.

Em nosso presente multilinear, assentado em links, redes e hipertextos, em interações mediadas eletronicamente, a poesia segue sua história, produzindo sentido, a despeito de condenações enunciadas aqui e acolá. Digerida e apreciada por uma “imensa minoria de leitores” a poesia segue na contracorrente dos compromissos pragmáticos, financeiros ou tecnológicos de nosso tempo. Mantém-se ligada a outros fins, que não são os práticos; mantém-se firme em sua “finalidade sem fim”, pondo em questão a própria noção de utilidade e, principalmente, pondo em questão a linguagem, ferramenta e condição básica de qualquer pensamento – seja ele qual for.

A poesia oferece uma outra e alternativa compreensão da realidade, ao fabular formas de saber que dão acesso à compreensão intuitiva dos padrões que governam nossa experiência. Como arte de figurar, a palavra poética cria, na interlocução estabelecida pela leitura, imagens mentais que se valem tanto dos recursos imaginários da experiência individual do leitor quanto das imagens em circulação em seu mundo histórico e social. O valor dessa imagem não seria retratar fielmente o mundo exterior, como exigia Platão, mas ativar os mecanismos que possibilitam a nossa realidade sensível produzir e decodificar sentidos sociais.

A trapaça da palavra poética, essa palavra do engano, revela, através dos efeitos provocados no leitor-receptor, uma outra via de saber. Via essa que já havia sido destacada na Antiguidade, mas na tradição de pensamento aristotélica. Aristóteles (384-322 a.C), embora discípulo de Platão, abre outro caminho para se pensar a poesia, ao indicar uma dupla entrada para a verdade: a propriamente filosófica e a do “engano” poético. A representação poética implica uma suspensão provisória da verdade como maneira de experimentá-la emocionalmente. Nessa linhagem de pensamento, o texto poético seria aquele em que “o dizer produz reflexividade”. Produz um saber que possibilita ao cidadão, diria Aristóteles, compreender o “intricado da vida”.

Esse saber da poesia – em que “as palavras têm sabor”, glosando a expressão de Roland Barthes – “faz do saber uma festa”. Trata-se de um saber deslocado, uma espécie de *sabença*, que embaralha os campos do “sensível” e do “inteligível”, rigidamente separados em Platão, escapando dos procedimentos e objetivos dos saberes científicos. Um saber que se instala justamente nas brechas deixadas pelos saberes “oficiais”, a fim de desconstruir, por meio da linguagem, certezas e

verdades incontestáveis. Trata-se de uma “aprendizagem de desaprender”, conforme expressão de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa.

Em um mundo em que falamos do acesso – acesso à rede, à informação, aos serviços públicos etc. – como condição de cidadania, a poesia, com sua capacidade de pensar a linguagem, dá acesso aos sentidos produzidos dentro e fora da rede, como bem observa o pensador francês Jean-Luc Nancy:

Se compreendemos, se acedemos de um modo ou de outro a uma orla de sentido, é poeticamente. Isso não quer dizer que qualquer tipo de poesia constitua uma medida ou meio de acesso. Isso quer dizer – e é quase o contrário – que apenas esse acesso define a poesia, e que ela só tem lugar a partir do momento em que ele tem lugar.

Ao nos propiciar uma relação crítica com a linguagem, abrindo o campo para um combate no interior da linguagem, combate produtor de significações, a poesia nos oferece um outro acesso para a constituição de nossa relação com a realidade e, sem dúvida alguma, a defesa da poesia, tão enfraquecida em nossos dias, parece ser inseparável da defesa da liberdade.

Referências

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. v. 3.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Inútil poesia - E outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Lisboa: Vendaal, 2005.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1991.

SANTIAGO, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora UNICAMP, 2010.

Bruno Viveiros Martins

Margens da palavra: história, poesia e canção

Minha alquimia te cria
Amiga, feiticeira, transmutação
Encantação, flutuação, magia
Invenção de Orfeu

Assombrações. Sueli Costa e Tite de Lemos

Desde o início do século XX, a canção popular brasileira, veiculada pelos meios de comunicação de massa, criou polêmicas, partilhou informações, comentou e interpretou acontecimentos do presente e do passado, defendeu ideias, discutiu as grandes questões da época. Ou seja, produziu agitação cultural e política. O compositor popular, por sua vez, impregnou a vida cotidiana de política, desafiou as autoridades vigentes, fez uso constante de figuras de linguagem como ironia, sarcasmo, citação, paródia, hipérbole. A ênfase com que tratou o mundo público fez com que a linguagem musical funcionasse como um fator de mobilização da opinião pública, instigando a reflexão do cidadão ordinário acerca da defesa do bem comum e da fronteira entre o ambiente privado e o espaço público. O diálogo entre a cultura letrada e a oralidade popular é uma das bases de constituição da canção popular com uma matriz de pensamento e interpretação do Brasil.

Seria próprio ao compositor popular essa “mania atrevida” de querer se intrometer nos assuntos da política para demonstrar aos brasileiros que seu conhecimento, oriundo do cotidiano em que a força da oralidade é predominante em relação à palavra escrita, também tem algo a dizer, ou melhor, a cantar. Um canto que conjuga verso, arranjo, performance cênica, dicção do cantor e melodia direcionados à criação de um saber útil e relevante, à disposição daqueles que querem saber “notícias do Brasil”, ou mesmo ouvir histórias de tempos passados, quando figuram muitas vezes projetos inacabados, oportunidades perdidas, possibilidades desfeitas, ações espetaculares e sonhos inconclusos. Vem do seu esforço a capacidade de mostrar o Brasil aos brasileiros.

Por volta da década de 1920, o cancionista popular realizou a combinação entre sofisticação musical e poética com o vocabulário popular das camadas suburbanas, quebrando a concepção hierárquica entre “alta” e “baixa” cultura. Nesse contexto, um círculo formado por alguns dos principais nomes das artes e da intelectualidade brasileiras e a roda do samba carioca encontraram-se no Rio de Janeiro, principalmente no bairro boêmio da Lapa, onde Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Villa-Lobos, Candido Portinari, Di Cavalcanti, entre outros foram, recebidos pela nova geração de compositores como Ismael Silva, Wilson Batista e Noel Rosa. O samba carioca foi a linguagem e, sobretudo, o suporte de circulação de ideias, capaz de combinar sofisticação musical e poética com o olhar crítico sobre o cotidiano urbano e as transformações do mundo público.

Entre os anos de 1950 e 1960, a canção popular concentrou os principais debates culturais do país em comparação com as demais expressões artísticas como o cinema, artes plásticas, literatura e o teatro. A originalidade criadora de Tom Jobim, João Gilberto e de Vinicius de Moraes, poeta lírico na fronteira entre a poesia e a canção, estabeleceu um novo parâmetro de intervenção estética, de concisão e de depuração sonora com alcance internacional. A Bossa Nova distinguiu o lugar do Brasil no mundo.

Com o tempo, o compositor tornou-se uma espécie de “intelectual da cultura”, ou seja, aquele que possui uma percepção aguçada da vida contemporânea e que utiliza da linguagem das pessoas comuns para expressar seu pensamento sobre as questões próprias de seu tempo. A difusão pelos meios de comunicação de massa é uma das características definidoras dessa modalidade de canção. Sua

narrativa seria “publicística”, ou seja, a linguagem musical no Brasil comenta, discute e divulga, por meio dos mais variados gêneros, os fragmentos do cotidiano individual e coletivo, associado à vida política e social do país em comunicação direta com o povo nas ruas.

Ao cantar o país no âmbito da esfera pública, o compositor expõe suas opiniões, agrega comentários, favorece a controvérsia, discute e troca pontos de vista, incorpora novas informações ao debate de época, questiona verdades absolutas. Em outros termos, em nosso país, a capacidade criativa e o diálogo estabelecido com outras linguagens culturais e com o pensamento social e político fizeram com que a canção se constituísse no debate público como uma das principais linhagens da arte brasileira. A combinação entre o pensamento intelectual, o questionamento filosófico, o lastro literário e a originalidade musical e poética própria da canção popular acarretaram profundas consequências para a vida brasileira.

Ao longo do século XX, o cancionero sintetizou a cultura brasileira entre o erudito e o popular; entre o subdesenvolvimentismo e a industrialização; entre as estruturas arcaicas e provincianas e a modernização; entre a cultura de massas e a das raízes culturais nativas, o cosmopolitismo e a tradição folclórica. Um dos diálogos culturais mais férteis estabelecidos pela canção popular brasileira, na construção de um vocabulário próprio, foi com a literatura. A relação entre poesia e música, contudo, possui uma origem muito anterior à própria criação da canção popular no Brasil.

O encontro entre narrativa poética e linguagem musical, na tradição ocidental, tem início na Grécia Antiga. Na época, não havia a exata distinção entre aquele que compõe, narra ou enuncia um poema. É certo, porém, que ele se apresentava ao público como o “Aedo”, raiz grega da palavra “cantor”. A poesia, vale lembrar, foi criada para ser declamada, cantada e também ouvida. Dessa forma, a tradição da poesia grega pressupõe a intervenção da voz humana, acompanhada, é claro, pela harpa ou pela lira. Daí o nome “poesia lírica”. Aliás, os gregos utilizaram esse instrumento, inventado por Hermes – o mensageiro dos deuses – como símbolo maior da inspiração poética e musical.

Segundo o relato de um poema perdido de Píndaro, Zeus sentado à mesa de um banquete pergunta aos deuses o que mais faltava à alegre bem-aventurança de seus convidados. Em resposta, os deuses lhe imploram a criação de “seres divinos que soubessem embelezar suas obras com palavras e música”. Esses novos

seres com qualidades divinas seriam aedos capazes de encantar os homens e endireitar a história, elevando os feitos humanos à condição de imortalidade, pois “o que é dito torna-se imortal, se bem dito”. É Demódoco, o aedo cego, sob inspiração do sopro mágico das musas, quem canta em versos as aventuras de Ulisses quando este encontra-se em um banquete na corte dos feácios. O herói, que não havia chorado nem mesmo diante da pior tormenta, cobre o rosto ao presenciar a narrativa de seus feitos e ações. Ele conheceu em vida, sua própria imortalidade. Descobriu nesse mesmo instante que não habitava mais o mundo dos homens.

Contudo, mesmo entre os gregos, a arte de inventar novos mundos mediante a criação de palavras mágicas e versos multicoloridos que desvencilham o olhar humano da pura realidade foi visto como uma ofensa, um risco. Na república platônica, por exemplo, o artista é considerado maldito por misturar sons e palavras em outros sentidos que diferem da unidade e da univocidade própria da verdade, pedra de toque que institui a dualidade entre razão e imaginação. Considerada suspeita, a linguagem artística é proscrita, sendo considerada uma narrativa dissimuladora justamente por seduzir ouvintes e espectadores com o brilho cintilante das palavras. Para o platonismo, a arte serviria apenas para embaralhar a visão e turvar o pensamento. Seu castigo era permanecer exilada no campo das aparências enganosas, da abstração impura.

Muito tempo depois, por volta do século XII, a poesia trovadoresca surgida na região da Provença, no sul da França, promoveu uma ampliação dos campos da cultura popular e do saber. Os trovadores são artistas andantes responsáveis por preservar e divulgar um conhecimento poético e musical com especial atenção para defesa de valores como a liberdade, a independência do espírito, a autonomia do pensamento. A habilidade com que manejavam a linguagem além da grande mobilidade social fizeram com que a poesia trovadoresca atingisse amplas esferas da sociedade na época. O trânsito cultural colocado em movimento por esses poetas cantores atingiu o campo e a cidade, a aristocracia e as camadas populares. Por essas razões, os trovadores foram perseguidos pela monarquia francesa até o seu completo desaparecimento. Não sem antes alcançarem o imaginário da cultura ocidental.

Tanto a lírica grega quanto a poesia trovadoresca medieval necessitavam da estrutura musical para realizarem-se plenamente. Por andarem intimamente ligadas durante séculos, o vínculo existente entre palavra poética e a sonoridade

ritmo-melódica pareceu, por um longo tempo, indissolúvel. Até, pelo menos a época da invenção da imprensa e da difusão da palavra escrita que, aos poucos, foram sobrepujando o poder da cultura oral em fins da Idade Média. A partir daí, a sonoridade da palavra falada perde espaço para a poesia escrita que passava a ser lida em silêncio, no reduto da casa, no aconchego do mundo privado. O resultado desse longo processo no mundo moderno é a formação de uma literatura afastada da oralidade, presa prioritariamente ao livro, suporte de uma leitura silenciosa e solitária.

Porém, resquícios da arte que uniu poesia e música em um passado distante ainda resistem ao tempo, fazendo-se presente no Brasil, principalmente na região Nordeste por meio da capacidade dos artistas populares de fundir a tradição ibérica aos temas da cultura popular recolhidos por cordelistas e repentistas. É próprio dos cantadores do Nordeste o diálogo entre a arte medieval e a linguagem do romanceiro popular, da rabeça, dos pífanos e da xilogravura. Perspectiva que valorizava a identidade, os costumes e o saber prático que provém do cotidiano do homem comum e sua capacidade de ressignificar a cultura local, nacional e internacional de forma incessante.

A literatura de cordel é uma forma de linguagem que envolve a poesia (por meio dos versos), a música (devido à “solfa”, toada utilizada para cantar os versos) e as artes plásticas com as xilogravuras que estampam as capas dos folhetos. Um cordelista que se preze deve fazer sua fama ao recitar ou cantar seus versos nas feiras à maneira dos repentistas. Para conquistar o público, ele muda de voz, faz caras e bocas, reforça trejeitos e cacoetes, enfatiza ou ressalta a fala do narrador, torna-se cúmplice ou crítico dos personagens. Ou seja, em sua essência, ele também faz teatro, dança, circo. Contudo, no atual cenário cultural brasileiro, uma artista é capaz de refazer, por meio de sua própria voz, toda essa tradição iniciada com os gregos, revigorada pelos trovadores provençais e retomada pelo nosso cancionero popular: Maria Bethânia.

Quando criança, em sua cidade natal no interior da Bahia, quis ser atriz. A música se fez perene em sua vida desde que ouviu os primeiros cantores da “Era de Ouro” do rádio. O amor aos livros aprendeu nas aulas de português lecionadas pelo professor Nestor de Oliveira em uma escola pública de Santo Amaro. O gosto pela leitura foi reforçado em casa em companhia, principalmente, do irmão Caetano Veloso. Iniciada a carreira, em meados da década de

1960, a cantora mistura teatro, literatura, circo e canção nos palcos em que se apresenta, criando uma trajetória artística totalmente original e particular. Seu canto traduz um Brasil mestiço, miscigenado, mimético descortinado em cenas do cotidiano, com seus personagens, crenças, festejos, jeitos de ser, agir, sentir e pensar a si mesmo e também o outro. Em meio a essa obra (que possui a *Rosa dos Ventos* como um dos seus principais signos) construída por uma multiplicidade de rumos e direções percorridas pela cantora, a arte popular se manifesta intrinsecamente.

A marca deixada por Maria Bethânia na história da canção popular é personificada por uma voz que oferece a seus ouvintes outros sentidos e interpretações possíveis – constituídos pela variação de cadências, timbres, entonações, ressonâncias, tessituras – com os quais ela alcança o significado primordial das palavras. A intervenção ativa da voz é o que possibilita a transmissão do discurso poético, cantado, declamado, entoado. Pela voz de Maria Bethânia, a literatura já não é mais tão apegada à letra escrita. Ela se desvencilha do papel pelos desvios e atalhos abertos pelo som, pela expressão verbal como na origem da própria poesia. A voz da cantora é, em si mesma, uma presença melódica e rítmica, parte da substância própria da oralidade com a qual Maria Bethânia reaproxima linguagem poética e musical.

Essa substância seria uma espécie de mercúrio. Segundo antigas lendas, os alquimistas utilizavam esse elemento em suas experiências. A mais conhecida delas seria a transformação de ferro em ouro. Sob os auspícios de Hermes – deus conhecido como Mercúrio entre os romanos e que percorre os caminhos entre o céu, a terra e o mundo subterrâneo – o canto mercurial de Maria Bethânia carrega o princípio alquímico de amalgama, mistura, ligação, intercâmbio, mediação, regeneração, transmutação entre a poesia e a canção no Brasil contemporâneo.

Para saber mais

BRANDÃO, Jacyntho. *Antiga musa: (arqueologia da ficção)*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda (Org.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

NAVES, Santuza. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

OLIVEIRA, Solange *et al.* *Literatura e música*. São Paulo: Editora Senac/Itaú Cultural, 2003.

PALAVRA Encantada (Documentário dirigido por Helena Solberg). Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2009. 84 min.

STARLING, Heloisa; EISENBERG, José; CAVALCANTE, Berenice (Org.). *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. v. 1, 2 e 3.

STARLING, Heloisa. Maria Bethânia: intérprete do Brasil. In: *Caderno de poesias: Maria Bethânia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 13-24.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

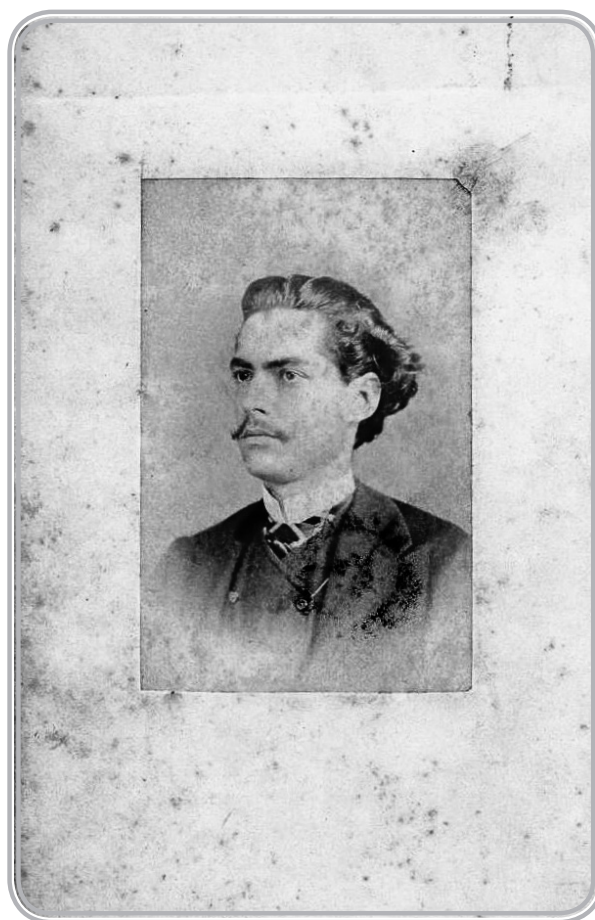


Praça Castro Alves. Martha Overbeck e Zanoni Ferrite.

MASCARENHAS, Maria da Graça Castro Alves: Edição Comemorativa dos 150 do nascimento de Antônio de Castro Alves. Rio de Janeiro: Odebrecht; São Paulo: Nova Terra Comunicações; Brasília: Fundação Banco do Brasil, 1997.

Castro Alves

(1847-1871)



No Brasil, quando se fala em um poeta, ainda somos capazes de ir procurar, no fundo da nossa imaginação, a figura de um jovem magro, pálido, basta cabeleira negra ondulada, olhar febril, voz emocionada, gestos largos, ousado e atrevido: Castro Alves.

Acervo: Academia Brasileira de Letras

Castro Alves

Perfil biográfico

Antônio Frederico de Castro Alves era jovem, era poeta, era romântico – e era lindo. A seus pés, até hoje, jazem incontáveis corações. E ele se sabia belo. Antes de sair a passeio, sempre alinhadíssimo, passava a mão pelos cabelos negros, punha o chapéu e – assim conta a lenda – exclamava, frente ao espelho: “Tremei, pais de família! Don Juan vai sair!”. A mulher que nunca saiu de seu coração, porém, foi uma só, a atriz portuguesa Eugênia Câmara, dezesseis anos mais velha, amparada pela fama e por uma multidão de admiradores. A atriz também não teve como resistir a ele que, quase um menino, declamava para ela, com voz expressiva e sonora, do alto dos camarotes do teatro, poemas de amor, ao final de cada representação. Poeta e atriz viveram juntos por dois anos; foi para ela que Castro Alves escreveu a peça de teatro “Gonzaga ou a revolução de Minas”. Mas foi Eugênia que o mandou embora e lhe atirou os livros e os demais pertences na rua – não deve ser nada fácil amar um grande poeta...

Seu tempo de vida foi curto – Castro Alves morreu jovem, com 24 anos. Contudo, ele sabia o que queria: os tempos mudavam e pediam um novo poeta para corrigir as injustiças e os desacertos do mundo. Para transformar esse mundo que estava errado, criou uma poesia capaz de “chorar a humanidade” e de ser “o arauto da liberdade”. Seu verso era “filho da tempestade” e “irmão do raio” e ele compunha para ser recitado diante da multidão, em praça pública – fazia versos para irem direto à alma do ouvinte e comovê-lo. Acima de tudo, sua poesia foi inimiga da escravidão e a esse combate Castro Alves dedicou boa parte de sua vida. Morto, o poeta continuou, por meio de seus versos, a dirigir-se ao povo, a conquistar sua atenção, a emocioná-lo, a convencê-lo. Talvez, por isso, até hoje, no Brasil, quando se fala em um poeta, ainda somos capazes de ir procurar, no fundo da nossa

imaginação, a figura de um jovem magro, pálido, basta cabeleira negra ondulada, olhar febril, voz emocionada, gestos largos, ousado e atrevido: Castro Alves.

Castro Alves do Brasil, para quem cantaste?
Para a flor cantaste? Para a água
cuja formosura diz palavras às pedras?
Cantaste para os olhos, para o perfil recortado
da que então amaste? Para a primavera?
(...)
Cantei para aqueles que não tinham voz.
Minha voz bateu em portas até então fechadas
para que, combatendo, a liberdade entrasse.
(...)
Castro Alves do Brasil, hoje que teu livro puro
torna a nascer para a terra livre,
Deixem-me a mim, poeta da nossa América,
coroar a tua cabeça com os louros do povo.
Tua voz uniu-se à eterna e alta voz dos homens.
Cantaste bem. Cantaste como se deve cantar.

Pablo Neruda. "Castro Alves do Brasil"

Pesquisa sugerida

Como foi que Castro Alves, um jovem perfeitamente integrado à sociedade escravocrata do seu tempo, veio a ser o poeta da abolição?



Apassionado por artes plásticas, Castro Alves tomou aulas de desenho e pintura. Tinha jeito para coisa. Desenhar e pintar era do que mais gostava, e passava horas a esboçar figuras no papel ou na tela.

Autorretrato (Desenho). Data: [18--]. Acervo: Biblioteca Nacional.



Mulher culta, livre e independente, acostumada a enfrentar os preconceitos de seu tempo, Eugênia Câmara estava em todas as mulheres por quem o poeta se apaixonava.

Eugênia Câmara. Data: [18--] Acervo: Biblioteca Nacional.

“Não se escapava da escravidão no Brasil durante o século XIX. Ela tomou o país inteiro, e, de tão disseminada, deixou de ser privilégio de grandes senhores de engenho. Padres, militares, funcionários públicos, artesãos, taverneiros, comerciantes, pequenos lavradores, pobres e remediados e até libertos possuíam escravos. Por essas e por outras é que a escravidão foi mais que um sistema econômico: ela moldou condutas, definiu desigualdades sociais, fez de raça e de cor dois marcadores de diferença fundamentais, ordenou etiquetas de mando e obediência e criou uma sociedade condicionada pelo paternalismo e por uma hierarquia estrita.”

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 96.

O escravo então foi deitar-se,
Pois tinha de levantar-se
Bem antes do sol nascer,
E se tardasse, coitado,
Teria de ser surrado,
Pois bastava escravo ser.

Castro Alves. "A canção do africano"

Eu sou a pobre cativa
A cativa d'além-mar.
Eu vago em terra estrangeira,
Ninguém me quer escutar.

Castro Alves. *Gonzaga ou A revolução de Minas*

Dorme cidade maldita,
Teu sono de escravidão!

Castro Alves. "Pedro Ivo"

O escravo estava por toda parte. Havia escravos destinados às casas grandes – os escravos domésticos – e os escravos do eito, os numerosos cativos alocados no trabalho do campo, sempre considerados pela quantidade e não pela qualidade. Esses chegavam a trabalhar de 18 a 20 horas, e alcançavam números elevados nas fazendas: fazendas de cana descrevem a posse nos testamentos de mais de 100 escravos. Por isso, mal se sabia deles o nome ou a idade. Em geral, até dez anos eram chamados de crianças. Dos 12 para cima eram adultos. A partir dos 40 eram tratados como escravos "velhos". Já os escravos domésticos conheciam outro tipo de cotidiano. Menos numerosos, conviviam com a família nuclear de forma mais próxima, desempenhando funções como cozinheiras, babás, pajens, amas de leite, e toda uma criadagem que acompanhava os senhores no seu dia a dia. E havia escravos urbanos que percorriam as ruas da cidade, trabalhando como alugados e jornaleiros. Seu tempo era alugado por dia ou semana e o escravo devia entregar ao senhor ou à senhora, ao final da empreitada, a soma do seu trabalho. Atuavam como pintores, pedreiros, carpinteiros, estivadores, alfaiates, ferreiros, costureiros, cocheiros, carroceiros, barbeiros, sapateiros, e uma infinidade de profissões. As mulheres eram também domésticas, cozinheiras, arrumadeiras, amas, engomadeiras, lavadeiras, quituteiras: vendiam nas ruas das cidades doces, mingaus,

bolos, caldo de cana, caruru e receitas vindas da África. Escravas também foram utilizadas como prostitutas nas regiões portuárias, vendendo seu corpo e levando o resultado para seu patrão.

Lá na úmida senzala,
Sentado na estreita sala,
Junto ao braseiro, no chão,
Entoa o escravo seu canto,
E ao cantar correm-lhe em pranto
Saudades do seu torrão
(...)
Lá todos vivem felizes,
Todos dançam no terreiro;
A gente lá não se vende
Como aqui, só por dinheiro.

Castro Alves. “A canção do africano”

Leitor, se não tens desprezo
De vir descer às senzalas,
Trocar tapetes e salas,
Por um alcouce cruel,
(...)
Vem comigo, mas... cuidado...
Que o teu vestido bordado
Não fique no chão manchado,
No chão do imundo bordel

Castro Alves. “Tragédia no lar”

A violência da escravidão era naturalizada e o sistema escravista parecia imutável. Um sistema que prevê a posse de um homem sob outro só pode se pautar pela violência.

“Havia inclusive manuais - verdadeiros modelos de aplicação de sevícias pedagógicas, disciplinares e exemplares destinados aos fazendeiros - que ensinavam, didaticamente, como submeter os escravos e transformá-los em trabalhadores disciplinados. A própria atividade produtiva, repetitiva, cansativa e extremamente laboriosa já era em si violenta. O trabalho compulsório impunha introjetar a autoridade do senhor e uma sensação constante de medo, lograda pelo castigo

disciplinar e exemplar muitas vezes aplicado de forma coletiva. Punições públicas, o tronco, o uso do açoite como forma de castigo e humilhação, os ganchos e pegas nos pescoços para evitar as fugas nas matas, as correntes prendendo os escravos ao chão. Construiu-se, no Brasil, toda uma arqueologia da violência que tinha como objetivo constituir a figura do senhor como autoridade máxima.”

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 91-92.

Assim como criar a memória corporal e das marcas de dominação.

“Não há trabalho nem gênero de vida no mundo mais parecido à Cruz e Paixão de Cristo do que ser escravo em um engenho do Brasil. A Paixão de Cristo parte foi de noite sem dormir, parte foi de dia sem descansar, e tais são as vossas noites e os vossos dias. Cristo despido, e vós despidos; Cristo sem comer, e vós famintos; Cristo em tudo maltratado, e vós maltratados em tudo. Os ferros, as prisões, os açoites, as chagas, os nomes afrontosos, de tudo isso se compõem a vossa imitação (...). Só lhe faltava a cruz para a inteira e perfeita semelhança o nome de engenho.”

Padre Antônio Vieira. Sermão XIV

E o senhor que na festa descanta
Pare o braço que a taça alevanta,
Coroadas de flores azuis.
E murmure julgando-se em sonhos:
“Que demônios são estes medonhos,
Que lá passam famintos e nus?”
(...)
Somos nós, meu senhor, mas não tremas,
Nós quebramos as nossas algemas...
Este é o filho do ancião que mataste.
Este - irmão da mulher que manchaste...

Castro Alves. “Bandido negro”

Imerso num país onde a escravidão era um fato normal da vida e estava ali para sempre, Castro Alves apreendeu e transformou em verso o que ela continha de moralmente horroroso e iníquo. Defendeu a luta dos escravos pela liberdade e popularizou a causa abolicionista, levando-a a se espalhar cada vez mais na sociedade brasileira do século XIX.

Aonde a terra que talhamos livre,
Aonde o povo que fizemos forte?
Nossas mortalhas o presente inunda
No sangue escravo que nodoa o chão

Castro Alves. “A visão dos mortos”

Cai orvalho de sangue do escravo,
Cai, orvalho, na face do algoz
Cresce, cresce, seara vermelha,
Cresce, cresce, vingança feroz

Castro Alves. “Bandido negro”

Nos altos serros erguido
Ninho d’águias atrevido,
Salve! – país do bandido!
Salve! – pátria do jaguar!
(...)
Palmares! a ti meu grito!
A ti, barca de granito,
Que no soçobro infinito
Abriste a vela ao trovão.
E provocaste a rajada
Solta a flâmula agitada
Aos uivos da marujada
Nas ondas da escravidão

Castro Alves. “Saudação a Palmares”

É com a denúncia da escravidão que Castro Alves se torna nacionalmente conhecido, em sua época e para nós. Mas o poeta ia além da luta abolicionista: Castro Alves estava empenhado em corrigir as injustiças e os desacertos do mundo. O poeta *defendia a República, acreditava na Revolução* como arma de transformação política e social e não aceitava nenhuma restrição às liberdades públicas.



Castro Alves defendia a República, acreditava na Revolução como arma de transformação política e social e não aceitava nenhuma restrição às liberdades públicas.

Alegoria da República do Brasil. Autor: Angelo Agostini, Revista Ilustrada, 6/9/1890. Coleção Plínio Doyle, FCRB.

República! Voo ousado
Do homem feito condor!

Castro Alves. “Pedro Ivo”

Pernambuco! Um dia eu vi-te
Dormindo imenso ao luar,
Com os olhos quase cerrados,
Com os lábios - quase a falar
(...)

E eu disse: Silêncio ventos!
Cala a boca, furacão!
No sonho daquele sono
Perpassa a Revolução.

Castro Alves. “Pedro Ivo”

Adeus meu canto! É a hora da partida...
Filho da tempestade, irmão do raio,
Lança teu grito ao vento de procela.
(...)
Ave de arribação, voas, anuncia
Da liberdade a santa primavera.
(...)
É preciso, aos horizontes
Mandar o grito errante da vendeta.
Ergue-te, ó luz! – estrela para o povo,
– Para os tiranos – lúgubre cometa.

Castro Alves. “Adeus meu canto”

Castro Alves foi talvez o maior tribuno da segunda metade do século XIX. Ele compunha para ser recitado diante da multidão, em praça pública – fazia versos para irem direto à alma do ouvinte e comovê-lo. Queria a poesia e o povo nas praças.

Adeus meu canto! Na revolta praça
Ruge o clarim tremendo da batalha.
(...)
Parte, pois, solta livre aos quatro ventos
A alma cheia das crenças do poeta!...
Ergue-te, ó luz! – estrela para o povo,
– Para os tiranos – lúgubre cometa.
(...)
A cada berço levarás a crença.
A cada campa levarás o pranto.
Nos berços nus, nas sepulturas rasas
– irmão do pobre – viverás, meu canto.

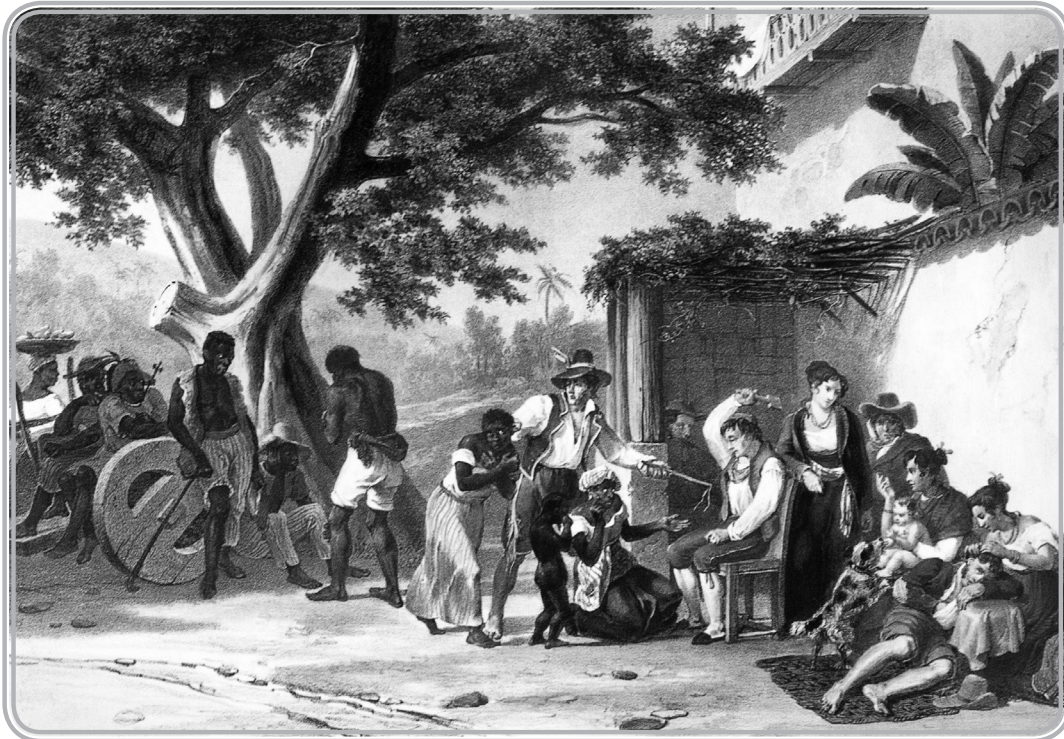
Castro Alves. “Adeus meu canto”

Protesto santo se levanta agora,
De mim, de vós, da multidão, do povo;
(...)
A lei sustenta o popular direito,
Nós sustentamos o direito em pé!

Castro Alves. “Improviso”

A praça! A praça é do povo,
Como o céu é do condor
É o antro onde a liberdade
Cria águias em seu calor!
(...)
Lançai um protesto, ó povo,
Protesto que o mundo novo
Manda aos tronos e às nações.

Castro Alves. “O povo ao poder”



O trabalho compulsório impunha introjetar a autoridade do senhor e uma sensação constante de medo, pelo castigo disciplinar e exemplar. Construiu-se, no Brasil, toda uma arqueologia da violência que tinha como objetivo constituir a figura do senhor como autoridade máxima, assim como criar a memória corporal e das marcas de dominação.

Castigos domésticos. Data: 1835. Autor: Johan Moritz Rugendas.

A África de Castro Alves era o continente da infelicidade e da tragédia. Diz Alberto da Costa e Silva: sua África era seca e desesperada, sem florestas, sem savanas, sem rios nem lagos, sem animais, flores ou beleza. A verdade de sua poesia não era nem a geografia, nem a memória - o retrato do horror do escravismo

exigia o deserto. Seus versos desenham uma África muito diferente daquela onde os escravos punham o paraíso perdido e a qual aspiravam, em algum dia venturoso, em corpo ou em espírito, regressar. Na trama do imaginário dos escravos, quem alinhavava o cenário, a paisagem e o enredo da terra natal era a saudade - uma aflição da alma que combina tristeza, melancolia e prazer. Saudade é uma melancolia feliz.

Minha terra é lá bem longe,
Das bandas de onde o sol vem;
(...)
O sol lá faz tudo em fogo
Faz em brasa toda a areia.

Castro Alves. "A canção do africano"

Deus! ó Deus! onde estás que não respondes?
Em que mundo, em qu'estrela tu t'escondes
Embuçado nos céus?
Há dois mil anos te mandei meu grito,
Que embalde desde então corre o infinito...
Onde estás, Senhor Deus?...
(...)
Qual Prometeu, tu me amarraste um dia
Do deserto na rubra penedia
- Infinito: galé!...
Por abutre - me deste o sol candente,
E a terra de Suez - foi a corrente
Que me ligaste ao pé
(...)
Eu triste abandonada
Em meio das areias esgarrada,
Perdida, marcho em vão!
Se choro... bebe o pranto a areia ardente;
Talvez... p'ra que meu pranto, ó Deus clemente!
Não descubras no chão...

Castro Alves. "Vozes d'África"

O poema "O navio negreiro" é a metáfora do Brasil escravocrata.

A sonoridade das palavras e a construção das imagens na poesia de Castro Alves tem função visual: faz enxergar a cena que o poema descreve.

“O navio negreiro” é o mais perfeito de todos os poemas de Castro Alves para voz alta – a sonoridade das palavras nos faz ver. Daí o impacto que o poema provoca na audiência e sua força política capaz de ganhar adeptos para a causa abolicionista. E suas décimas em redondilhas maior evocam a canção popular.

'Stamos em pleno mar... Dois infinitos
Ali se estreitam num abraço insano
Azuis, dourados, plácidos, sublimes...
Qual dos dois é o céu? Qual o oceano?

'Stamos em pleno mar... Abrindo as velas
Ao quente arfar das virações marinhas
Veleiro brigue corre à flor dos mares
Como roçam na vaga as andorinhas...

Castro Alves. “O navio negreiro”

A mirada do albatroz – a águia do oceano – em panorâmica, cede lugar ao mergulho: o olhar desce e se ajusta, aproxima o barco, enquadra o convés, detalha os personagens. Também abre um *tópos*, isto é, um ponto original de diálogo com as linguagens da cultura brasileira que atravessa todo o século XX: mirada idêntica irá se repetir no sobrevoo do condor, em *Os sertões*, de Euclides da Cunha; no mergulho da águia, em *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha; no voo do gavião, em *Baile perfumado*, de Lírio Ferreira e Paulo Caldas; no voo panorâmico do jereba cantado por Tom Jobim.

Desce do espaço imenso, ó águia do oceano!
Desce mais, inda mais... não pode o olhar humano
Como o teu mergulhar no brigue voador.
Mas que vejo eu ali... que quadro de amarguras!
É canto funeral!... Que téticas figuras!...
Que cena infame e vil!... Meu Deus! Meu Deus! Que horror!

Castro Alves. “O navio negreiro”



A África de Castro Alves era o continente da infelicidade e da tragédia. Sua África era seca e desesperada, sem florestas, sem savanas, sem rios nem lagos, sem animais, flores ou beleza. A verdade de sua poesia não era nem a geografia, nem a memória – o retrato do horror do escravismo exigia o deserto.

Egyptian Recruits Crossing the Desert. Autor: Jean-Léon Gérôme. Data: 1859.
Acervo: Privado

Durante os séculos XVI e XVII, uma caravela portuguesa era capaz de transportar 500 cativos – um pequeno bergantim até 200 escravos. Já no XIX, passou-se a utilizar navios a vapor para reduzir o tempo da viagem, sendo que a média era de até 350 escravos por navio. Para otimizar os custos, colocava-se o maior número possível de pessoas no navio, o que, muitas vezes, correspondia a uma queda no abastecimento de víveres. Alimentados uma vez ao dia, os escravos passavam a travessia à base de azeite e milho cozido, e tomando muito pouca água potável. A taxa de óbitos foi sempre alta, com uma média nunca abaixo de 5% dos passageiros jovens ou adultos saudáveis que morriam numa viagem longa.

“para se ter uma ideia melhor, na França da época, essa mesma faixa de mortes era considerada sinal claro de epidemia. A viagem de Angola para Pernambuco demorava em média 35 dias; levava-se 40 dias até a Bahia e 50 dias para alcançar o Rio de Janeiro. Se os ventos não fossem favoráveis, essa previsão poderia se estender

ainda mais, e nesse caso a falta de víveres poderia elevar as mortes para cerca de 20% dos transportados.”

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 84-85.

Muitas eram as causas das mortes. Desarranjos gastrointestinais, disenterias e o *bloody flux* (nome dado aos surtos de infecções intestinais) eram frequentes. Também se morria de varíola, sarampo, febre amarela e tifo.



Página de manual utilizado para ensinar uma série de castigos a serem aplicados contra os escravizados, como os ganchos e pegas nos pescoços para evitar as fugas nas matas.

Data: XVII. Fonte: François Froger, *Relation d'un Voyage fait en 1695, 1696, & 1697 aux Cotes d'Afrique, ... Brezil, Cayenne & Isles Antilles ...* (Paris, 1698).

Era um sonho dantesco... O tombadilho
Que das luzernas avermelha o brilho,
em sangue a se banhar.
Tinir de ferros... estalar do açoite...
Legiões de homens negros como a noite,
Horrendos a dançar...

Negras mulheres, suspendendo às tetas
Magras crianças cujas bocas pretas
Rega o sangue das mães:
Outras, moças... mas nuas, espantadas,
No turbilhão de espectros arrastadas,
Em ânsia e mágoa vãs.

E ri-se a orquestra, irônica, estridente...
E da ronda fantástica a serpente
Faz doudas espirais...
Se o velho arqueja...
Se no chão resvala,
Ouve-se gritos... o chicote estala.
E voam mais e mais

Castro Alves. "O navio negreiro"

Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Fortaleza, Belém e São Luís eram os principais portos importadores e distribuidores de escravos entre o século XVI e o século XIX. Em dez anos - de 1580 a 1590 - desembarcaram em Pernambuco cerca de 6 mil africanos escravizados e cerca de 4 mil na Bahia.

"Estima-se que a população total brasileira em 1584 era de 25 mil brancos, 18 mil índios domesticados e 14 mil escravos negros. Logo após o desembarque as autoridades locais anotavam os recém-chegados por sexo e idade. Após o primeiro registro, os traficantes pagavam os impostos estabelecidos no Brasil, sobre os escravos acima de três anos, e seguiam para o local de leilão"

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 87.

Onde eram vendidos - por exemplo, nos mercados de escravos da Rua Direita ou no Mercado Valongo, ambos no Rio de Janeiro, e esse último o maior centro redistribuidor de mão de obra escrava no Brasil a partir do ano de 1824.

Ontem plena liberdade,
A vontade por poder...
Hoje... cum'lo de maldade,
Nem são livres p'ra... morrer...
(...)

Senhor Deus dos desgraçados!
Dizei-me vós, Senhor Deus!
Se eu deliro... ou se é verdade
Tanto horror perante os céus...
Ó mar, por que não apagas
Co'a esponja de tuas vagas
De teu manto este borrão?...
Astros! noite! tempestades!
Rolai das imensidades!
Varrei os mares, tufão!...

Castro Alves. "O navio negreiro"

Durante a viagem, os africanos escravizados que se tornavam companheiros de barco e de amizade chamavam-se a si próprios de "malungos". O termo, quando relacionado com a palavra "kalunga" – que significa "mar" – pode ser entendido como "companheiro de travessia", ou "companheiro de sofrimento", ou ainda "companheiro na travessia para a morte". A mistura entre as muitas Áfricas começava já nessa ocasião, com os escravizados trocando doenças, mas, sobretudo, culturas, práticas, amizades, cultos, crenças, segredo de cura e religiões. A figura do "malungo" talvez explique, por outro lado, o verdadeiro estado de desconfiança e medo que reinava entre os traficantes e a tripulação branca no interior dos navios, com os africanos escravizados viajando acorrentados, dado o pavor de que rebeliões pudessem estourar a bordo. Práticas religiosas foram trazidas na bagagem, mas por aqui também alteradas; misturadas ao catolicismo e aos cultos populares. Seja através dos cultos, seja por meio dos cantos e dos batuques, dos alimentos ou do vestuário, um processo de aculturação, de adaptação e de tradução ocorreu no Brasil, onde, desde o início dessa imigração forçada, povos recriaram suas culturas mesmo nas terríveis condições da escravidão.

Ao fim da viagem, os africanos escravizados aportavam no Brasil, magros e debilitados, com muitas feridas na pele, sarna e brotoejas. Crianças com suas barrigas inchadas, consequência de vermes e da desnutrição. Muitos africanos sofriam com oftalmia, uma inflamação nos olhos que se disseminava a bordo devido à falta de higiene. Outra doença temida era o escorbuto, conhecida como "mal de Luanda" e provocada por deficiência de vitamina C e ausência de sol. Por tudo isso, os traficantes costumavam "maquiar suas peças": escravos eram, então, limpos e banhados; os homens tinham suas barbas e cabelos raspados, e

para esconder doenças era comum passar óleo nas peles. Para evitar que o famoso “banzo” – também conhecido como “doença da saudade” – se manifestasse, os negociantes davam estimulantes aos cativos, como gengibre e tabaco. Também impunham máscaras de Flandres aos escravos recém-chegados para impedir o suicídio por meio da ingestão de terra. Só então os escravos eram anunciados nos jornais e expostos em praça pública onde se discutia abertamente entre proprietários, negociantes e traficantes as condições e preços de venda.

E existe um povo que a bandeira empresta
P'ra cobrir tanta infâmia e cobardia!...
(...)
Meu Deus! meu Deus! mas que bandeira é esta,
Que impudente na gávea tripudia?!...
Silêncio!... Musa! chora, chora tanto
Que o pavilhão se lave no seu pranto...
(...)
Auriverde pendão de minha terra,
Que a brisa do Brasil beija e balança,
Estandarte que a luz do sol encerra,
E as promessas divinas da esperança...
Tu, que da liberdade após a guerra,
Foste hasteado dos heróis na lança
Antes te houvessem roto na batalha,
Que servires a um povo de mortalha!...
(...)
... Mas é infâmia de mais... Da etérea plaga
Levantai-vos, heróis do Novo Mundo...
Andrada! arranca esse pendão dos ares!
Colombo! fecha a porta dos teus mares!

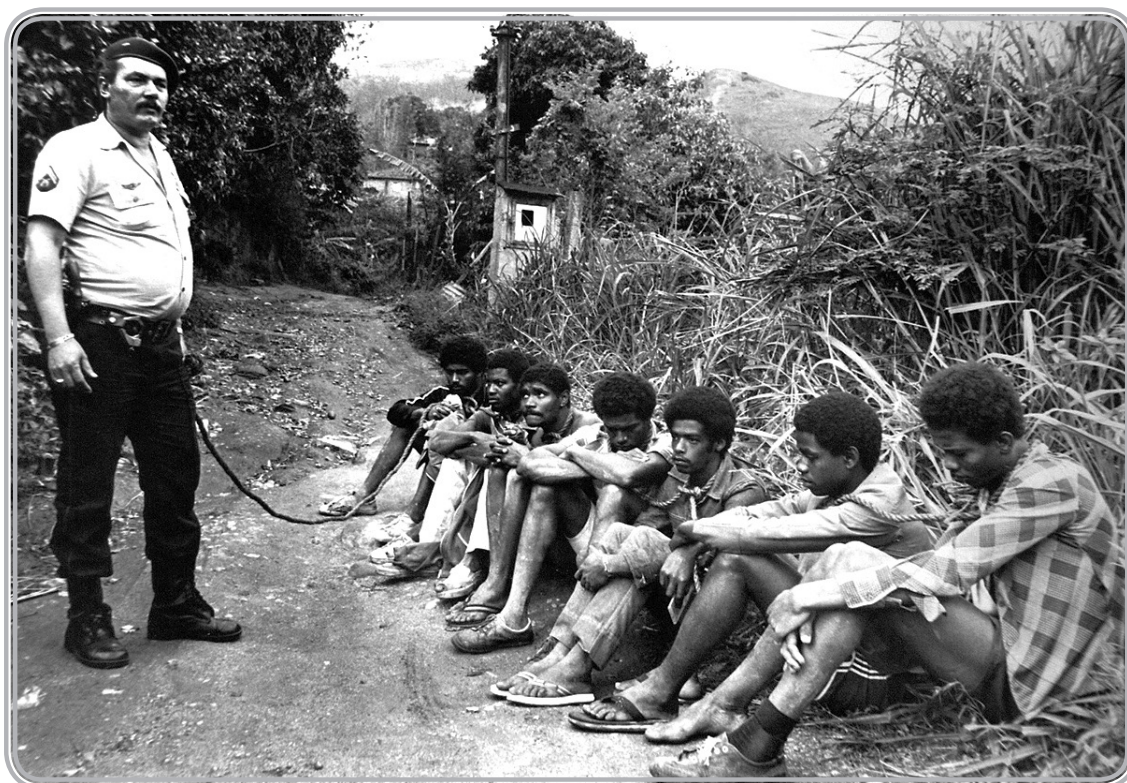
Castro Alves. “O navio negreiro”

Foram transportados para as Américas de 8 a 11 milhões de africanos escravizados durante todo o período do tráfico negreiro. Desse total 4,9 milhões tiveram como destino final o Brasil, onde a escravidão vigorou durante mais de três séculos. Um deslocamento desse vulto acabou alterando costumes, cultura e a própria estrutura social e política do país. E nunca mais saiu da memória dos brasileiros.

“O navio negreiro”, de Castro Alves, irá reencarnar, por exemplo, na memorialística politizada de Jorge Mautner, em seu poema “Negros blues”. Ou nos camburões racistas das cidades brasileiras em guerra, cantado pelo reggae-rap “Todo camburão tem um pouco de navio negreiro”, do Rappa.

Esclavidão, violência e racismo

A esclavidão é o nosso momento traumático, de fundas consequências para viabilidade do Brasil contemporâneo. O nó da violência está encravado na mais remota história de um país como o nosso, cuja vida social foi fundada na esclavidão. Fruto da nossa herança escravocrata, a trama dessa violência é comum a toda a sociedade, resiste inviolável, se dispersa e se repõe na trajetória do Brasil moderno, estilhaçada em milhares de modalidades de manifestação, reconhecidas por nós ou não:



Mais de um século após a abolição da esclavidão, a população pobre e, não raro, negra vive ainda sob o jugo da violência.

Blitz da Polícia Militar no Morro da Coroa e Cachoeirinha, no Rio de Janeiro (RJ) Data: 1982.
Autor: Luiz Morier. Acervo: CPDOC/JB.

“O Brasil é um país extraordinariamente africanizado. E só a quem não conhece a África pode escapar o quanto há de africano nos gestos, nas maneiras de ser e de viver e no sentimento estético do brasileiro. Por sua vez, em toda a costa Atlântica, se podem facilmente reconhecer os brasileirismos. Há comidas brasileiras na África, como há comidas africanas no Brasil. Danças, tradições, técnicas de trabalho, instrumentos de música, palavras e comportamentos sociais brasileiros insinuaram-se no dia a dia africano. É comum que lá se ignore que certo prato ou determinado costume veio do Brasil. Como, entre nós, esquecemos quanto nossa vida está impregnada de África. Na rua. Na praça. Na casa. Na cidade. No campo. Afinal, sem a escravidão, o Brasil não existiria como hoje é e não teria sequer ocupado os imensos espaços que os portugueses lhe desenharam. Com ou sem remorsos, o escravo ficou dentro de todos nós, qualquer que seja nossa origem. A escravidão foi o processo mais importante de nossa história.”

Alberto da Costa e Silva. *Um rio chamado Atlântico*

Referências

ALONSO, Ângela. *Flores votos e balas: O movimento abolicionista brasileiro (1868-1888)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ALVES, Castro. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

CHALHOUB, Sidney. *A força da escravidão: ilegalidade e costume no Brasil oitocentista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Bahia, século XIX: uma província no Império*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

SILVA, Alberto da Costa e. *Castro Alves: um poeta sempre jovem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SILVA, Alberto da Costa e. *Um Rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SCHWARCZ, Lília M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Canções selecionadas

Ofertório

Ficha técnica

Compositor: Milton Nascimento / Pedro Casaldáliga / Pedro Tierra

Intérprete: Milton Nascimento

Gravação original: 1982

Disco: *Missa dos quilombos*

Gravadora: Ariola

(Recitado)

Na cuia das mãos
trazemos o vinho e o pão,
a luta e a fé dos irmãos,
que o Corpo e o Sangue do Cristo serão.
O ouro do Milho
e não o dos Templos,
o sangue da Cana
e não dos Engenhos,
o pranto do Vinho
no sangue dos Negros,
o Pão da Partilha
dos Pobres Libertos.

Trazemos no corpo
o mel do suor,
trazemos nos olhos
a dança da vida,
trazemos na luta, a Morte vencida.
No peito marcado trazemos o Amor.
Na Páscoa do Filho,
a Páscoa dos filhos
recebe, Senhor.

(Coro)

Trazemos nos olhos,
as águas dos rios,
o brilho dos peixes,
a sombra da mata,
o orvalho da noite,
o espanto da caça,
a dança dos ventos,
a lua de prata,
trazemos nos olhos
o mundo, Senhor!

(Recitado)

- Na palma das mãos trazemos o milho,
a cana cortada, o branco algodão,
o fumo-resgate, a pinga-refúgio,
da carne da terra moldamos os potes
que guardam a água, a flor do alecrim,
no cheiro de incenso, erguemos o fruto
do nosso trabalho, Senhor! Olorum!

(Coro)

O som do atabaque,
marcando a cadência,
dos negros batuques,
nas noites imensas,
da África negra.
da negra bahia
das minas gerais
dos surdos lamentos,
calados tormentos,
acolhe Olorum!

(Recitado)

- Com a força dos brancos lavramos a terra,
cortamos a cana, amarga doçura
na mesa dos brancos.
- Com a força dos braços cavamos a terra,
colhemos o ouro que hoje recobre
a igreja dos brancos.
- Com a força dos braços plantamos na terra,
o negro café, perene alimento
do lucro dos brancos.
- Com a força dos braços, o grito entre os dentes,
a alma em pedaços, erguemos impérios,
fizemos a América dos filhos dos brancos!

(Coro)

A brasa dos ferros lavrou-nos na pele,
lavrou-nos na alma, caminhos de cruz.
Recusa Olorum o grito, as correntes
e a voz do feitor, recebe o lamento,
acolhe a revolta dos negros, Senhor!

(Recitado)

- Trazemos no peito
os santos rosários,
rosários de penas, rosários de fé
na vida liberta, na paz dos quilombos
de negros e brancos,
vermelhos no sangue.
A Nova Aruanda dos filhos do Povo
acolhe, Olorum!
Recebe, Senhor
a cabeça cortada
do Negro Zumbi,
guerreiro do Povo,
irmão dos rebeldes
nascidos aqui,
do fundo das veias, do fundo da raça,
o pranto dos negros, acolhe Senhor!

(Coro)

Os pés tolerados na roda de samba,
o corpo domado nos ternos do congo,
inventam na sombra a nova cadência,
rompendo cadeias,
forçando caminhos,
ensaíam libertos
a marcha do Povo,
a festa dos negros, acolhe Olorum!

Yáyá Massemba

Ficha técnica

Compositor: Roberto Mendes / Capinam

Intérprete: Maria Bethânia

Gravação original: 2003

Disco: *Brasileirinho*

Gravadora: Quitanda / Biscoito Fino

Que noite mais funda calunga
no porão de um navio negreiro
que viagem mais longa candonga

Ouvindo o batuque das ondas
compasso de um coração de pássaro
no fundo do cativo

é o semba do mundo calunga
batendo samba em meu peito

Kaô kabiecilê kaô ôô
Okê arô okê

quem me pariu foi o ventre de um navio
quem me ouviu foi o vento no vazio
do ventre escuro de um porão

Vou baixar no seu terreiro
epa raio machado trovão
epa justiça de guerreiro

ê semba ê ê samba á
o batuque das ondas nas noites mais longas
me ensinou a cantar
ê semba ê ê samba á
dor é o lugar mais fundo
é o umbigo do mundo
é o fundo do mar
ê semba ê ê samba á
No balanço das ondas
Okê arô me ensinou a bater seu tambor
ê semba ê ê samba á
no escuro porão eu vi o clarão
do giro do mundo

Que noite mais funda calunga
no porão de um navio negreiro
que viagem mais longa candonga

ouvindo o batuque das ondas
compasso de um coração de pássaro
no fundo do cativo

é o semba do mundo calunga
batendo samba em meu peito

Kaô kabiecilê kaô ôô
Okê arô okê

quem me pariu foi o ventre de um navio
quem me ouviu foi o vento no vazio
do ventre escuro de um porão

Vou baixar o seu terreiro
epa raio machado trovão
epa justiça de guerreiro
ê semba ê ê samba á
é o céu que cobriu nas noites
de frio
minha solidão

ê semba ê ê samba á
é oceano sem, fim sem amor
sem irmão
ê kaô quero ser seu tambor

ê semba ê ê samba á
eu faço a lua brilhar
o esplendor e clarão
luar de luanda em meu coração

Umbigo da cor
Abrigo da dor
a primeira umbigada
massemba yáyá
massemba é o samba que dá

Vou aprender a ler
Pra ensinar meus camaradas

Sinhá

Ficha técnica
Compositor: Chico Buarque / João Bosco
Intérprete: Chico Buarque
Gravação original: 2011
Disco: *Chico*
Gravadora: Biscoito Fino

Se a dona se banhou
Eu não estava lá
Por Deus Nosso Senhor
Eu não olhei Sinhá
Estava lá na roça

Sou de olhar ninguém
Não tenho mais cobiça
Nem enxergo bem

Para que me pôr no tronco
Para que me aleijar
Eu juro a vosmecê
Que nunca vi Sinhá
Por que me faz tão mal
Com olhos tão azuis
Me benzo com o sinal
Da santa cruz

Eu só cheguei no açude
Atrás da sabiá
Olhava o arvoredado
Eu não olhei Sinhá
Se a dona se despiu
Eu já andava além
Estava na moenda
Estava para Xerém

Por que talhar meu corpo
Eu não olhei Sinhá
Para que que vosmincê
Meus olhos vai furar
Eu choro em iorubá
Mas oro por Jesus
Para que que vassuncê
Me tira a luz

E assim vai se encerrar
O conto de um cantor
Com voz do pelourinho
E ares de senhor
Cantor atormentado
Herdeiro sarará
Do nome e do renome
De um feroz senhor de engenho
E das mandingas de um escravo
Que no engenho enfeitiçou Sinhá

Todo camburão tem um pouco de navio negreiro

Ficha técnica

Compositor: Marcelo Yuka / O Rappa

Intérprete: O Rappa

Gravação original: 1994

Disco: *O Rappa*

Gravadora: Warner Music

Tudo começou quando a gente
conversava
naquela esquina alí
de frente àquela praça
veio os zomens
e nos pararam:
- Documento por favor.
Então a gente apresentou
mas eles não paravam
- Qualé negão? Qualé negão?
O quê que tá pegando?
Qualé negão? Qualé negão?

É mole de ver
que em qualquer dura
o tempo passa mais lento
pro negão.
Quem segurava com força
a chibata
agora usa farda
engatilha a macaca
escolhe sempre o primeiro
negro pra passar na revista

Todo camburão tem um pouco de navio negreiro
É mole de ver
que para o negro
mesmo a AIDS possui hierarquia.
Na África a doença corre solta
e a imprensa mundial
dispensa poucas linhas
comparado, comparado
ao que faz com qualquer
figurinha do cinema
comparado, comparado
ao que faz com qualquer

figurinha do cinema
ou das colunas sociais

Todo camburão tem um pouco de navio negreiro

ATIVIDADES PROPOSTAS

Castro Alves



1.

Assista com os alunos a declamação de Maria Bethânia dos trechos selecionados do poema "O navio negreiro". Em seguida, oriente uma roda de discussão a partir da seguinte pauta:

- a) Quais sentimentos relacionados à escravidão o poema evoca?
- b) Quais argumentos, dentro da lógica comercial vigente à época (séculos XVI ao XIX), sustentaram a prática do tráfico de escravos?
- c) Quais argumentos poderiam ser apontados na época contra o tráfico de escravos?
- d) Para finalizar, desafie os alunos a localizarem em jornais e revistas atuais notícias que indiquem a permanência de formas de trabalho próximas ou análogas à escravidão.

2.

Segundo a fala de Alberto da Costa e Silva no programa *Poesia e Prosa com Maria Bethânia*, Castro Alves com 16 anos já era abolicionista. No entanto, a campanha abolicionista irá se avolumar apenas a partir de 1870, com o fim da Guerra do Paraguai, e o poeta não chegaria a assistir a movimentação a favor da abolição da escravidão tomar os espaços públicos e o debate parlamentar. Morreria em 1871.

Uma das estratégias do movimento para libertação dos escravos eram as *conferências emancipadoras* que, mais tarde, com a inserção de um número musical, passaram a se chamar *conferências-concertos*. Durante essas conferências, escravizados eram libertos. Nelas, discutia-se a ineficácia da Lei do Ventre Livre, de 1871, os maus tratos a escravizados, ataques à religião do Estado e exigiam: abolição imediata e sem indenização. O ponto alto era a alforria. Após ser sorteado, o escravizado subia ao tablado para receber sua “carta de liberdade” e o abraço de igualdade e fraternidade.

Desafie os alunos a montarem uma programação para uma conferência-concerto. Sugira que, além das poesias abolicionistas de Castro Alves, sejam produzidos discursos e selecionadas canções a partir do tema: “Escravidão e racismo: os diferentes lados de uma mesma moeda chamada violência no Brasil”.

3.

Assista ao trecho do programa *Poesia e Prosa com Maria Bethânia* em que Alberto da Costa e Silva chama a atenção para a importância da contribuição cultural dos africanos na formação do Brasil.

- a) Chame a atenção para os alunos sobre a tendência, principalmente nos livros didáticos, de se apresentar o africano no Brasil como o escravizado oprimido, o quilombola rebelde ou a mão de obra submetida a todo o tipo de exploração. É preciso explorar uma terceira ponta das nossas raízes: o papel do africano, as culturas da África e a contribuição dessas culturas – banto, fon, ioruba, congo – na formação da cultura brasileira.

As culturas da África trazem uma bagagem intelectual que é pouco percebida entre nós. Técnicas de mineração, desenvolvimento da criação extensiva de gado, grandes

artesãos, artífices, profissionais negros no século XVIII e XIX de cuja história pouco falamos. Há um diálogo muito complexo de culturas africanas que aparece na formação do Brasil. O Brasil é um país extraordinariamente africanizado. E só a quem não conhece a África pode escapar o quanto há de africano nos gestos, nas maneiras de ser e de viver e no sentimento estético do brasileiro. Entre nós, esquecemos quanto nossa vida está impregnada de África. Na rua. Na praça. Na casa. Na cidade. No campo.

- b) Solicite a execução de pesquisas que apresentem dados acerca dessa presença. Com base no conteúdo levantado, oriente uma discussão a partir da seguinte afirmação de Alberto da Costa e Silva:

“Nós, no Brasil, temos a impressão de que todo mundo na África venera os orixás. Os orixás são venerados por um pequeno grupo que tem uns vinte milhões de pessoas no sudoeste da Nigéria e sudeste da República do Benim... E só! No resto da África ninguém sabe o que é orixá. Existem outros deuses, outras divindades, cada grupo tem divindades próprias e, às vezes, estamos diante de sistemas cosmológicos e religiosos extremamente complexos.”

Civitas: Revista de Ciências Sociais.

Porto Alegre: PUC-RS. v. 14, n. 1, p. 14, jan.-abr. 2014.

- c) A partir do conteúdo pesquisado, oriente uma roda de discussão em que os alunos possam debater seus conhecimentos prévios acerca do candomblé.
- d) Em seguida, escute com os alunos a canção “As Ayabás” de Caetano Veloso e Gilberto Gil, interpretada por Maria Bethânia, e proponha aos alunos que pesquisem cada um dos orixás.
- e) Nessa investigação, os desafie a procurarem informações sobre as sonoridades vinculadas ao culto dos orixás e a analisarem em que medida elas também constituem um importante legado cultural.
- f) Proponha aos alunos para que localizem e caracterizem a África idealizada por Castro Alves e a África dos orixás. A pesquisa deve ser orientada pela questão: a África, como unidade, existe, ou é uma invenção nossa? Para finalizar o trabalho, os desafie a apresentarem um trabalho, no qual representem os orixás de forma artística (por meio da pintura, escultura, encenação, leitura de poemas, música, dança etc.). Defina com os alunos se a tarefa será feita individualmente ou se em grupo e, se possível, exiba as produções do grupo para outras turmas da escola.

4.

“O navio negreiro”, de Castro Alves, serviu de inspiração para muitos escritores e artistas, que refletiram sobre as profundas consequências da escravidão no Brasil, as quais chegam aos dias de hoje. Esse diálogo aparece, por exemplo, na memorialística politizada de Jorge Mautner, no seu poema “Negros blues”, declamada pelo compositor no programa *Poesia e Prosa com Maria Bethânia*. Pode ser encontrado também nos camburões racistas das cidades brasileiras em guerra, cantado pelo reggae-rap “Todo camburão tem um pouco de navio negreiro”, d’O Rappa. Ou ainda, em “Camburão, realidade cruel”, do Epidemia, e no “Navio negreiro de Angola”, do Consciência Humana.

- a) Assista com os alunos a declamação da letra da canção “Negros Blues” por Maria Bethânia e Jorge Mautner. Em seguida, escute com a turma a canção “Todo camburão tem um pouco de navio negreiro”, do grupo O Rappa, e “A Carne”, interpretada por Elza Soares.
- b) Com base no diálogo entre “O navio negreiro” e a letra das canções, incite os alunos a criarem um poema ou canção que remeta aos versos de Castro Alves tematizando a realidade atual dos descendentes de africanos escravizados.
- c) Combine com os grupos para que produzam um jornal mural ilustrado com imagens recolhidas na imprensa atual, a partir dos poemas que elaboraram.

5.

A abolição, apresentada oficialmente como um presente e não como uma conquista, foi marcada pelo envolvimento decisivo dos próprios escravizados na luta abolicionista. Os escravizados que resistiram sabiam que corriam riscos: seu inimigo é superior em forças, não existiam garantias, caso fossem descobertos estavam sem alternativa e sem proteção legal. A luta não podia ser aberta: aceitava roubo, assassinatos, suicídio, abortos, sabotagem, fuga, insultos, além de pequenos e desconcertantes atos de desobediência ou de manipulação pessoal.

Nós, brasileiros, sabemos pouco dessa história de resistência. Conhecemos Palmares, a grande confederação quilombola que resistiu durante um século às incursões militares enviadas para destruí-la. Palmares tornou-se a matriz constitutiva da identidade política e da consciência negra no Brasil, a imagem mais contundente da longa luta do país contra o racismo.

- a) Leia com os alunos os seguintes trechos do poema “Saudação a Palmares”, do poeta Castro Alves.

Nos altos serros erguido
Ninho d'águias atrevido,
Salve! - país do bandido!
Salve! - pátria do jaguar!
(...)
Palmares! a ti meu grito!
A ti, barca de granito,
Que no soçobro infinito
Abriste a vela ao trovão.
E provocaste a rajada
Solta a flâmula agitada
Aos uivos da marujada
Nas ondas da escravidão

Castro Alves. "Saudação a Palmares"

b) Exponha a seguinte definição para os alunos:

"Quilombo" foi o termo utilizado em algumas regiões do continente africano, especialmente em Angola, para designar um tipo de acampamento fortificado e fortemente militarizado, formado por guerreiros que passavam por rituais de iniciação, adotavam uma dura disciplina militar e praticavam a magia.

- c) Oriente uma roda discussão sobre o pouco que sabemos da proliferação dos quilombos na paisagem colonial brasileira entre os séculos XVI e XIX. Ao longo do debate, estabeleça a diferença entre os quilombos que proliferaram no Brasil, nos séculos XVII e XVIII, e os quilombos que multiplicaram-se no país durante o século XIX.
- d) Divida a turma em três grupos. Desafie os alunos do primeiro grupo a identificar exemplos de quilombos dos séculos XVII e XVIII, localizá-los no mapa do Brasil, situá-los historicamente e identificar alguns de seus principais personagens. O segundo grupo deverá seguir o mesmo procedimento para os quilombos formados durante o século XIX. Sugira aos alunos do terceiro grupo que identifiquem outras formas de resistência como insurreições, fugas, assassinatos, roubos e suicídios. Os resultados de pesquisa deverão ser apresentados para a turma.
- e) Após a apresentação da pesquisa, exiba aos alunos o quadro *Libertação dos escravos*, de Pedro Américo (1889).

"Na tela de Pedro Américo, uma representação perversa, mas muito influente sobre a escravidão. A Princesa Isabel, quase endeusada, assiste junto

a outras ninfas à celebração do ato. Dois negros, ajoelhados e com as costas marcadas pela chibata, expressam sua gratidão pelo ato supostamente generoso. No lado esquerdo da tela, o demônio da escravidão ao chão, mas em vez de branco (cor dos senhores de escravos e traficantes) ele é negro, numa associação plena de preconceitos.”

SCHWARCZ, Lilia M.; Pedrosa, Adriano. Cosmologias e emblemas nacionais. In: PEDROSA, Adriano; SCHWARCZ, Lilia M. (org.) *Histórias mestiças: antologia de textos*. Catálogo. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015. p. 228.

- f) Tendo em vista a pesquisa realizada e a versão da abolição apresentada por Pedro Américo em seu quadro, peça aos alunos para produzirem um texto orientado pela questão: quais foram os agentes e os responsáveis pelo ato da abolição?



OBRAS COMPLETAS

Castro Alves

Espumas flutuantes (1870)

Gonzaga, ou a revolução de Minas (1875)

A Cachoeira de Paulo Afonso (1876)

Os escravos, Rio de Janeiro (1883)



Detalhe de mapa indicando um dos percursos do personagem Riobaldo Tatarana na travessia dos gerais em *Grande Sertão*: veredas de Guimarães Rosa. In. TOLEDO, Marcelo de Almeida (org.) *As trilhas de amor de guerra de Riobaldo Tatarana*. São Paulo: Masssao Ohno - M. Lydia Pires Editores, 1982.

Guimarães Rosa

(1908-1967)



Alunos e professores da Faculdade de Medicina da Universidade de Minas Gerais, entre 1925 e 1930. No destaque é assinalado o futuro médico João Guimarães Rosa. Belo Horizonte.

Coleção particular Ismael de Faria, Iracema de Faria Barreto e Roberto Faria.

Guimarães Rosa

Perfil biográfico

Os colegas da Faculdade de Medicina da UFMG o conheciam como João Rosa. Em 1925, aos dezessete anos, João Guimarães Rosa morava em Belo Horizonte. Veio de Cordisburgo, ainda garoto, para estudar - uma cidadezinha no meio de Minas Gerais, ponto de parada de tropas para o sertão mineiro. Não parecia prestar atenção nem na política mineira, nem nos rapazes da Rua da Bahia, o grupo de escritores modernista que reunia, entre outros, Pedro Nava, Emílio Moura, Achilles Vivacqua, Carlos Drummond de Andrade, Cyro dos Anjos. Não gastou conversa no Café e Confeitaria Estrela, não colaborou nos jornais estudantis - *A Caveira* e *O Esqueleto* -, não se deu ao luxo de ser farrista.

Mas ele gostava de jogar futebol num terreno atrás da faculdade onde havia sido construído um campo - e jogava na posição de *center-half*, igualzinho a Zé Centeralfe, personagem do conto "Fatalidade", publicado em *Primeiras histórias*. Também gostava de xadrez. Saía pouco de casa. Morou em repúblicas, depois se mudou para o bairro Santo Antônio, na Rua Congonhas, perto da antiga Caixa D'Água que abastecia a cidade. Para encontrar os amigos subia a Avenida Brasil até a casa de um deles, misto de residência e farmácia. Com certeza era popular: em 1930, para a cerimônia de colação de grau, foi eleito pelos colegas o orador da turma.

Já encontrava tempo para escrever contos: em 1929 publicou na revista *O Cruzeiro*, editada no Rio de Janeiro, "O mistério de Highmore Hall". Em 1930, emplacou, na mesma revista, "Caçadores de camurça" e "Chronos Kai Anagke", esse último acompanhado de uma epígrafe convencidíssima: "a mais extraordinária história de xadrez já explicada aos adeptos e não adeptos do tabuleiro".

Dezesseis anos depois de formado Guimarães Rosa publicou *Sagarana*, seu primeiro livro. Em 1956, aparecem *Corpo de baile* e seu único romance, *Grande sertão: veredas*. Em 1962, sai *Primeiras estórias* e, em 1967, *Tutameia*, o mesmo ano de sua morte. Em 1969, o editor José Olympio publica dois livros póstumos: *Estas estórias* e *Ave palavra*.



Quadro comemorativo da formatura do curso de Medicina da Universidade de Minas Gerais, de 1930. Em detalhe, o orador da turma João Guimarães Rosa. Belo Horizonte.

Coleção particular Ismael de Faria, Iracema de Faria Barreto e Roberto Faria.

A primeira coisa que chama a atenção em seus livros é a linguagem. O poeta Manuel de Barros dizia que o personagem mais importante de Guimarães Rosa é a linguagem. A fala dos personagens de Guimarães Rosa não existe: é uma fala inventada por ele, ninguém em Minas Gerais fala desse jeito. Ele misturou uma fala letrada e muito erudita com outra de raiz sertaneja e temperou isso com uma série de transgressões e de inovações linguísticas e filológicas, a mais conhecida delas ligada à criação dos neologismos. Por exemplo: a “bala beijafloreu”; ela “belador-meceu”; “Nonada”; “prostitutriz”; “turbulindo”.

Já famoso, Guimarães Rosa gostava de alardear que foi batizado com água do rio Urucuia em pia de estalagmite da gruta de Maquiné – querendo, com isso, sublinhar a profundidade de suas raízes sertanejas. Pode até ser. Os andaimes de suas histórias vieram mesmo do sertão das Minas. Só que ele escutou essas histórias da boca de terceiros – os tropeiros, vaqueiros, viajantes, moradores da região que contavam suas aventuras, episódios da vida cotidiana e suas canções, sobretudo na venda de “seo” Floduardo. E, pela vida afora, Guimarães Rosa atormentou o pai para que contasse, de novo, com todos os detalhes, aquele caso ou canção. E depois ele reinventava tudo, na forma de conto ou em inúmeros episódios de *Grande sertão: veredas*. Como acontece, por exemplo, com a canção que aparece no conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, publicado em *Sagarana*. O autor existiu, chamava-se seo Emílio, era um mendigo cego e conversava horas a fio com seo Floduardo, na venda de Cordisburgo:

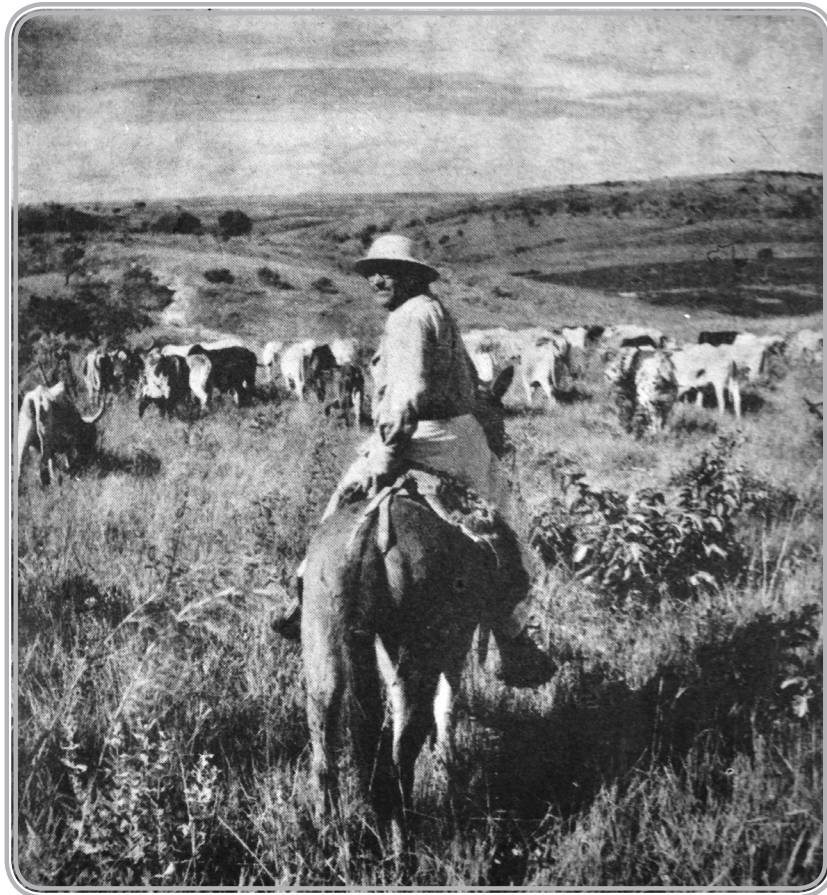
Eu já vi um gato ler
E um grilo botar escola;
Nas asas de uma ema
Vi jogar jogo de bola.
Só me falta ver, agora,
Acender vela sem pavio,
Sungar pra riba a água do rio
Dar louvores a macaco
O Sol se tremer com frio
E a Lua tomar tabaco!

João Guimarães Rosa. “A hora e a vez de Augusto Matraga”

Em 1954, já envolvido com a redação de *Corpo de baile* e de *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa escrevia ao pai, cobrando: “Apreciei muitíssimo as histórias que o senhor me mandou sobre os enterros na roça (...). O senhor não deve se preocupar com os assuntos, nem se está ruim ou bom, pode ir mandando tudo. Coisas que os moradores do campo contavam de sua labuta, vida, quando vinham fazer compras em Cordisburgo, por exemplo. E detalhes de caçadas – principalmente da vida e costumes dos bichos, seus rastros e tudo o mais”.

Tudo o mais não era pouca coisa. Incluía o pai se recordar, sem esquecer detalhes – “que o detalhe é de grande proveito” – por exemplo, “das donas daquele sobradinho, na Várzea, em Cordisburgo” ou “a briga do seo Gastão com o

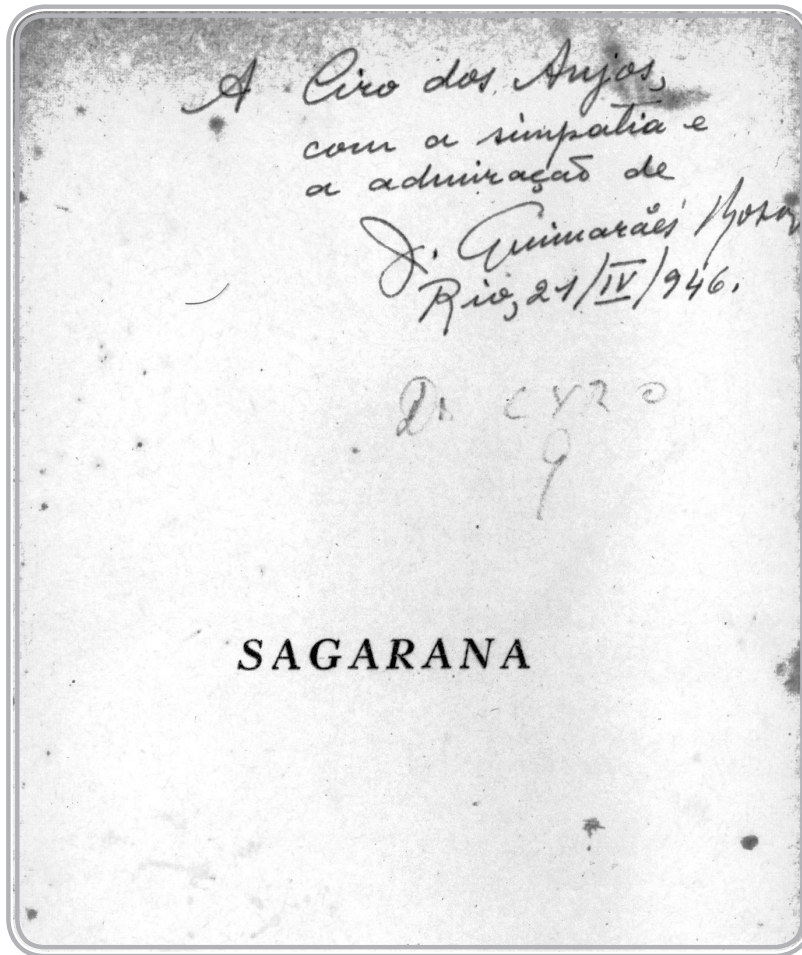
padre”, ou ainda “a história daquele corpo de homem, mumificado, que se desenterrou em Jequitibá e foi levado para a igreja”. E lá ia Rosa, uma carta depois da outra, adoçando seo Florduardo: “preciso de explorar mais o senhor, que a mina é ótima”.



Em 1952, Guimarães Rosa acompanhou uma comitiva de boiadeiros durante dez dias pelo interior de Minas Gerais. Os registros feitos durante a viagem foram fundamentais para a sua literatura.

Acervo: Diários Associados. Autor: Eugênio Silva.

Guimarães Rosa gostava de contar que escrevia em transe – “o diabo colocou a mão no meu ombro”, dizia. Mais ou menos. Na realidade, ele cultivava um perfeccionismo que raiava a mania, capaz de levar o produto final muito além das exigências de qualquer um – autor, editor ou leitor. Reza a lenda, o editor José Olympio teria destruído as matrizes de *Sagarana* derretendo chumbo dos linotipos a fim de impedir as obsessivas revisões a que Guimarães Rosa submetia seus textos.



Página da primeira edição do livro *Sagarana*, autografada por João Guimarães Rosa com dedicatória ao escritor Cyro dos Anjos. 1946.

Acervo dos Escritores Mineiros da Faculdade de Letras. (FALE/UFMG)

Rosa também anotava o que ouvia e pudesse ajudar na composição de uma história em suas famosas cadernetas, em geral pretas e de capa dura. Na viagem que fez, em 1952, em companhia dos vaqueiros que levavam uma boiada, de Andrequicé até a estação da estrada de ferro de Araçaí, a caderneta ia amarrada no botão da camisa junto com um lápis de duas pontas. Anotava tudo: nomes de pessoas, termos, expressões, frases inteiras. E com um detalhe: quando a frase ou o termo era de sua autoria, ele acrescentava (m%) que significava “meu 100%”. O Alferes Felão, por exemplo, foi um delegado especial de polícia e ficou conhecido no sertão mineiro pela covardia e truculência – certa feita espancou a porrete as prostitutas da cidade de Coração de Jesus. Felão era mau, tinha “mau instinto”, como se diz até hoje em Minas. Acabou virando substantivo comum em *Grande*

sertão: veredas: “Aquele Hermógenes era matador – o de judiar de criaturas filhos-de-Deus – felão de mau.”

Adorava ler – e era voraz. Aos domingos, em Belo Horizonte, fazia piquenique na Biblioteca Pública. Recebia a “domingueira” de dois mil réis do avô, comprava pastel de carne com azeitona, uma garrafa de limonada, uma pilha de doces e ia para a Biblioteca onde se sentava sempre na mesma mesa, abria o farnel e lia sem perda de um minuto. Um dia explicou a razão para o bibliotecário abismado: era medo de a vida ser curta e não dar tempo de ler tudo o que queria. Tinha 14 anos.

Em 1948, já no Itamaraty, Guimarães Rosa foi escolhido secretário geral da delegação brasileira para a XI Conferencia Interamericana, prevista para acontecer na Colômbia. No dia seguinte da chegada dos brasileiros, Jorge Gaitán, do partido Liberal, a mais importante liderança opositora da Colômbia, foi assassinado, com três tiros, a queima-roupa. Bogotá ferveu. Durante uma semana a cidade foi sacudida por motins e mergulhou na guerra civil – cerca de 1500 pessoas foram mortas durante o “Bogotazo”, como o episódio ficou conhecido. Para os brasileiros havia um complicador a mais: a delegação perdeu Guimarães Rosa de vista. Só se reencontraram uma semana depois. Aliviados, os colegas perguntaram a Rosa o que fizera no meio da confusão. “Reli Proust”, ele respondeu. “Mas, Rosa, havia uma guerra nas ruas!”, esbravejaram os diplomatas. “Eu sei”, disse Guimarães Rosa; “mas não perdi nada”. E explicou: “eu tenho todas as guerras guardadas dentro de minha cabeça.”

Também sabia ser moleque. Certa vez, seu Florduardo foi visitar o filho, já escritor reconhecido, no Itamaraty. E estranhou. As pessoas entreabriam as portas dos gabinetes, espiavam da janela, largavam o que estavam fazendo para vê-lo – mas ninguém dizia nada, só espreitavam com curiosidade e receio. Quando comentou com filho, Rosa começou a rir. E explicou a molecagem: “ah, eu espalhei que hoje viria me visitar um jagunço famoso, já aposentado, mas com 80 mortes comprovadas nas costas. E, pelo visto, todo mundo acreditou!”

Difícil definir Guimarães Rosa. Primeiro a gente vê a gravata-borboleta pouxada entre as pontas do colarinho branco. Mais acima, dominando o nariz, os óculos de aro de tartaruga. No meio das lentes os olhos pequenos, meio azulados, vivíssimos. E tudo isso encimando uma figura alta, corpulenta, com jeito de pregador religioso. A pessoa há de se perguntar: como é que um sujeito assim, com esse ar conservador e essa pinta de boi risonho, escreveu a história de Diadorim?

Carlos Drummond de Andrade sobre Guimarães Rosa

Três dias após a morte de Guimarães Rosa, em 19 de novembro de 1967, vítima de um enfarte, Carlos Drummond de Andrade bem que tentou explicar quem era Rosa. Nem ele conseguiu:

João era fabulista?
fabuloso?
fábula?
Sertão místico disparando
no exílio da linguagem comum?

Projetava na gravatinha
a quinta face das coisas,
inenarrável narrada?
Um estranho chamado João
para disfarçar, para farsar
o que não ousamos compreender?
Tinha pastos, buritis plantados
no apartamento?
no peito?
Vegetal ele era ou passarinho
sob a robusta ossatura com pinta
de boi risonho?

Era um teatro
e todos os artistas
no mesmo papel
ciranda multívoca?

João era tudo?
tudo escondido, florindo
como flor é flor, mesmo não semeada?
Mapa com acidentes
deslizando para fora, falando?
Guardava rios no bolso,
cada qual com a cor de suas águas?

sem misturar, sem conflitar?
E de cada gota redigia
nome, curva, fim,
e no destinado geral
seu fado era saber
para contar sem desnudar
o que não deve ser desnudado
e por isso se veste de véus novos?

Mágicos sem apetrechos,
civilmente mágico, apelador
de precipites prodígios acudindo
a chamada geral?
Embaixador do reino
que há por trás dos reinos,
dos poderes, das
supostas fórmulas
de abracadabra, sésamo?
Reino cercado
não de muros, chaves, códigos,
mas o reino-reino?
Por que João sorria
se lhe perguntavam
que mistério é esse?

E propondo desenhos figurava
menos a resposta que
outra questão ao perguntante?
Tinha parte com... (não sei
o nome) ou ele mesmo era
a parte da gente
servindo de ponte
entre o sub e o sobre
que se arcabuzeiam
de antes do princípio,
que se entrelaçam
para melhor guerra,
para maior festa?

Ficamos sem saber o que era João
e se João existiu
de se pegar

Carlos Drummond de Andrade. “Um chamado João”

Mia Couto **sobre Guimarães Rosa**

O escritor moçambicano Mia Couto também tentou, por outro caminho, distinto do de Drummond, explicar Guimarães Rosa. Mas, prudente, avisou logo de início: esse é um caminho feito para não haver chão.

“Entre o autor e o seu texto existem caminhos, existem tempos. O caminho que separava Rosa do texto rosiano foi o da poesia. Os tempos foram os do Sertão. João Guimarães Rosa trilhou o caminho da poesia para poder sair de todos os existentes caminhos. Os tempos do sertão fizeram com que ele escapasse do tempo. Porque esse sertão, construído com poesia, não era da ordem da geografia. (...) O edifício que daí resulta é uma escrita que se deixa apropriar pela oralidade, uma escrita plural que se deixa inundar pela Vida. Uma escrita que não pode ser apenas lida. Mas precisa ser escutada. Porque ela é feita de vozes, de margens de veredas. (...) Rosa não escreveu sobre o universo sertanejo. Ele inventou esse universo. E usou essa invenção contra aquilo que ele sentia como ameaça: a invasão de um território uniformizado, modernizado à custa da anulação do espaço mítico. Onde o mundo sugere a diluição de afetos o escritor propõe um clã, onde a modernidade impõe a uniformidade, o escritor contrapõe a soberania da intimidade. Onde os novos tempos sugerem uma aldeia global, o escritor ergue uma casa, uma residência para a alma, uma raiz para a individualidade.”

Mia Couto. “Um caminho feito para não haver chão”

Mia Couto escreveu “Um caminho feito para não haver chão” em 2011. Mas, em 2007, ele já tinha se encontrado – e se encantado – com Guimarães Rosa:

“E foi poesia o que me deu o prosador João Guimarães Rosa. Quando o li pela primeira vez experimentei uma sensação que já tinha sentido quando escutava os contadores de histórias da infância. Perante o texto, eu não lia, simplesmente: eu ouvia vozes da infância. (...) Os contadores de histórias do meu país têm de proceder a um ritual quando terminam a narração. Têm de “fechar” a história. “fechar” a história é um ritual em que o narrador fala com a própria história. Pensa-se que as histórias são retiradas de uma caixa deixada por Guambe e Dzavane, o primeiro homem e a primeira mulher. No final, o narrador volta-se para a história – como se a história fosse uma personagem e diz:

- Volta para a casa de Guambe e Dzavane.

É assim que a história volta a ser encerrada nesse baú primordial.

O que acontece quando não se “fecha” a história? A multidão que assiste fica doente, contaminada por uma enfermidade que se chama a doença de sonhar. João Guimarães Rosa é um contador que não fechou a história. Ficamos doentes, nós que o escutamos. E amamos essa doença, esse encantamento, essa aptidão para a fantasia. Porque a todos não nos basta ter um sonho. Queremos mais, queremos ser um sonho.”

Mia Couto. *Encontros e encantos: Rosa em Moçambique*

Rio, 29 de maio de 1963

Meu caro ALBERTO,

Que CARACAS seja para Vocês uma cidade-fada. Tudo sorrindo, se abrindo, cantando, ajudando, abençoando. Mas, principalmente, por curto tempo. Depois, Roma, Paris, ou Washington, ou Bonn, qualquer ponto onde com Você o espírito fale mais alto. Esta remoção, agora, tomei-a como hostilidade a mim, agressão, sabotagem e agravo pessoal. Mas não há-de ser nada. Só espero que Verinha e as crianças gostem daí, e que Você tenha folga para continuar a escrever coisas belas, poesia e tudo !

Vai aqui este artigo, do sério, sensível e arguto Oswaldino. Com afeto.

Vai, porém, mais que mais, o

*forte, grato, amigo
abraço
do seu*

Guimarães Rosa

Carta de João Guimarães Rosa a Alberto da Costa e Silva.

Acervo: Academia Brasileira de Letras (ABL)

O historiador e embaixador Alberto da Costa e Silva conheceu Guimarães Rosa no Itamaraty – foram colegas de diplomacia. O diplomata, como o poeta e o ficcionista, trabalha com as palavras e escreve como o fingidor do poema de Fernando Pessoa: não diz tudo; mas mostra, oculta, convence e ilude. Com Costa e Silva e Rosa não podia ser diferente: em pouco tempo ficaram amigos. Alberto da Costa e Silva foi embaixador na Nigéria, Benin, Portugal, Colômbia e Paraguai. Já Guimarães Rosa serviu em Hamburgo, Bogotá e Paris, mas depois insistiu por ficar sempre no Brasil, onde atingiu o topo da carreira, embaixador que jamais quis uma embaixada – a razão, Alberto suspeita, Rosa temia que a saudade do Brasil lhe desfiasse a alma.

A relação de amizade entre os dois foi longa – eles se conheceram no final de 1953 ou no início de 1954. Trocaram ideias sobre literatura e uma infinidade de outros assuntos; mas ambos provavelmente também se divertiram com alguns mexericos e certamente andaram jogando alguma conversa fora durante o almoço no “Bife de Zinco”, o restaurante que havia dentro do Palácio Itamaraty, no Rio de Janeiro, na década de 1950 – o nome fazia ironia com o badalado e caríssimo “Bife de Ouro”, do Copacabana Palace. Alberto da Costa e Silva viu em Rosa um grandíssimo escritor e ficou assombrado com *Grande sertão: veredas*; mas sua alma de poeta se casou com *Corpo de baile*.

O “primeiro rascunho” de *Grande sertão: veredas*

Alberto da Costa e Silva

Foi em 13 ou 14 de novembro de 1967, no Palácio Itamaraty, no Rio de Janeiro. Pelo telefone, João Guimarães Rosa perguntou-me se eu estava no meio de alguma tarefa urgente. Se não, pediu-me que fosse até a sua sala, que precisava de um favor meu. Quando cheguei à Divisão de Fronteiras, da qual ele era o chefe, trancou a porta, mandou-me sentar e deu-me um bloco e um lápis:

– Você fique quieto aí, que lhe vou ler o meu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. Tome nota de todas as falhas que eu cometer, mas não me interrompa. Esse discurso tem de ser perfeito, porque será a última coisa importante que farei na vida.

E voltou-se em ator, a representar o papel de si próprio, tão empertigado, que o corpo parecia arquear-se para trás. Não ajustou uma só vez, com a ponta dos dedos, a gravatinha borboleta e, embora olhasse atentamente para as páginas que tinha numa das mãos, dava-me a impressão de que as sabia de cor. Já as lera certamente, e muitas vezes, para si próprio, diante do espelho, e para Aracy, sua mulher, e para alguns dos amigos mais chegados.

Três ou dois dias depois, ele as recitou no salão iluminado da Academia Brasileira de Letras, com as mesmas pausas com que as declamara para mim, as mesmas ênfases, os mesmos gestos contidos, a mesma entonação, quase a desdobrar-se em arioso em alguns momentos, como quando, perto de terminar a fala, nos revelou que “a gente morre é para provar que viveu”.

Ao abraçá-lo, depois da cerimônia, perguntou-me se cometera algum erro. Foi perfeito, disse-lhe. Como tinha de ser, respondeu-me. E como, pensei eu, aspiravam a ser os seus escritos: os contos, as novelas, o romance, todos alçados à categoria de poemas. Ou de música. Pois Rosa sabia, como mais ninguém, na língua portuguesa, a não ser o Padre Antônio Vieira, fazer cantar as frases e as palavras.

Rosa quis que *Grande sertão: veredas* começasse com um termo que eu só ouvira antes na boca dos caboclos, na fazenda de minha infância: “nonada”. São três sílabas a marcar, pausadamente, o início de uma narrativa em voz alta, como fazem os contadores de estórias e os jagunços dos gerais, para reclamar a atenção do ouvinte. E, porque buscava trazer para a prosa as façanhas da oralidade, não hesitou, nos primeiros parágrafos desse romance, em usar o truque sertanejo de fingir que vai seguir um enredo, antes de apegar-se a outro.

A palavra “nonada” só foi posta ali quando o romance já estava adiantado ou terminado, pois foi escrita à lápis no texto batido à máquina daquilo que o autor, ao oferecê-lo à Aracy, chamou de “primeiro rascunho de *Grande sertão: veredas*”. Logo abaixo de “nonada”, lemos outra palavra também à lápis e lhe ouvimos quase que as mesmas notas, “doidadas”. É possível que Rosa tenha por algum tempo oscilado entre as duas, mas cortou a última com um traço firme da mesma caneta com que riscou um “s” que, indeciso entre o singular e o plural, pusera entre parênteses após “nonada”.

Na versão datilografada desse “primeiro rascunho”, o livro ainda se chamava *O diabo na rua, no meio do redemoinho* – frase que depois figuraria como uma espécie de subtítulo do romance, com o seu quê de epígrafe – e Riobaldo não era Riobaldo, aquele que, carente e falho, não se cumpre e não deságua no mar nem noutra rio, mas Deodolfo. Numa de suas revisões, Rosa mudou o título do romance para *Veredas mortas* e, depois, riscou-o com aparente impaciência.

Com suas correções à lápis e com canetas de tinta azul, preta e vermelha, a indicar que foram provavelmente feitas durante leituras sucessivas, esse “primeiro rascunho” ainda sofrerá várias mudanças até chegar aos originais – provavelmente os que constam da coleção de Guita e José Mindlin – que a José Olympio usou na primeira edição de *Grande sertão: veredas*. São alterações sempre a perseguir a descrição precisa e a linha melódica perfeita, como se pode ver, ao comparar a versão datilografada do “primeiro rascunho”, o texto com as correções à lápis ou à tinta e o que ganhou forma final na primeira impressão do livro.

O livro cresceu de versão para versão, e nele Rosa se foi apossando cada vez mais do tumulto da fala de Riobaldo Tatarana, uma fala cheia de curvas,

reiteraões, explicaões e surpresas. Consta que, no início, a sua intenção fora escrever uma novela para acrescentar às que constam de *Corpo de baile*, e de dimensões semelhantes às dessas. Não tardou, porém, em dar-se conta de que ao enredo primitivo se somavam outros enredos, e para ele afluíam, uma após outra, novas personagens, além de mudarem as paisagens em que dormiam e acordavam. O que era para ser uma novela sobre o pacto de um homem com o demônio tornou-se um longo romance – mais do que um romance, um poema épico de viagem, como a *Odisseia* e *Os Lusíadas*, e não apenas pelo sertão, mas pelo mistério do mundo.

Não creio que se possa localizar nesse “primeiro rascunho” o momento de passagem da novela para o romance. Talvez o próprio Guimarães Rosa fosse incapaz de precisá-lo e só tivesse sabido que havia saído do rio para o oceano, quando já neste se encontrava. No entanto, quem se demorar, com inteligência e sensibilidade, sobre esse “primeiro rascunho”, acompanhará as indecisões de Rosa e procurará entender os porquês de suas escolhas. Além disso, sentirá o mesmo tipo de emoção do amante de um quadro a quem os raios-x revelam não só o desenho em que se apoia a pintura, mas também os sucessivos esboços com que ele foi tomando forma e as camadas de tinta que a obra terminada oculta. Verá como Rosa desbanaliza as palavras, devolve-lhes a pureza semântica e os timbres antigos, descobre nelas valores que ignorávamos, e, se aqui lhes muda as vestes ou lhes modifica a forma e o colorido, acolá nelas acentua o volume, o peso, a duração e a textura. Verá também como, para restituir ao discurso a função emotiva, altera a ordem das palavras na fala, recorre insistentemente às repetições, aos expletivos, aos pleonasmos, aos superlativos e aos diminutivos, alterna frases de metro e ritmo em tudo diferentes, alonga e estreita pausas, explora sem descanso as sombras e as claridades dos vocábulos, assim como os seus contrastes, e não economiza o uso de aliteraões, onomatopeias e rimas soantes e toantes. Tudo isso para tomar a linguagem do sertão, a “fala pobre”, como lhe chama, e torná-la rica na boca do jagunço Riobaldo.

Este, a entrelaçar em sua estória dúvidas disfarçadas de certezas, e certezas que são dúvidas, e perplexidades, assombros, alegrias, iluminaões, enganos e um imenso medo, é, ainda que moldado com palavras, tão de carne, quanto um de nós que, lendo, o imaginamos. Rosa não negava ter trazido para esse livro, e para suas novelas e contos, pessoas que conhecera, com quem privara no sertão ou das quais tivera boa notícia: vaqueiros, viúvas, taberneiros, guias de cego, barqueiros, rezadoras.

Se, durante um almoço – e penso especialmente naqueles que se repetiam, quase todos os dias, no Bife de Zinco, como chamávamos ao restaurante do Itamaraty, no Rio de Janeiro –, alguém contava um caso diferente, se referia a um tipo excêntrico, aloprado, bizarro, teimoso, sorumbático ou cheio de nós pelas costas, ou usava uma expressão que ele nunca tinha ouvido, Rosa tirava do bolso um caderninho e anotava a novidade. Certa vez, eu afirmei de uma jovem que estava uma baiaca de gorda. Rosa, já de bloco e caneta nas mãos, me perguntou de onde tirara aquele dito. Respondi-lhe que o ouvira muitas vezes de minha avó e que era de uso corrente no Ceará de minha meninice. “Baiaca” não era, aliás, palavra inventada – acrescentei –, pois designava um povo do baixo e médio rio Cuango, na África. E, antes que nossa atenção fosse desviada para outro assunto, Rosa discorreu com graça e sapiência sobre vários povos entre os quais gordura era formosura.

Um ou dois anos antes, estávamos em Manaus, numa reunião de trabalho, e Rosa manifestou interesse em conhecer um cabaré amazonense. Lá fomos – éramos oito ou dez – e vimos Rosa entrevistar docemente uma prostitutazinha que acabara de chegar do interior e desfazer, com seu jeito manso, a cautela e a timidez da moça, de quem cobrou o nome verdadeiro, a idade que tinha, a história de seus amores e o tamanho de seus sonhos. Rosa tomava nota de tudo, sem que a jovem, vencida por sua terna amabilidade e doce interesse, manifestasse a menor estranheza. E eu me perguntei, então, se de conversas como essa não teriam saído, inteiras, Nhorinhá, a inesquecível Doralda, de “Dão-lalalão” (uma das novelas de *Corpo de baile*), e as várias mulheres-damas que nos encharcam de beleza nos seus livros.

Fluente em vários idiomas – o alemão, o castelhano, o francês, o inglês –, não o intimidavam outros mais, do grego clássico e do latim ao russo e ao nheengatu, sentia-se à vontade com a zoologia e a botânica, esmiuçava obsessivamente as paisagens, conhecia a fundo o cancionero ibérico recriado no Brasil e era apaixonado pelas tradições populares. Só começava a compor os seus enredos, depois de revirar profundamente o húmus dos seus temas. Assim, para envolver-nos nas confissões de Riobaldo, aprendeu tudo o que pôde sobre o Demônio – sobre o Demônio dos doutores da fé e sobre o Demônio das crendices e das complexas abstrações das gentes tidas por simples.

Durante algumas semanas, Guimarães Rosa nos perguntou com insistência o que sabíamos a respeito dos ciganos. Mostrando familiaridade com os modos

de vida dos calons e a história deles no Brasil desde o século XVI, procurava comparar com as suas as nossas eventuais experiências com ciganos. O que não nos revelou é que precisava conhecer o que pudesse sobre eles, porque sobre eles estava escrevendo os contos que incluiria em *Tutameia*, e qualquer gesto errado de uma só de suas personagens os contaminaria de imperfeição e inverdade.

Se essa busca de precisão, para devolver a tessitura do real ao imaginado, explica os repetidos ensaios do discurso de 16 de novembro na Academia Brasileira de Letras, leva-nos também a perguntar quantos teriam sido os rascunhos desse elogio emocionado de João Neves da Fontoura, com o qual colou o retrato do ex-chefe e amigo no horizonte do mito. Na cópia mimeografada que me deu, na antevéspera daquele dia, ainda fez cinco correções e lhe acrescentou um período inteiro. Pois “escrevia para o Juízo Final”. Com a esperança, portanto, de levar para a eternidade um texto perfeito.

Na manhã de 18 de novembro, telefonei-lhe para casa, a transmitir o convite que lhe fazia Sérgio Corrêa da Costa, então Secretário-Geral do Ministério das Relações Exteriores, para dizer algumas palavras na cerimônia de hasteamento da bandeira. Rosa pediu-me que o desculpasse, mas estava adoentado, febril, talvez com um início de gripe.

No dia seguinte, Aracy saiu com a neta Vera Lúcia, para fazer umas compras rápidas na vizinhança. Rosa encontrava-se sozinho, quando inesperadamente começou a passar muito mal. Ligou para sua secretária e grande amiga, Maria Augusta de Camargos Rocha, e lhe disse que estava morrendo e não queria morrer cercado de silêncio, sem o amparo de alguém ao seu lado, ou, pelo menos, de uma voz afetuosa ao telefone. Maria Augusta implorou-lhe que desligasse o aparelho, para que ela pudesse chamar um médico. Rosa argumentou com a inutilidade do gesto - “Você se esquece de que sou médico?” - e continuou a falar-lhe, até que se passou, “inteiro, pronto de suas próprias profundezas”, para “o lado claro, fora e acima de suave ramerrão e terríveis balbúrdias”. E foi Vera Lúcia quem, ao entrar em casa, com o alvoroço de menina, correu para abraçá-lo e o teve morto.

Sobre o Guimarães Rosa de fardão, a fazer o seu discurso, ponho vários outros de quem, ao longo de nossa camaradagem, guardei lembrança. Nessa sobreposição de imagens, a mais nítida é a mais antiga, de uma tarde de 1953 ou início de 1954, quando lhe fui apresentado por Simeão Leal. De terno cinza claro e gravata borboleta azul, sorridente, os olhos agudos por trás das lentes grossas, Rosa, ao saber que eu era filho de Da Costa e Silva, abriu os braços e recitou o primeiro verso

de “O ipê”: “Ouro em flor! Ouro em flor! Áureas flores de mel!” – e, depois de uma pausa, como a procurá-lo na memória, o resto do soneto.

A Fazendora de Velas

Tornado a sentir-me

Levanto-me do sono, id est, saio do que se não sabe. Senão que em antecipado acordei, entre o restar da noite, acaso primeiro que qualquer um, do que outro vivente no casario da cidade. A esta hora os sinos ainda nem tocaram. Em tanto, no principiar dos momentos, ou faço por esquecer memória. Dis que, mediante o me embeber na mente, sob estrita e branda aplicação, esforço sem esforço, diligencio antes tatear meu rumo seguro, superno a tóda história visível, e acertar de dizer-me dentro no coração um resumo de constância, haver de firmeza contra os efeitos de cada dia: porquanto o escorregar do tempo é rio de sobressaltos sucedendo-se em gravidade.

Da parte de fora, tirante a corrubiana nos morros e o cerrar da nevoaça que sobe do rio pelos becos e tortas ladeiras, a embaçar nas ruas a pouca luz dos lampeões, a escuridão semelhar-sei com esta, que faz no quarto. Aqui é mais frio que em outros lugares. Sobre o certo, meu costume foi sempre o de dormir com bem fechadas as janelas, por conta do carregar do relento, à volta das madrugadas; amiúde, contudo, a friagem da umidade me apreme, amanheço tomando menos que um fio de ar na respiração, o corpo renovando cansaço. Se der de mirar espelho, então, avisto a descor do meu rosto, o nariz feito de cêra, pontudo definhado. Sendo, porém, que uso de não olhar quase mais nunca em lume de espelho, drede por não afirmar a imagem da velhice, a mão de suas marcas. É preciso a gente se dispor para morrer em estado de mocidade.

Da supradita circunstância do bafio malino das noites, antigamente, uns achaques de asma se me causavam; soi assaz temer aquêlê despertar ansiado na afrontação, que me carecia de assentar na cama e pitar cigarrilhas de estramônio. A qual moléstia, entretanto, dos anos para cá, poupou de agoniar a minha natureza, tenho que por alguma espécie de milagre; também nem sofro mais o sono atravessado de pesadelos. Do que, embora, e com umidade maior, colijo certeza: a de que essas pobres melhoras do corpo, no presente, procedem de aumento dos circuitos do querer meu e de Deus, se arrancando do mundo das dificuldades. Pôsto que, sem embargo, me encontro de ciente do prestes vir do meu trânsito: o que o doutor já confirmou, a mim, de parte apartadamente, em rogado aviso. Eu estou enfermo de morte. A ocasião da morte, a inteligência da morte, saio estudos mais egrégios e de mistér que o vulgar da vida. Ac que,

Anotações feitas à mão por Guimarães Rosa no projeto de escrita do romance *A fazendora de velas*. A obra foi interrompida pelo autor. Segundo ele: “A personagem, ainda enferma, falava de sua doença grave. Inconjurável, quase cósmica, ia-se essa tristeza passando pra mim, me permeava. Tirei-me de sério medo. Larguei essa ficção de lado”.

Acervo: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP)

Ganhou-me, como ganhava a todos com sua gentileza mansa e o gosto por fazer os outros felizes. Durante a conversa daquela tarde, soube que ele não se decidia a dar por terminado um longo romance sobre jagunços num sertão do tamanho do mundo, porque a cada releitura – isto nos disse – havia sempre um canário-da-terra ou um caxinguelê cujos movimentos não conseguira captar. Quase certamente, andava então às voltas com esse “primeiro rascunho” de um livro que ainda receberia, antes de ser entregue à editora, muitos retoques, apesar do ponto final que João Guimarães Rosa nele pôs às onze e meia da noite de 31 de julho de 1954.

Três cartas de Guimarães Rosa sobre *Corpo de baile*

Ainda não findara o mês de janeiro de 1956 quando apareceram nas livrarias dois grossos volumes com uma capa vermelha desenhada por Poty, tendo em letras amarelas o nome de João Guimarães Rosa e o título da obra, *Corpo de baile*. O autor já era conhecido dos leitores por seu livro *Sagarana*, publicado dez anos antes, no qual, entre várias belas histórias, havia três para mim inesquecíveis: “O burrinho pedrês”, “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “Sarapalha”, sobre a sofrida espera de dois homens, em cujos ouvidos zunem impiedosamente os mosquitos.

Corpo de baile, e disto nos avisava o índice do primeiro volume, era um livro de poemas que se tinham também por romances e contos, como esclarecia um outro índice, que fechava o segundo volume. De que estávamos diante de poemas davam prova suficiente os parágrafos iniciais da história que abria o livro, “Campo geral”. E, a confirmar isso, chegava-se deslumbrado e cheio de espanto à última palavra do relato sobre Miguilim. Quem punha os óculos para ver o mundo como se fora a primeira vez éramos nós, leitores, pois João Guimarães Rosa nos mostrava a ordem secreta que formam a terra, as árvores, as nuvens, os pássaros, os homens, os bois, as cancelas e os riachos, com palavras que ganhavam novos contornos, volumes, gostos, sons e cores, além de tomarem o odor do mato. A sua paisagem deixava de ser cenário: roçava o rosto das personagens, calejava os seus pés, vivia. E o livro não nos deixava descansar de seus esplendores, com uma música que se assemelhava à de Bach, e não só nos momentos de adágio, mas sobretudo quando nos revelava a alegria do mundo.



Página de diário escrito por Guimarães Rosa, entre 1939 e 1941, no período em que serviu como cônsul na embaixada brasileira em Hamburgo, na Alemanha. Conhecido como "Diário de Guerra ou Diário Alemão", os escritos, ainda inéditos, relatam o cotidiano da cidade durante a Segunda Guerra Mundial.

Acervo dos Escritores Mineiros da Faculdade de Letras. (FALE/UFMG).

Poucos meses depois, João Guimarães Rosa nos avassalaria com *Grande sertão: veredas*. Li-o apaixonadamente, mas com paixão ainda maior voltei, por causa dele, a *Corpo de baile*, e senti que era com os poemas dos dois volumes de capa vermelha que se casava a minha alma. Fui Miguilim lá no bem dentro. E muitas vezes emocionei-me com “Lão-Dalalão (Dão Lalalão)”, uma das mais belas histórias de amor que chegou até mim, e procurei decifrar os vários segredos dessa obra-prima que é “Cara de Bronze”.

Alguns anos mais tarde, eu servia na Embaixada do Brasil em Lisboa, e meu amigo António de Souza-Pinto, dono da editora Livros do Brasil, pediu-me que lhe indicasse novos autores brasileiros para lançamento em Portugal. Sugerilhe, entre outros, mas com forte ênfase, Guimarães Rosa. E emprestei-lhe meu exemplar de *Sagarana*. Após ler o livro, Souza-Pinto não escondeu o entusiasmo. Impôs-me, porém, como condição para editá-lo, que eu lhe fizesse um glossário e um prefácio, apresentando o autor aos portugueses.

A edição lisboeta de *Sagarana*, de 1961, foi muitíssimo bem recebida. E Souza-Pinto dispôs-se a publicar, sem mais demora, *Corpo de baile*, embora tivesse receio de que uma obra em dois grossos volumes, que sairia necessariamente cara, de um escritor ainda pouco conhecido em Portugal, não fosse de venda fácil.

A essa altura, a camaradagem que se estabelecera entre mim e Rosa no Itamaraty já se havia voltado em amizade. Escrevi-lhe sobre o novo projeto de Souza-Pinto. E, no retorno de uma das malas diplomáticas, chegou-me carta de Rosa, na qual propunha, por motivos práticos, que se dividisse *Corpo de baile* em três volumes independentes, tendo o primeiro o título de *Miguilim e Manuelzão*. Pedia-me que consultasse o Souza-Pinto sobre a ideia.

Souza-Pinto exultou: estava solucionado o seu problema. Na minha carta de volta, não escondi a Rosa que sempre vira os poemas de *Corpo de baile* como unidos uns aos outros pelas epígrafes de Plotino e de Ruysbroeck, o Admirável e que sofria em ver a obra desmembrada. Em resposta, Rosa consolou-me, ao precisar que pretendia manter *Corpo de baile* como uma espécie de cabeçalho ou título geral para os três livros, que seriam publicados e vendidos separadamente. Não foi, contudo, essa a solução adotada, mas a da inclusão das palavras *Corpo de baile* como subtítulo de cada um dos três volumes. O segundo deles, *No Urubuquaquá, no Pinhém*, tomou, em Portugal, um outro nome, *A aventura dos Campos Gerais*, porque António de Souza-Pinto – e o vejo em minha saudade,

nédio, rosado, risonho, carinhoso e bom – acreditava não haver português capaz de pronunciar Urubuquaquá.

Em letra menor, o título *Corpo de baile* não deixou, no entanto, de ficar conosco. É a *Corpo de baile* que nos referimos, quando queremos citar uma cena de “Uma estória de amor” ou de “O recado do morro”. Apesar da decisão tomada em fins de 1962, os sete poemas (ou os quatro romances e os três contos), continuam juntos, a mostrar a força da concepção grandiosa que fez dos campos gerais o palco em que João Guimarães Rosa pôs, a dançar a vida, entre o barro e o sonho, o seu corpo de baile.

Pacto

A questão do pacto fundamenta a narração de *Grande sertão: veredas*. Atormentado pela culpa – por causa da paixão equívoca por Diadorim e por ter entrado na jagunçagem e cometido todo o tipo de crime – Riobaldo quer saber se de fato firmou um pacto com o Diabo, sendo que ele não tem certeza de que o Cujo existe. Guimarães Rosa retoma a tradição literária do homem pactário, cujo retrato se encontra no *Livro popular do Doktor Faustus* (1587) e em obras literárias como o *Fausto*, de Marlowe (1593), *Fausto*, de Goethe (1832), *Doktor Faustus*, de Thomas Mann (1947).

“Eu caminhei para as Veredas Mortas.

(...) então subi de lá noitinha – hora em que capivara acorda, sai de seu escondido e vem pastar. Deus é muito contrariado. Deus deixou que eu fosse, em pé, por meu querer, como fui.

(...) Cheguei lá, a escuridão deu. Talentos de lua escondida. Medo? Bananeira treme de todo o lado. Mas eu tirei de dentro de meu tremor as espantosas palavras. Eu fosse um homem novo em folha. Eu não queria escutar meus dentes. Desengasguei outras perguntas.

(...) Eu não ia temer. O que eu estava tendo era o medo que ele estava tendo de mim! Quem é que era o Demo, o Sempre-Sério, o Pai da Mentira? Ele não tinha carnes de comida da terra, não possuía sangue derramável. Viesse, viesse, vinha para me obedecer. Trato? Mas trato de iguais com iguais. Primeiro, eu era que dava a ordem. E ele vinha para supilar o ázimo do espírito da gente? Como podia?

(...) esperar era o poder meu; do que eu vinha em cata.

(...) Ele tinha que vir, se existisse. Naquela hora, existia. Tinha de vir, demorão ou jãão. Mas em que formas?

(...) E o que é que eu queria? Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo!

(...) Decidi o tempo – espiando para cima, para esse céu: nem o sestrelô, nem as três-marias, - já tinham afundado; mas o cruzeiro ainda rebrilhava a dois palmos, até que descendo. A vulto, quase encostada em mim, uma árvore mal vestida; o surro dos ramos. E qualquer coisa que não vinha.

(...) Ao que não vinha – a lufa de um vendaval grande, com ele em trono, contravisto, sentado de estadela, bem no centro. O que eu agora queria! Ah, acho que o que era meu, mas que o desconhecido era, duvidável. Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia.

(...) E em troca eu cedia às arras, tudo meu, tudo mais – alma e palma e desalma.

(...) O Diabo na rua no meio do redemunho... Ah, ri; ele não. Ah – eu, eu, eu! Deus ou o Demo – para o jagunço Riobaldo!

(...) Sapateeí, então me assustando de que nem gota de nada sucedia, e a hora em vão passava. Então ele não queria existir? Existisse. Viesse! Chegasse para o desenlace desse passo. Digo direi, de verdade: eu estava bêbado de meu. Ah, esta vida, às não vezes, é terrível bonita, horrorosamente, esta vida é grande. Remordi o ar: – Lúcifer! Lúcifer!... – aí eu bramei desengolindo.

Não. Nada.

(...) – Lúcifer! Satanás!...

Só outro silêncio. O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais.

(...) E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o enviro de espaços, que medeia. Como que adquirisse minhas palavras todas; fechou o arrocho do assunto. Ao que eu recebi de volta um adejo, um gozo de agarro, daí umas tranquilidades – de pancada. Lembrei dum rio que viesse adentro a casa de meu pai. Vi as asas, arquei o puxo do poder meu, naquele átimo. Aí podia ser mais? A peta, eu querer saldar: que isso não é falável. As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagra-do. Absolutas estrelas!”

“E o Demo existe? Só se existe o estilo dele, solto, sem um ente próprio – feito remanchas n’água. A saúde da gente entra no perigo daquilo, feito num calor, num

frio. Eu, então? Ao que fui, na encruzilhada, à meia-noite nas Veredas Mortas. Atravessei meus fantasmas? Assim mais eu pensei, esse sistema, assim eu menos penso. O que era para haver, se houvesse, mas que não houve: esse negócio. Se pois o Cujo nem não me apareceu, quando esperei, chamei por ele? Vendi minha alma algum? Vendi minha alma a quem não existe? Não será o pior?... Ah, não: não declaro. Desgarrei da estrada, mas retomei meus passos. Ao que tropecei e o chão não quis minha queda. De hoje em dia, eu penso, eu purgo. Eu tive pena de minhas velhas roupas. E rezo. Para minha reza, Deus dá as costas, mas abaixa meio ouvido.”

Sertão

Uma das novidades da narrativa de *Grande sertão: veredas*. A beleza do sertão de Guimarães Rosa, tão diferente do sertão áspero, com suas paisagens secas descritas por Euclides da Cunha e João Cabral de Melo Neto.

“Aí mês de maio, falei com a estrela-d’alva. O orvalho pripingando, baciadas. E os grilos no chirilim. (...) um céu azul no repintado com as nuvens que não se removem. (...) quero bem a esses maios, o sol bom, o frio de saúde, as flores no campo, os finos ventos maiorzinhos. A frente da fazenda, num tombado, respeitava para o espigão, para o céu. Entre os currais e o céu, tinha só um gramado limpo e uma restinga de cerrado, de donde descem borboletas brancas, que passam entre as régua da cerca. Ali, a gente não vê o virar das horas. E a fogo-apagou sempre cantava, sempre. Para mim, até hoje, o canto da fogo-apagou tem um cheiro de folhas de assa-peixe.

(...)

O comum: essas garças, enfileirantes, de toda brancura; o jaburu; o pato-verde, o pato-preto, topetudo; marrequinhos dançantes; martim-pescador; mergulhão; e até uns urubus, com aquele triste preto que mancha. Mas, melhor de todos – conforme o Reinaldo disse – que é o Passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaxo e rio-acima: o que se chama o manuelzinho-da-crôa. (...) Era o manuelzinho-da-crôa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa; eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação. Machozinho e fêmea – às vezes davam beijos de biquiniquim – a galinholagem deles.

(...)

Claráguas, fontes, sombreado e sol. Fazenda Boi-Preto, dum Eleutério Lopes – mais antes do Campo Azulado, rumo a rumo com o Queimadão. Aí foi em fevereiro

ou janeiro, no tempo do pendão do milho. Tresmente: que com o capitão-do-campo de prateadas pontas, viçoso no cerrado; o anis enfeitando suas moitas; e com florzinhas as dejaniras. Aquele capim-marmelada é muito restível, redobra logo na brotação, tão verde mar, filho do menor chuveiro. De qualquer pano de mato, de entre quase encostar de duas folhas, saiam em giro as todas as cores de borboletas. Como não se viu, aqui se vê. Porque, nos gerais, a mesma raça de borboletas, que em outras partes é trivial regular - cá cresce, vira muito maior, e com mais brilho, se sabe; acho que é do seco do ar, do limpo, dessa luz enorme. Beiras nascentes do Urucuia, ali o poví canta altinho. E tinha o xenxém, que titipiava de manhã no revo-redo, o saci-do-brejo, a doidinha, a gangorrinha, o tempo-quente, a rola-vaqueira... e o bem-te-vi que dizia, e araras enrouquecidas. Bom era ouvir o môm das vacas devendo seu leite. Mas, passarinho de bilo no desvéu da madrugada, para toda tristeza que o pensamento da gente quer, ele repergunta e finge resposta. Tal, de tarde, o bento-vieira tresvoava, em vai sobre vem sob, rebicando de voo todo bichinhozinho de finas asas; pássaro esperto. Ia dechover mais em mais. Tardinha que enche as árvores de cigarras - então, não chove. Assovios que fechavam o dia: o papa-banana, o azulejo, a garricha-dobrejo, o suiriri, o sabiá-ponga, o grunhatá-do coqueiro... Eu estava todo o tempo quase com Diadorim.”

A nobreza da sociedade guerreira do sertão

O ideal arcaico da cavalaria se espalha por toda a sociedade guerreira no sertão de Guimarães Rosa - ser cavaleiro é ter reconhecido, pelos outros, o mérito pessoal e a própria honra. E o que os jagunços fazem com o culto da cavalaria é exaltar seu príncipe - Medeiro Vaz e Joca Ramiro. Ambos figuram como Carlos Magno em gibão de couro.

“E no abre-vento, a toda cavaleirama chegando, empiquetados, com ferragem de cascos no pedregulho. (...) E Joca Ramiro. A figura dele. Era ele, num cavalo branco - cavalo que me olha de todos os altos. Numa sela bordada, de Jequié, em labores de preto-e-branco. As rédeas bonitas, grossas, não sei de que trançado. E ele era um homem de largos ombros, a cara grande, corada muito, aqueles olhos. Como é que vou dizer ao senhor? Os cabelos pretos, anelados? O chapéu bonito? Ele era um homem. Liso bonito. Nem tinha mais outra coisa em que se reparar. A gente olhava, sem pousar os olhos. A gente tinha até medo de que, com tanta aspereza da vida, do sertão, machucasse aquele homem maior, ferisse, cortasse. E quando ele saía, o que ficava mais, na gente, como agrado em lembrança, era a voz. Uma voz sem pingo de

dúvida, nem tristeza. Uma voz que continuava. (...) O andar dele – vi certo: alteado e imponente, como o de ninguém. (...) Montado no cavalo branco, Joca Ramiro deu uma despedida. (...) Sô Candelário gritou: – Viva Jesus, em rotas e vantagens! E num bufúrdio, todos esporaram, andaram, ao assaz. A alta poeira que demorava. Aquilo parecia uma música tocando”.

(...)

Medeiro Vaz, retratal, barbaça, com grande chapéu rebuçado, aquela pessoa sisuda, circunspecto, com todas as velhices, sem nem velho ser. (...) Também tudo nele decidia a confiança da obediência. Ossoso, com a nuca enorme, cabeçona meio baixa, ele era dono do dia e da noite – que quase não dormia mais: sempre se levantava no meio das estrelas, percorria o arredor, vagaroso, em passos, calçado com suas boas botas de caitetu, tão antigas. Se ele em honrado Juízo achasse que estava certo, Medeiro Vaz era solene de guardar o rosário na algibeira, se traçar o sinal-da-cruz e dar firme ordem para se matar uma a uma as mil pessoas. (...) Medeiro Vaz era de uma raça de homem que o senhor não mais não vê. Ele tinha conspeito tão forte, que perto dele até o doutor, o padre e o rico, se compunham. Podia abençoar ou amaldiçoar, e o homem mais moço, por valente que fosse, de beijar a mão dele não se vexava. Tenente nos gerais – ele era.”

Diadorim: amor, medo, neblina

Diadorim é um nome equívoco. Significa “através de”, “passagem”, “travessia”. Mistura de Diabo e adorável dia em mim. Diadorim é ambíguo, estranho, movediço, belo e terrível, delicado e feroz, capaz de provocar encanto e repulsa. Cabe lembrar que Diadorim tem três nomes: o nome do segredo, Diadorim; o nome do privado, Maria Deodorina; o nome público, Reinaldo. É uma figura de dúvida, uma figura que no entrecho do romance aguça a sensibilidade do leitor para perceber todo o tipo de disfarces, para todo tipo de discursos dissimulados. Por exemplo: perceber o que há de unilateral e redutor no discurso de Riobaldo quando valoriza o guerreiro como característico do masculino; ou perceber quando o próprio Riobaldo descobre que a sensibilidade não é um predicado feminino – ou é? O leitor resolve. Afinal, foi Diadorim quem ensinou a Riobaldo a apreciar as belezas sem dono, a olhar, com olhos de ver, a poesia do Sertão. E foi Diadorim quem conduziu Riobaldo a enxergar algo que é da ordem do tabu: “de que jeito eu podia amar um homem, meu, de natureza igual, macho em suas roupas e em suas

armas?”, perguntava Riobaldo, desesperado. E acrescentava perplexo: “ele tinha culpa? Eu tinha culpa?”.

“Mas Diadorim, conforme diante de mim estava parado, reluzia no rosto, com uma beleza ainda maior, fora de todo comum. Os olhos – vislumbre meu – que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto. E tudo meio se sombreava, mas só de boa doçura. Sobre o que juro ao senhor: Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa... Reforço o dizer: que era beleza e amor, com inteiro respeito, e mais o realce de alguma coisa que o entender da gente por si não alcança. Mas repeli aquilo. Visão arvoada. Como que eu estava separado dele por um fogueirão, por alta cerca de achas, por profundo valo, por larguez enorme dum rio em enchente. De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhado rústico em suas ações?! Me franzi. Ele tinha a culpa? Eu tinha a culpa?”

(...)

E de repente eu estava gostando dele, num descomum, gostando ainda mais do que antes, com meu coração nos pés, por pisável; e dele o tempo todo eu tinha gostado. Amor que amei – daí então acreditei. A pois, o que sempre não é assim?

(...)

Diz-que-direi ao senhor o que nem tanto é sabido: sempre que se começa a ter amor a alguém, no ramerrão, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai, na ideia, querendo e ajudando; mas, quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer, e é um só facear com as surpresas. Amor desse, cresce primeiro; brota é depois. (...) Então o senhor me responda: o amor assim pode vir do demo? Poderá? Pode vir de um-que-não-existe? (...) Peço não ter resposta; que, se não, minha confusão aumenta.

(...)

Diadorim – Maria Diadorina da Fé Betancourt Marins – aquela que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais, para muito amar, sem gozo de amor.

(...)

O senhor sabe? Já tenteou sofrido o ar que é saudade?”

João Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*

Do amor e de suas formas ou “A flor do amor tem muitos nomes”

Falar do amor em Guimarães Rosa cria uma relação inevitável. Dela não podemos escapar. É que, em Rosa, amor e palavra estão estreitamente ligados – existe uma cumplicidade entre ambos. Isso quer dizer: existe estreita vinculação entre as diversas formas de amor e as respectivas linguagens que falam do amor e com que o amor se fala. Em “Grande sertão: veredas”, o jagunço Riobaldo Tatarana conhece três formas diferentes de amor: Diadorim, Otacília, Nhorinhá.

Metade princesa e santa – “santinha no alto da alpendrada” –, Otacília é a imagem perfeita, o retrato ideal, donzela e esposa, o amor dentro dos costumes, do conhecido, amor ilusoriamente estável e que será imprescindível ao apaziguamento de Riobaldo. Cabelos compridos, casta, acanhada, sinhazinha da Casa Grande de quem é exigido dissimular o desejo, o amor de Otacília (etimologicamente “aquela que escuta”) levará Riobaldo a por termo às andanças de guerrear e pelejar, estabilizar-se como fazendeiro, reintegrar-se à vida convencional, purgar o pacto e recordar Diadorim.

Nhorinhá é outra conversa. Prostituta sedutora e sutil, filha de Ana Duzuza, a cigana que conhece “por detrás o pano do destino”, Nhorinhá traz um fio de sorriso nos lábios e combina no amor, afeto e cuidados, sexualidade, desejo e prazer – além do corpo, Nhorinhá oferece a Riobaldo um presente: a presa de jacaré que protege contra mordida de cobra e pede a ele que beijasse a estampa de santa “meio milagrosa”. O amor de “militriz” mescla afeto e encontro, é sensual e natural, e dá ao corpo novos sentidos: olhar, cheiro e gosto. “Nhorinhá, gosto bom ficado em meus olhos e minha boca”.

Sem perder os atributos que lhes são próprios, Otacília e Nhorinhá vão, pouco a pouco se interpenetrando na memória de Riobaldo – uma produz a lembrança da outra. “Coração cresce de todo lado... coração mistura amores”, diz Riobaldo. Nos Gerais das Minas, *liroliro* é flor do amor. Um tipo de lírio branco, de caule comprido e perfume acentuado e doce. A mesma flor evoca as duas mulheres e Diadorim, tão diferentes entre si. Quando perguntei o nome da flor, diz Riobaldo, “Otacília me atendeu: Casa-comigo.” Mas Nhorinhá iria nomear a mesma flor por outro nome: “Dorme-comigo”.

O *liroliro* reúne todos os amores – “Ah, a flor do amor tem muito nomes”, explica Riobaldo.

Nhorinhá

“... Na Aroeirinha fizemos paragem. Ao que, num portal, vi uma mulher moça, vestida de vermelho, se ria. – ‘Ô moço da barba feita...’ – ela falou. Na frente da boca, ela quando ria tinha todos os dentes, mostrava em fio. Tão bonita, só. Eu apeei e amarrei o animal num pau da cerca.

(...)

De repente, passaram, aos galopes e gritos, uns companheiros que tocavam um boi preto que iam sangrar e carnear em beira d’água. Eu nem tinha começado a conversar com aquela moça, e a poeira forte que deu no ar ajuntou nós dois, num grosso rojo avermelhado. Então eu entrei, tomei um café coado por mão de mulher, tomei refresco, limonada de pera-do-campo. Se chamava Nhorinhá. Recebeu meu carinho no cetim do pelo – alegria que foi, feito casamento, sponsal. Ah, a mangaba boa só se colhe já caída no chão, de baixo... Nhorinhá. Depois ela me deu de presente uma presa de jacaré, para trespassar no chapéu, com talento contra mordida de cobra; e me mostrou para beijar uma estampa de santa, dita meia milagrosa. Muito foi.

(...)

Mire veja: aquela moça, meretriz, por lindo nome Nhorinhá, filha de Ana Dazuzza: um dia eu recebi dela uma carta: carta simples, pedindo notícias e dando lembranças, escrita, acho que, por outra alheia mão. Essa Nhorinhá tinha lenço curto na cabeça, feito crista de anu-branco. Escreveu, mandou a carta. Mas a carta gastou uns oito anos para me chegar; quando eu recebi, eu já estava casado. Carta que se zanzou, para um lado longe e para o outro, nesses sertões, nesses gerais, por tantos bons préstimos, em tantas algibeiras e capangas. Ela tinha botado por fora só: *Riobaldo que está com Medeiro Vaz*. E veio trazida por tropeiros e viajores, recruzou tudo. Quase não podia mais se ler, de tão suja dobrada, se rasgando. Mesmo tinham enrolado noutro papel, em canudo, uns não sabiam mais de quem tinham recebido aquilo.

(...)

Gosto de minha mulher, sempre gostei, e hoje mais. Quando conheci de olhos e mãos essa Nhorinhá, gostei dela só o trivial do momento. Quando ela escreveu a carta, ela estava gostando de mim, de certo.

(...)

Quando recebi a carta, vi que estava gostando dela, de grande amor em lavaredas; mas gostando de todo o tempo, até daquele tempo pequeno em que com ela estive, na Aroeirinha, e conheci concernente amor. Nhorinhá, gosto bom ficado em meus olhos e minha boca”.

Otacília

“Coração cresce de todo lado. Coração vige feito riacho colominhando por entre serras e varjas, matas e campinas. Coração mistura amores. Tudo cabe. Conforme contei ao senhor, quando Otacília comecei a conhecer, nas serras dos gerais, Buritis Altos, nascente de vereda, Fazenda Santa Catarina. Que quando só vislumbrei graça de carinha e riso e boca, e os compridos cabelos, num enquadro de janela, por o mal aceso de uma lamparina.

(...)

Minha Otacília, fina de recanto, em seu realce de mocidade, mimo de alecrim, a firme presença. Fui eu que primeiro encaminhei a ela os olhos. Molhei mão em mel, regrei minha língua. Aí, falei dos pássaros, que tratavam de seu voar antes do mormaço. Aquela visão dos pássaros, aquele assunto de Deus, Diadorim era quem tinha me ensinado.

(...)

Mas, na beira da alpendrada, tinha um canteirozinho de jardim, com escolha de poucas flores. Das que sobressaíam, era uma flor branca – que fosse caeté, pensei, e parecia um lírio – alteada e muito perfumosa. E essa flor é figurada, o senhor sabe? Morada em que tem moças, plantam dela em porta da casa-de-fazenda. De propósito plantam, para resposta e pergunta. Eu nem sabia. Indaguei o nome da flor. ‘- *Casa-comigo...*’ - Otacília baixinho me atendeu. E no dizer, tirou de mim os olhos.

(...)

E o nome da flor era o dito, tal, se chamava – mas para os namorados respondido somente. Consoante, outras, as mulheres livres, dadas, respondem: ‘- *Dorme-comigo...*’ Assim era que devia de haver de ter de me dizer aquela linda moça Nhorinhá, filha de Ana Dazuza, nos Gerais confins; e que também gostou de mim e eu dela gostei. Ah, a flor do amor tem muitos nomes. Nhorinhá prostituta, pimenta-branca, boca cheirosa, o bafo de menino pequeno. Confusa é a vida da gente; como esse rio meu Urucuia vai se levar no mar.

Porque, no meio do momento, me virei para onde lá estava Diadorim, e eu urgido quase aflito. Chamei Diadorim – e era um chamado com remorso – e ele veio, se

chegou. Aí, por alguma coisa dizer, eu disse: que estávamos falando daquela flor. Não estávamos? E Diadorim reparou e perguntou também que flor era essa, qual sendo? – perguntou inocente. – ‘Ela se chama é *liroliro...*’ – Otacília respondeu.”

Guimarães Rosa e a canção popular brasileira

A obra de Guimarães Rosa é onipresente no interior da nossa imaginação cultural. Ela repuxa e invade as diversas linguagens estéticas que formam o campo da cultura brasileira e se articula com todas elas – é bem verdade que nem sempre com o mesmo resultado. Seja por excesso de reverência, seja por pretensão à inovação, seja ainda por uma visão purista da cultura, o fato é que nem o cinema, nem o teatro conseguiram estabelecer uma relação bem sucedida de permeabilidade entre sua linguagem característica – teatral ou cinematográfica – e a obra literária de Guimarães Rosa. A grande exceção é a encenação de “Meu tio, o Iauaretê”, em 1986, com interpretação de Cacá Carvalho e direção de Roberto Lage.

Ao contrário do que acontece com cinema e teatro, a obra de Guimarães Rosa ganhou vida nova no campo das linguagens visuais. Provavelmente a experiência melhor sucedida nesse campo seja a série *G. S.: V*, de Arlindo Daibert – capaz de enfrentar a linguagem do romance de Rosa, oferecer um interjogo com a obra literária *Grande sertão: veredas*, e criar novos dados plásticos a partir de sua proveniência em outra linguagem. A série *G. S.: V* é formada por 51 trabalhos que conjugam desenho a bico de pena, desenho a grafite, pintura, colagem e aquarela e por 21 xilogravuras. Foi concebida entre 1982 e 1993 e faz parte do acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Mas nada se compara ao sucesso da relação entre a canção popular e a obra literária de Guimarães Rosa – afinal, em que outra cultura, em qual país o compositor popular é o sujeito de uma interpretação vertical do seu maior escritor? A relação entre a canção popular e a obra de Rosa é, provavelmente, a evidência mais forte da equivalência entre as duas classes de linguagem poética através das quais o Brasil pensa e inventa a si mesmo: a escrita e a cantada. Também serve para escancarar o lugar onde se constitui a fronteira entre os diferentes territórios que formam a tradição letrada, tradição escrita, tradição do livro e tradição oral da poesia cantada no país.

Guimarães Rosa estava convencido de que “há demasiadas coisas intraduzíveis, pensadas em sonhos, intuitivas, cujo verdadeiro significado só pode ser encontrado no som original”. E insistia: “o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer.”

O jagunço Riobaldo Tatarana, personagem principal de *Grande sertão: veredas*, costumava dizer que nem tudo no sertão pode ser nomeado, mas “tudo, nesta vida, é muito cantável”. São sons e ruídos que a natureza oferece, a rotina do trabalho repete, os afetos confirmam, a imaginação do homem opõe e mistura. Voo de besouros, assobio de pássaros, rechinchar de cigarras, barulho das águas, farfalhar das árvores – nem mesmo o capeta escapa da cantoria nas vezes em que desce o rio, de pé, na canoa, tocando viola, encantando as moças, contando histórias.

É bem verdade que o barulho do vento, o canto dos pássaros, um riacho correndo, ainda fazem parte do mundo turbulento do ruído, não foram afinados pela cultura, não se transformaram em música. A musicalidade que se revela ao leitor espalhada por todo o sertão é consequência do imenso investimento literário que Guimarães Rosa realizou com o objetivo de manipular a sonoridade da língua. Um investimento capaz de deixar claro o fato de que os grandes conteúdos de sua obra não se resolvem apenas *através* da linguagem, mas, principalmente, *na* linguagem.

Na opinião de Guimarães Rosa, as palavras são corpos que vibram permeados de silêncio. Existe uma espécie de carga sonora invisível e impalpável nas palavras, certa frequência pulsante de ritmos que pode mudar de caráter e saltar de repente para novo patamar de frequência quando acelerado pelo instrumento da linguagem. Como se lê, por exemplo, nesse trecho do conto “O burrinho pedrês”, publicado em *Sagarana*:

“as ancas balançam, e as vagas de dorsos, das vacas e touros, batendo com as caudas, mugindo no meio, na massa embolada, com atritos de couros, estralos de guampas, estrondos e baques, e o berro queixoso do gado junqueira, de chifres imensos, com muita tristeza, saudade dos campos, querência dos pastos de lá do sertão

Boi bem bravo, bate baixo, bota baba, boi berrando... Dança doido, dá de duro, dá de dentro, dá direito... Vai, vem, volta, vem na vara, vai não volta, vai varando...”

Resultou dessa aposta na sonoridade das palavras a constante procura de Guimarães Rosa por uma língua em estado de percepção nascente, uma língua, como ele próprio costumava dizer, feita de palavras reinvestidas *da força de criação de mundos*. Em correspondência com sua tradutora para o inglês, Hariett de Onís, o próprio Guimarães Rosa procurou explicar que seu texto é, também, uma longa conversa entre a palavra e o som:

“acho (...) que as palavras devem fornecer mais do que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva e por sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de ‘música subjacente’. Daí o recurso às rimas, à assonância, e, principalmente, às aliterações. Formas curtas, rápidas, enérgicas. Força, principalmente.”

O papel decisivo desempenhado pela canção popular na composição do projeto literário de Guimarães Rosa aparece, de maneira muito intensa, em três momentos de sua obra. O primeiro momento, em *Corpo de baile*. Os sete contos que conformam *Corpo de baile* estão organizados dentro de uma estrutura de conjunção de linguagens cuja base já é musical não apenas como consequência do título, mas, principalmente, devido aos três contos que, de alguma maneira, revelam a fórmula da composição da obra. O primeiro conto, “O recado do morro”, traz a origem da canção; o segundo, “Cara de bronze”, a origem da poesia; o terceiro, “Dão-lalalão”, a origem do conto.

Em “O recado do morro”, a composição da narrativa está articulada ao processo de fabricação de uma canção – e, dessa articulação, brota uma rede de recados interligados. São recados sobre aquilo que não pode ser dito, sobre aquilo que ultrapassa a linguagem e, por isso mesmo, vai sendo veiculado, desenvolvido e aumentado cada vez mais pelos *recadeiros*: os recados vão passando da boca de um personagem para o ouvido do outro, até que o último deles, não por acaso um violão, lhe dá a forma acabada de uma canção e entende o significado do recado. Ou, melhor dizendo: até que o último personagem do conto revele os inúmeros níveis de significação contidos entre oralidade e a palavra escrita que se desdobram no interior da canção popular. O recado, afinal, cumpre sua função: os sons do violão percorrem, passo a passo, as grandes palavras e transformam em verso “o vivo da história cantada”.

O segundo momento aparece em *Grande sertão: veredas*. O único romance de Guimarães Rosa é, também, entre diversas outras possibilidades de leitura,

o prolongamento no tempo e no espaço dos sons de uma canção – a “canção de Siruiz”, narrativa enigmática, múltipla, que aparece inscrita em cada momento da vida aventurosa do personagem Riobaldo Tatarana, desde sua adolescência. Os versos de Siruiz formaram “uma cantiga estúrdia”, dizia Riobaldo, que “reinou para mim no meio da madrugada”, e “molhou minha ideia” – aquilo era “bonito e sem tino”, concluiu assustado com o impacto daquela descoberta para sua vida. Ele tinha motivo para o susto: desse fundo espesso de formas misturadas de onde se origina a canção popular brasileira e onde a subjetividade reponha para combinar a longa história de oralidade da poesia cantada no Brasil com o instantâneo lírico, Riobaldo Tatarana consolou sua alma aflita e se fez narrador.

O terceiro momento aparece no conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, publicado em *Primeiras estórias*. Nesse conto, é o canto de duas loucas que interroga a intolerância da sociedade brasileira. Canção de despedida, de separação e, ao mesmo tempo, canto de perpetuação e continuidade: vozes errantes de duas mulheres, prestes a embarcarem num trem-prisão, para um hospício, numa cidade muito longe, de onde não iam voltar nunca mais. E, nesse exato momento em que o trem vai partir, elas principiam a cantar.

Ambas entoavam cantigas “que não vigoravam certas, nem no tom nem no se-dizer das palavras” – um canto desatinado, sem explicação ou razão aparente. Mas que, devagarzinho, se cristaliza e expande. A canção das loucas é repetida, pouco a pouco, por toda cidade. Segue de boca em boca, até tornar-se linguagem compartilhada por toda comunidade:

“a gente se esfriou, se afundou – um instantâneo. A gente... E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos, de uma vez, de dó do Soroco, principiam também a acompanhar aquele canto sem razão. E com as vozes tão altas! Todos caminhando, com ele, Soroco, e canta que cantando, atrás dele, os mais de detrás quase que corriam ninguém deixasse de cantar. Foi o de não sair mais da memória. Foi um caso sem comparação. A gente estava levando agora o Soroco para a casa dele, de verdade. A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga.”

Durante entrevista realizada, em 1993, pelo jornalista Zuenir Ventura, para o livro *3 Antônios 1 Jobim*, o compositor Tom Jobim expôs a afinidade explícita entre o projeto literário de Guimarães Rosa e seu próprio trabalho: “Guimarães Rosa está dentro da minha obra... Tentava ler *Grande sertão*... e não consegui, porque era denso, pesado. Depois, aquilo virou uma sopa no mel. Aquilo virou a minha casa!”

Mas não virou a casa somente de Tom Jobim. É rico e muito variado o cancionero popular construído em torno da obra de Guimarães Rosa. Incluí quase todos os gêneros e reúne um sem número de compositores e interpretes. Como por exemplo: “Travessia” e “Yauaretê”, ambas de Milton Nascimento e Fernando Brant; “O galo cantou na serra”, de Luiz Cláudio e do próprio Guimarães Rosa na interpretação de Nara Leão; “Rosamundo”, de João Bosco; “Noites do sertão”, de Milton Nascimento e Tavinho Moura; “Festa de côco”, de Tavinho Moura e Guimarães Rosa; “Assentamento”, de Chico Buarque; “Casinha feliz”, de Gilberto Gil; “A terceira margem do rio”, de Caetano Veloso e Milton Nascimento.

Paulo Cesar Pinheiro, leitor de Guimarães Rosa

E, é claro, existe “Matita Perê”, de Tom Jobim e Paulo Cesar Pinheiro. Um exemplo único no cancionero popular da arte de compor uma canção que é capaz de levar ao extremo as possibilidades de fundir-se com o modelo literário que lhe serviu de fonte. “Matita Perê” foi gravada por Tom Jobim, em 1973, no álbum do mesmo nome, com arranjo de Claus Ogerman – o maestro alemão que melhor traduziu o idioma orquestral de Jobim. Trata-se de uma *suíte mateira*, como Tom tratou de definir ao seu parceiro, e foi composta quase ao mesmo tempo em que Tom realizava “Águas de março”.

É certo que as duas canções dialogam, inclusive em torno da circularidade de sua estrutura musical. Em “Águas de março”, o baixo desenha uma linha descendente que sempre retorna ao ponto de partida. Em “Matita Perê”, modulações descendentes atravessam 12 tonalidades do sistema tonal até regressar ao tom original. Também compartilham a referência ao Matita Perê. A imitação do pio do pássaro em registro agudo aparece em ambas as canções, mas apenas “Águas de março” faz menção, em seus versos, ao pássaro matita-pereira.

Em “Matita Perê” é notável a realização, na letra, da construção da trama – obra de Pinheiro que foi capaz de deslocar para dentro da canção e em sua própria língua, não o sentido original proposto por Guimarães Rosa, mas, ao contrário, o modo particular com que ele e Tom leram Rosa. A canção faz uma evocação direta ao romance *Chapadão do bugre*, de Mário Palmério, revelada nos versos: “lá vinha Matias, cujo nome é Pedro, aliás, Horácio, vulgo Simão”. Também constrói uma vistosa sequência de estrofes que integram à canção o poema “Um chamado João”, composto por Carlos Drummond de Andrade, em 1967, em homenagem a João Guimarães Rosa.

Contudo, a grande fusão da música e dos versos de “Matita Perê” com a fonte literária que lhe serviu de inspiração direta só se realiza por completo no seu intenso diálogo com o conto “Duelo”, de Guimarães Rosa. O conto integra o livro *Sagarana*, obra de estreia do autor publicada em 1946. A história é bem conhecida: dois homens se perseguem em busca de uma reparação a qualquer transe pela ofensa que um deles cometeu contra o outro. Desde então, o destino de ambos está jogado: um responde pelo que não escolheu; o outro, pelo dano que trouxe à imagem pública de quem procura reparar sua honra desafiando-o às armas. Nenhum dos antagonistas é livre e ambos estão sujeitos à imagem que os outros veem deles, não importando o que cada um esteja sentindo no mais íntimo: ao ofendido, cabe optar entre a vingança e a indignidade; ao ofensor, resta tentar reduzir o acaso e evitar a morte. Como a vida é a única coisa no mundo que não se consegue reaver quando nos abandona, aquele que optou deliberadamente pelo risco de perdê-la não alcança saída: os personagens do conto estão irremediavelmente presos um à mercê do outro.

Tom Jobim e Paulo Cesar Pinheiro recriaram aquilo que é absolutamente essencial no argumento literário do conto de Guimarães Rosa. Em “Matita Perê”, a perseguição consome os antagonistas na síntese perversa entre medo, morte e violência. A canção descerra os elementos da perseguição – a fuga, a troca de nomes, a mudança de lugares, a troca de montarias – e realiza sua narrativa através de uma ideia musical inteiramente compatível com esse percurso: modulações harmônicas descendentes vão passando por diversos tons até forjar uma linha de fuga associada ao movimento da perseguição incessante. As mudanças de andamento insistem em sublinhar as variações de velocidade em que se desenvolve a jornada, ora aumentada, quando a perseguição cresce, ora constante, ora em descanso, como a indicar a passagem do tempo.

As alterações de tonalidades indicam cada novo movimento da paisagem da chapada, áspera e infértil, desenhada pelos versos de Pinheiro. Uma paisagem em monótona repetição, colorida de verde comum, árvores tortas e enfezadas, terreno incrustado de areia que a estrutura melódica circular de “Matita Perê” sublinha. Sua função na narrativa é grande: acentua a longa duração da jornada, mas também demarca o movimento do tempo, capaz de emboscar o indivíduo, interceptar o curso de sua história e sussurrar-lhe ao ouvido que a honra não é um bem infinitamente mais precioso do que a vida.

Não interessa se a causa é justa ou não. A ambientação semissinfônica da canção flagra a angústia da perseguição e o medo da morte – morte a ser cumprida sem

motivo e sem razão, sem nada perguntar. Uma ambientação monumental, que parece soar como a única solução possível aos dois compositores para capturar a condição de angústia do personagem que foge da morte – e falha nessa tentativa de fuga.

A jornada é tão insensata quanto o medo: destruiu os sonhos dos personagens, roubou-lhes a coragem e tornou-os surdos aos conselhos da razão. A repetição do intervalo de semitom em região aguda produzida pela flauta mimetiza o assovio do pássaro – o Matita Perê –, assovio que se repete ao longo e serve de aviso aos contenedores a cada vez que a perseguição se reinicia e prossegue implacável.

A canção “Matita Perê” é única. Mas, em 1969, Pinheiro já havia composto com João de Aquino “Sagarana”, uma espécie de batuque mineiro que tem como subtítulo: “Saudação a João Guimarães Rosa” – e que recebeu uma interpretação deslumbrante na voz de Clara Nunes. “Sagarana” é, por assim dizer, a irmã gêmea de “Matita Perê”. Nela, Pinheiro e Aquino levaram às últimas consequências a sonoridade do projeto literário de Rosa: a afirmação de uma língua poética ainda não saturada, cujo desenvolvimento ainda não se deteve e que ainda é uma língua “além do bem e do mal”, para usar os termos do próprio Guimarães Rosa.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

ARRIGUCCI, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos CEBRAP*. n. 40, p. 7-29, nov. 1994.

BARBOSA, Alaor. *Sinfonia Minas Gerais: a vida e a literatura de João Guimarães Rosa*. Brasília: LGE Editora, 2007. Tomo I.

COSTA E SILVA, Alberto da. *Das mãos do oleiro: aproximações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. *Invenção do desenho: ficções da memória*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

COUTO, Mia. Encontros e encantos: Rosa em Moçambique. In: STARLING, Heloisa M. M.; ALMEIDA, Sandra Regina Goulart (Org.). *Sentimentos do mundo: ciclo de conferências dos 80 anos da UFMG*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COUTO, Mia. Um caminho feito para não haver chão. In: ROSA, João Guimarães. *Antes das primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FUNDO JGR, Arquivo IEB-USP.

- JOBIM, Tom. *Cancioneiro Jobim*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2002.
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.
- MACHADO, Cacá. *Tom Jobim*. São Paulo: Publifolha, 2008.
- MARTINS, M.; ABRANTES, P. R. (Org.). *3 Antônio 1 Jobim: histórias de uma geração*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Imagens do Grande Sertão Arlindo Daibert*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998.
- NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- PINHEIRO, Paulo Cesar. *Histórias das minhas canções*. São Paulo: Leya, 2010.
- ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 2 v.
- ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- STARLING, Heloisa. Outras bossas: João Gilberto, Guimarães Rosa e a língua poética do Brasil. In: GARCIA, Walter (Org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- STARLING, Heloisa. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Revan/IUPERJ, 1999.

Canções selecionadas

Matita Perê

Ficha técnica

Compositor: Antonio Carlos Jobim e Paulo Cesar Pinheiro

Intérprete: Antonio Carlos Jobim

Gravação original: 1973

Disco: *Matita Perê*

Gravadora: Phonogram

No jardim das rosas
De sonho e medo
Pelos canteiros
De espinhos e flores
Lá, quero ver você
Olerê, Olará,
Você me pegar

Madrugada fria de estranho sonho
Acordou João, cachorro latia
João abriu a porta
O sonho existia

Que João fugisse
Que João partisse
Que João sumisse do mundo
De nem Deus achar, lerê

Manhã noiteira de força-viagem
Leva em dianteira um dia de vantagem
Folha de palmeira apaga a passagem
O chão na palma da mão... o chão... o chão...

E manhã redonda de pedras altas
Cruzou fronteira de servidão
Olerê, quero ver, olerê

E por maus caminhos de toda sorte
Buscando a vida, encontrando a morte
Pela meia-rosa do quadrante- norte
João, João

Um tal de Chico chamado Antônio
Num cavalo-baio que era um burro velho
Que na Barra Fria já cruzado o rio
Lá vinha Matias cujo nome é Pedro
Aliás, Horácio, vulgo Simão
Lá um chamado Tião
Chamado João

Recebendo aviso entortou caminho
De Nor-Nordeste pra Norte-Norte
Na meia-vida de adiadas mortes
Um estranho chamado João

No clarão das águas
No deserto negro
A perder mais nada
Corajoso medo
Lá quero ver você

Por sete caminhos
De setenta sortes
Setecentas vidas
E sete mil mortes

Esse um, João, João
E deu dia claro
E deu noite escura
E deu meia-noite
No coração
Olerê
Quero ver
Olerê
Passa Sete-Serras
Passa Cana-Brava
No Brejo-das-Almas
Tudo terminava
No caminho velho
Onde a lama trava
Lá no Todo-fim-é-bom
Se acabou João

No Jardim das rosas
De sonho e medo
No clarão das águas
No deserto negro
Lá, quero ver você
Olerê, olará
Você me pegar

Sagarana **(Saudação a João Guimarães Rosa)**

Ficha técnica

Compositor: João de Aquino e Paulo Cesar Pinheiro

Interprete: Clara Nunes

Gravação original: 1977

Disco: *As forças da natureza*

Gravadora: EMI

A ver, no em-sido
Pelos campos-claros: estórias
Se deu-passado esse caso
Vivência é memória
Nos Gerais
A honra é-que-é-que se apraz...
Cada quão
Sabia a sua distinção
Vai que foi sobre
Esse era-uma-vez,
'sas passagens
Em beira-riacho
Morava o casal: - Personagens.

A mulher
Tinha a morenêz que se quer,
Verdeolhar
Dos verdes do verde invejar
Dentro lá deles
Diz-que existia outro Gerais,
Quem o qual,
Dono seu,
Esse era erroso,
No a-ponto-de ser feliz demais...
Ao que a vida,
No bem e no mal dividida,
Um dia ela dá o que faltou!...

É buriti, Buritizais
É o batuque corrido dos Gerais
O que aprendi,
Que aprenderás
Que nas veredas por em-redor
Sagarana
Uma coisa é o Alto Bom-Buriti
Outra coisa é Buritirana...

A pois, que houve,
No tempo das luas-bonitas
Um moço êveio:
- Viola enfeitada de fitas.
Vinha atrás
De uns dias para descanso e paz.
Galardão:
- Mississol-redó: falanfão
No-que - Se abanque...
Que ele deu nos óio o verdejo
Foi se afogando,
Pensou que foi mar... foi desejo
Era ardor,
Doidava de verde o verdor!
E o rapaz
Quis logo querer os Gerais
E a dona deles:
Que sim! - que ela disse, verdeal,
Quem o qual
Dono seu,
Vendo as olhâncias,
No-avoo virou bicho-animal,
Cresceu nas facas:
- O moço ficou sem ser macho
E a moça sem verde ficou!...

É buriti, Buritizais...
É o batuque corrido dos Gerais
O que aprendi
Que aprenderás
Que nas veredas por em-redor
Sagarana
Uma coisa é o alto Bom-Buriti
Outra coisa é Buritirana...

Quem quiser que cante outra
Mas à-moda dos Gerais
Buriti, Rei-das-Veredas
Guimarães: Buritizais!

ATIVIDADES PROPOSTAS

João Guimarães Rosa



1.

Reproduza em sala de aula parte do programa *Poesia e Prosa com Maria Bethânia* com a seguinte leitura, realizada pela intérprete do trecho do livro *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa:

“Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção (...). Sertão: estes seus vazios”

Em seguida, apresente aos alunos a imagem abaixo:



Peça aos alunos para selecionarem no trecho recitado pela intérprete palavras ou frases que possam ser usadas para caracterizar a imagem acima. Anote os termos no quadro.

Em seguida, apresente aos alunos a imagem abaixo:



Discuta com os eles se o termo *vazio* pode qualificar as duas imagens.

Em seguida, explicita para os alunos que a primeira imagem é o “Marco Zero” de Brasília – cruzamento do Eixo Rodoviário com o Eixo Monumental, em 1956. Na segunda imagem, trata-se também de uma vista aérea do mesmo Eixo Monumental, em 2014.

O único romance escrito por Guimarães Rosa foi publicado em 1956. Em novembro desse mesmo ano, tinham início as obras para a construção de uma nova capital para o Brasil: Brasília. Os brasileiros ficaram fascinados com a ideia de conceber uma cidade para o futuro, fora das medidas arquitetônicas e urbanísticas já existentes, ancorada em um platô no centro do Brasil e projetada sobre uma enorme extensão vazia – a densidade populacional

média da região, à época, era inferior a uma pessoa por quilômetro quadrado. Juscelino Kubistchek, o presidente da República, pretendia construir Brasília numa região semiárida, ligada por uma rede de comunicações principalmente aérea, e onde só havia mato ralo, terra barrenta, poeira vermelha e miado de onça.

Contudo, para muitos, a “capital do futuro” revelou exatamente o oposto: um espaço hierarquizado, onde os bens e serviços são inacessíveis aos cidadãos. Esse fato fez com que a maioria dos brasilienses procure as chamadas cidades-satélites, na periferia de Brasília, como uma opção de moradia mais próxima do poder aquisitivo da população em geral. Conseqüentemente, o isolamento entre os habitantes, produzido pelo tamanho das superquadras, e a segregação, criada em torno de cargos e funções pela máquina burocrática do governo federal, produziram uma “cidade sem gente”.

“Em 1958, Guimarães Rosa volta de lá espantado. O espanto certamente o ajudou na composição de “As margens da alegria”, conto de abertura do livro *Primeiras estórias*, publicado em 1962. Em suas várias possibilidades de leitura, talvez se possa dizer que o conto também registrou, além do espanto, uma espécie de tristeza ou certa aflição da alma que Guimarães Rosa experimentou em sua visita ao canteiro de obras de Brasília. (...) Diante do imenso vazio que transformou o cerrado em deserto e das árvores abatidas sob um céu “atônito de azul”, alguma coisa do repertório de valores, princípios e escolhas do Brasil estava se perdendo de forma irremediável; no impacto de uma modernidade espantosamente real, o mais arcaico e o mais moderno coincide e um persiste no outro.”

STARLING, Heloisa M. M. *Outras bossas: João Gilberto, Guimarães Rosa e a língua poética*. In: GARCIA, Walter (Org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 203-204.

A partir da discussão baseada no diálogo entre o trecho declamado por Maria Bethânia, a leitura do conto “As margens da alegria” e a análise das imagens, proponha a produção de um curto texto em que os alunos respondam a pergunta extraída do romance de Guimarães Rosa: “(...) cidade acaba com o sertão. Acaba?” (Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*)

2.

Distribua entre os alunos a manchete de reportagem sobre as eleições municipais em São Paulo, publicada em setembro de 1996: “No vale tudo eleitoral, candidatos transformam São Paulo em ‘sertão’.” A matéria, assinada pelo repórter Xico Sá, descreve a existência de determinadas práticas políticas na periferia da cidade de São Paulo que

seriam características dos “grotões do Norte e Nordeste”. A explicação para o fato é dada por meio de uma representação espacial da sociedade brasileira. São Paulo aparece como espaço privilegiado dos atributos da modernidade. A permanência de atitudes políticas consideradas atrasadas, na capital do estado, só encontraria justificativa pela existência de um espaço oposto ao parâmetro da modernidade, o sertão. Cidade e sertão se contrapõem. A cidade é o lugar de vivência e atuação de cidadãos livres e conscientes. O sertão é arcaico, o lugar de clientelismos políticos, dos coronéis, da violência. Para além da identificação de “sertão” com as regiões Norte e Nordeste, a reportagem reproduz um olhar sobre o Brasil que o divide em dois espaços contrários: um mundo urbano – avançado, e outro rural ou periférico – atrasado.

“No sentido físico e geográfico, esse segundo polo não possui existência concreta. Caso sássemos a procura da localização geográfica do sertão chegaríamos à conclusão de Guimarães Rosa: ‘O sertão está em toda a parte.’”

ARRUDA, Gilmar. *Cidades e sertões: entre a história e a memória*. Santa Catarina: Edusc, 2000.

Desafie os alunos a pesquisar notícias em jornais e periódicos recentes que indiquem a permanência dos elementos utilizados para caracterização de sertão nos principais centros urbanos brasileiros. A partir das reportagens levantadas, promova um debate crítico sobre as concepções de sertão e de cidade expostas pelo repórter.

3.

Assista com os alunos ao trecho do programa *Poesia e Prosa com Maria Bethânia* em que a intérprete e seu convidado, o compositor Paulo Cesar Pinheiro, declamam a letra da canção “Sagarana”.

- a) Discuta com os alunos o investimento literário que Guimarães Rosa realizou com o objetivo de manipular a sonoridade da língua. Essa espécie de carga sonora invisível e impalpável das palavras, que Paulo Cesar Pinheiro procura recuperar na letra de canção, e destacar na declamação com Maria Bethânia.
- b) Proponha a produção de um texto por cada aluno cujo uso das palavras reproduza sonoridade semelhante. O tema deverá ser selecionado pelo próprio aluno.
- c) Em seguida, organize a sala em grupos com, em média, cinco alunos. Cada grupo deverá eleger, entre os textos produzidos, aquele considerado mais próximo à oralidade da literatura rosiana.
- d) O texto selecionado pelo grupo será declamado para toda a turma e os alunos devem explicitar os pontos que fundamentaram a escolha.

Indica-se a participação do(a) professor(a) de língua portuguesa na condução da atividade.

4.

Uma das novidades da narrativa de *Grande sertão: veredas* é a beleza do sertão representado por Guimarães Rosa, tão diferente do sertão áspero, com suas paisagens secas, como descritas por Euclides da Cunha e João Cabral de Melo Neto.

- a) Desafie os alunos a pesquisar imagens em revistas recentes que ilustrem as diferentes paisagens ainda hoje associadas às ideias de sertão.
- b) Para cada imagem localizada, os alunos deverão pesquisar: a localização geográfica; o bioma correspondente; as práticas sociais dos diferentes grupos que nela habitam; os conflitos econômicos, sociais e culturais; as formas de utilização e/ou exploração de recursos e pessoas.
- c) Ao final, os alunos devem produzir um mapa do Brasil com a montagem de recortes dos diferentes sertões localizados pela pesquisa.

No encerramento da atividade, indica-se a participação dos(as) professores(as) de geografia, artes e biologia como mediadores num debate em torno da biodiversidade e ambiente, da apropriação dos lugares realizada pelos homens, da organização do espaço que atualmente confere sentido aos arranjos econômicos e aos valores sociais e culturais construídos historicamente.

5.

Grande parte das histórias narradas pelo personagem Riobaldo Tatarana em *Grande sertão: veredas* se passa durante a Primeira República (1889-1930).

- a) Tendo em vista que, pelo ideal arcaico da cavalaria da sociedade guerreira no sertão de Guimarães Rosa – ser cavaleiro é ser reconhecido, pelos outros, pelo mérito pessoal e a própria honra –, peça aos alunos para pesquisarem eventos históricos ocorridos nesse período, em diferentes partes do país, que mobilizem esse ideal.
- b) Os alunos deverão trazer uma imagem referente ao evento pesquisado que possa ser relacionada à citação: “E no abre-vento, a toda cavaleirama chegando, empiqueitados, com ferragem de cascos no pedregulho. (...)”.
- c) Discuta com os alunos o exemplo a seguir:



Grupo de Revolucionários da Coluna Prestes/Miguel Costa. Data: 1925.

Acervo: Arquivo Público Mineiro.

A Coluna Prestes/Miguel Costa atravessou o país. Percorreu mais de 25 mil quilômetros e cruzou doze estados brasileiros em dois anos, entre 1925 e 1927. Transformou-se no símbolo dos tenentes que desejavam ver o Brasil mudado, ganhou a admiração de setores médios urbanos e converteu Luís Carlos Prestes no Cavaleiro da Esperança. Na foto, em primeiro plano, da esquerda para a direita: Luís Carlos Prestes (quarto), Juarez Távora (quinto) e o tenente Siqueira Campos (sexto).

- d) Proponha a realização de uma exposição fotográfica e artística com base nas imagens e eventos pesquisados. O tema central da exposição deverá ser a representação do ideal arcaico da cavalaria da sociedade guerreira no sertão durante a Primeira República. Para isso, os alunos precisam se dividir em grupos.

Na preparação da exposição, cada grupo deve elaborar um trabalho artístico (técnica livre) que represente dois aspectos previamente discutidos com os(as) professores(as) de história, geografia e sociologia:

- a importância da indumentária para caracterização desse ideal da sociedade guerreira.
- a caracterização dos espaços físicos-geográficos onde eles ocorrem.

6.

Um dos aspectos característicos da literatura moderna é a diluição das fronteiras entre gêneros, estilos, tons e discursos. A antiga separação cultuada pelas estéticas clássicas entre linguagem elevada e linguagem corrente, entre gêneros superiores e inferiores, entre o sublime e o banal, enfim, entre a prosa e a poesia é criticada em nome de um ideal que preconiza a mescla e a mistura – em consonância com as transformações históricas e sociais deflagradas após a Revolução Francesa.

O romance é o gênero moderno por excelência justamente por incorporar de forma radical, em sua estrutura formal, esses novos preceitos.

A partir dessas considerações, oriente a leitura dos trechos citados de *Grande sertão: veredas* (pág. 81). Sugira uma atividade a fim de identificar quais seriam os elementos poéticos encontrados na prosa de Rosa.

OBRAS COMPLETAS

João Guimarães Rosa

Romance

Grande sertão: veredas (1956)

Novelas e Contos

Sagarana (1946)

Corpo de baile (1956)

Primeiras estórias (1962)

Campo geral (1964)

Manuelzão e Miguilim (1964)

No Urubuquaquá, no Pinhém (1965)

Noites do sertão (1965)

Tutaméia (Terceiras estórias) (1967)

Estas estórias (1969)

Ave, palavra (1970)

Poesia

Magma (1936)

CLARICE LISPECTOR

PERTO DO CORAÇÃO
Selvagem

ROMANCE



A NOITE EDITORA

—

RIO DE JANEIRO

Capa do livro *Perto do coração selvagem*. Data: 1943.

Acervo de Escritores Mineiros/UFGM.

Clarice Lispector

(1920-1977)



Em 1939, Clarice Lispector ingressou na Faculdade Nacional de Direito, no Rio de Janeiro, formando-se em 1943. A escritora, contudo, nunca chegou a exercer a profissão.

Carteira de estudante do 5º ano da Faculdade Nacional de Direito. Acervo particular Paulo Gurgel Valente. Retirado de: GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice Fotobiografia*. São Paulo: 2014, p. 152.

Clarice Lispector

Perfil biográfico

A família de judeus e a viagem de exílio

Chamava-se Haia (em hebraico, Clara, Vida, daí, em português, Clarice). Pertencia a uma família de judeus russos ucranianos: Krimgold por parte de mãe e Lispector por parte de pai. E habitavam aldeias que ficavam na região leste da Ucrânia, perto da fronteira com a atual Moldávia e a Romênia.

Na época em que Clarice nasceu (dezembro de 1920) a Ucrânia pertencia à Rússia, mas passava por período de turbulência política. Após a revolução de 1917 iniciou-se uma guerra civil que proclamou um governo paralelo. Além disso as aldeias eram invadidas por várias forças anarquistas. E os *pogroms* (massacres de judeus) eram frequentes. Num desses ataques, por parte de bolcheviques, e na ausência do pai, a mãe fica com metade do corpo lesado (hemiplegia) e com dificuldades de andar. A viagem de exílio ocorre porque o pai, Pinkus (no Brasil, Pedro), chega à conclusão de que seria um meio de escaparem de novos ataques por parte tanto dos bolcheviques quanto dos demais grupos políticos. Clarice nasce quando já estão viajando da Ucrânia para a América, ainda sem saberem se iriam para os Estados Unidos ou para o Brasil.

A viagem foi difícil, com sofrimentos de várias ordens. Foram assaltados pelos cossacos, que levaram seus pertences. Nem sempre eram bem recebidos nas aldeias, em parte devido à falta de grãos. Some-se a isso o esforço do pai em conseguir fazer pequenos serviços para alimentar a família ao longo das várias cidades por onde iam passando.

E o percurso era longo: do leste da Ucrânia, onde a família morava, atravessam o rio Dniéster e, já em terras da atual Moldávia, passam pelas cidades de Soroco e Kichinev. Na Romênia, sempre em direção ao sul, passam por Galati e dali à capital, Bucareste. Da Romênia, onde conseguem passaporte russo, seguem viagem para o norte, passando pela Hungria, pela atual República Tcheca e pela Alemanha, onde, em Hamburgo, tomam o navio em direção ao Brasil. Chegam a Maceió depois de um ano e três meses de viagem: em março de 1922. Clarice tinha um ano e três meses de idade.

Nasci na Ucrânia. Quando? ... não, não quero dizer.

Clarice Lispector. *Maryvonne Lapouge e Clelia Pisa. Brasileiras*

Nada sei sobre essa viagem de imigrantes, devíamos todos ter a cara dos imigrantes de Lazar Segall.

Clarice Lispector. "Viajando por mar". *A descoberta do mundo*

Recebo de vez em quando carta perguntando-me se sou russa ou brasileira, e me rodeiam de mitos. Vou esclarecer de uma vez por todas: não há simplesmente mistério que justifique mitos, lamento muito. E a história é a seguinte: nasci na Ucrânia, terra de meus pais. Nasci numa aldeia chamada Tchechelnik, que não figura no mapa de tão pequena e insignificante. Quando minha mãe estava grávida de mim, meus pais já estavam se encaminhando para os Estados Unidos ou Brasil, ainda não haviam decidido: pararam em Tchechelnik para eu nascer, e prosseguiram viagem. Cheguei ao Brasil com apenas dois meses de idade.

Sou brasileira naturalizada, quando, por uma questão de meses, poderia ser brasileira nata. Fiz da língua portuguesa a minha vida interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor. Comecei a escrever pequenos contos logo que me alfabetizaram, e escrevi-os em português, é claro.

Criei-me em Recife, e acho que viver no Nordeste ou Norte do Brasil é viver mais intensamente e de perto a verdadeira vida brasileira que lá, no interior, não recebe influência de costumes de outros países. Minhas crendices foram aprendidas em Pernambuco, as comidas que mais gosto são pernambucanas. E através de empregadas, aprendi o rico folclore de lá.

Somente na puberdade vim para o Rio com minha família: era a cidade grande e cosmopolita que, no entanto, em breve se tornava para mim brasileira-carioca.

Quanto a meus r enrolados, estilo francês, quando falo, e que me dão um ar de estrangeira, trata-se apenas de um defeito de dicção: simplesmente não consigo falar de outro jeito.

Defeito esse que meu amigo Dr. Pedro Bloch disse ser fácil de corrigir e que ele faria isso para mim. Mas sou preguiçosa, sei de antemão que não faria os exercícios em casa. E além do mais meus r não me fazem mal algum. Outro mistério, portanto, elucidado.

O que não será jamais elucidado é o meu destino. Se minha família tivesse optado pelos Estados Unidos, eu teria sido escritora? em inglês, naturalmente, se fosse. Teria casado provavelmente com um americano e teria filhos americanos. E minha vida seria inteiramente outra. Escreveria sobre o quê? O que é que amaria? Seria de que Partido? Que gênero de amigos teria? Mistério.

Clarice Lispector. “Explicação de uma vez por todas”.
A descoberta do mundo.

Do autobiográfico: negar, omitir, surpreender o leitor

São raros os textos de Clarice sobre essa fase da história da família: a vida na Ucrânia e a viagem. Mesmo quando se propõe a registrar fatos desse período, acaba escapando do enquadramento de ordem mais histórica e enveredando pelo território do imaginário. E nesse movimento de “virada”, surpreende o seu leitor. Desloca-o da sua zona de conforto e de segurança. E abre uma janela para uma “descoberta do mundo” alimentada pelo que não pode ser dito. Daí a importância da sugestão, por parte do narrador, que leva o leitor a ler nas entrelinhas. Daí a literatura como busca incessante para traduzir as coisas desse mundo, busca que é sempre retomada, e que lhe revela que é mesmo impossível tudo traduzir, com palavras.

Quem escreve a história da família, com detalhes de ordem histórica, sob a forma de romance, contos autobiográficos e livro de memórias é a sua irmã, Elisa Lispector. O que saberíamos da história de Clarice se não fossem esses textos de sua irmã Elisa? Pouca coisa. Mesmo porque Clarice raramente se detém em detalhes referentes, por exemplo, à viagem da família, à data de seu nascimento (avançava cinco anos registrando 1925 e outras datas, mas não 1920)... Talvez porque não presenciou os fatos tristes. Mas havia os relatos de família, que lhe poderiam servir de fonte... Elisa, nove anos mais velha que Clarice, teve condição de

perceber – e de rememorar – os sofrimentos que experimentaram enquanto judeus perseguidos e atacados em sucessivos massacres (*pogroms*). Elisa era, segundo palavras da família, “o baú da família”: guardou muitas fotos dos antepassados, num álbum e fora dele; contou a sua história em romance autobiográfico, em conto e em texto de memória; e seguiu a tradição religiosa da família: o judaísmo, o que não aconteceu com Clarice, que menciona apenas uma vez a sua origem judaica, em entrevista a Edilberto Coutinho. E menciona justamente para registrar a sua não aceitação da seita. “Eu sou judia, você sabe. Mas não acredito nessa besteira de judeu ser o povo eleito de Deus. Não é coisa nenhuma.”

Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’.

Clarice Lispector. *Água viva*

A infância em Recife: prazeres primeiros

A infância de Clarice foi triste, com pouco dinheiro, pouca comida, pouca diversão. O pai, em Maceió, fabricava sabão para o patrão que era seu cunhado, casado com Zina, irmã de Márian (no Brasil, Marieta), mãe de Clarice. E em Recife, para onde se mudaram em 1925, depois de três anos em Maceió, o pai trabalhou como mascate: vendia roupas e demais mercadorias à prestação nos subúrbios da cidade.

A doença da mãe se agrava e ela passa a usar cadeira de rodas quando perde totalmente os movimentos das pernas. E a mãe morre quando Clarice tinha nove anos. Mas a infância em Recife foi também alegre. Ali morou dez anos, dos seus quatro aos quatorze anos. Ali aprendeu a ler e a escrever. E criou seus primeiros textos. Os contos e crônicas de memória, escritos em idade adulta, quando morava no Rio, registram os banhos de mar em Olinda (“Banhos de mar”), o carnaval em Recife (“Restos do carnaval”), o roubo de pitangas (“Cem anos de perdão”), o desejo de ler o livro de Monteiro Lobado, *Reinações de Narizinho*, que a menina rica, filha do dono da Livraria Imperatriz, poderia lhe emprestar, mas cujo empréstimo adia, aguçando o desejo da pequena leitora Clarice, até que um dia, depois da intromissão da mãe, a menina rica acaba lhe emprestando, mas então é Clarice que adia a leitura, para assim melhor curtir o seu desejo de ler (“Felicidade clandestina”).

Os prazeres do corpo e o cultivo de sensações surgem desde a infância. Sensação boa de, por conselho do pai, não tirar o sal do corpo ao longo do dia, depois dos banhos de mar. Sensação boa de, menina, sentir-se mulher diante de um menino, fantasiada de rosa com sobras de fantasia de carnaval de menina rica. Sensação boa de segurar um livro grosso, adiando o momento da leitura, curtindo um momento em que o livro não lhe parece mais um livro, mas um homem.

Menina ainda, além de uma peça de teatro, “Pobre menina rica”, que não sabe se ela mesma rasgou ou se perdeu, escreve contos para o “Diário das Crianças”, seção do jornal *Diário de Pernambuco*, textos que, no entanto, não são publicados pois, segundo a própria Clarice, não contavam fatos, mas sensações... o que não era comum. E sensações e demais experiências da intimidade serão sua matéria-prima nos diversos romances e contos que haveria de escrever.

No Rio, entre escritores

Se na infância e pré-adolescência frequenta bons colégios, como o Ginásio Pernambucano, em Recife, no Rio continua os estudos em colégio pouco conhecido, Colégio Sílvio Leite, na Tijuca, e mais tarde no Colégio Andrews. Lê muitos livros que aluga e que escolhe pela capa, sem saber bem do que tratavam. E é nessa época que se depara com o livro de Katherine Mansfield, *Bliss* (Felicidade), e identifica-se com a autora. “Mas essa sou eu”, afirma ao ler os contos da escritora neozelandesa. De fato, há afinidades: uma fina percepção das personagens diante do que as rodeia, um dizer não dizendo que permeia possíveis fatos, um tanto diluídos em meio a uma ação que parece nunca chegar a se consumir; e em meio a essa quase abstrata linha de enredo, uma contundente experiência de turbulências interiores que inevitavelmente habitam a condição humana.

O final dos anos de 1930 e início dos anos de 1940 são ricos em experiências. Inicia seu trabalho como jornalista na Agência Nacional e editora A Noite, o que lhe permite contato com vários escritores e jornalistas. Admira Lúcio Cardoso por quem nutre uma grande paixão, mas impossível, já que ele era homossexual assumido. Conhece, entre outros, Ledo Ivo, Antonio Callado, Francisco de Assis Barbosa. Já na Faculdade de Direito da então Universidade do Brasil (atual UFRJ) namora um colega, Maury Gurgel Valente, com quem se casará em janeiro de 1943.

A relação íntima com a literatura, no sentido de obedecer a uma vocação do “escrever para tentar entender o que estou querendo dizer” (segundo proposta da própria Clarice), já parece consolidada na sua mocidade. De uma fazenda perto

do Rio onde passava férias, Clarice, então com 21 anos, escreve para a irmã Tania que estava no Rio:

Não escrevi uma linha, o que me perturba o repouso. Eu vivo à espera de inspiração com uma avidez que não dá descanso. Cheguei mesmo à conclusão de que escrever é a coisa que mais desejo no mundo, mesmo mais que amor.

Clarice Lispector. *Minhas queridas*

Seu primeiro romance: *Perto do coração selvagem*, que surge em dezembro de 1944, nasce revolucionário, sobretudo pelo modo como o narrador – ou narradora? – se comportava, numa tentativa de “aproximação” de suas personagens, segundo palavras de um de seus primeiros críticos, Antonio Candido. Se, por um lado, o romance causou boa surpresa entre críticos de renome, como Sérgio Milliet e o já citado Antonio Candido, a forma um tanto fragmentária e com marcas acen-tuadas de lirismo poético na prosa causaram impacto negativo na crítica de Álvaro Lins, que inclusive considerou o romance “incompleto”, crítica que abalou Clarice e que ela nunca aceitou.

A literatura da intimidade: delicadeza e truculência

Clarice manifesta uma rara sensibilidade para detectar os meandros da in-timidade feminina de Joana, protagonista do seu primeiro romance. Este é o fi-lão principal de suas tantas outras narrativas. Aliás, característica já patente em personagens dos seus primeiros contos. É o caso da mulher que quer se livrar de um casamento desgastado mas não tem dinheiro no bolso e volta para casa (“A Fuga”), o que nos remete imediatamente às condições propostas em conferência por Virginia Woolf sobre as condições de emancipação da mulher: ter um quarto próprio e dinheiro no bolso... Também esse conto se constrói a partir das experi-ências da personagem-mulher, traduzida em detalhes: o que vê, o que sente, o que deseja. A mulher na casa, percorrendo os vários cômodos, no trabalho doméstico e, no final, só, tomando um banho de água fria no tanque do quintal e ciente de sua própria força.

E mostram delicadeza de percepções aliada já a uma certa truculência: é o caso do noivo que, pressentindo o perigo de a paixão se extinguir com a inevitável

rotina a partir do futuro casamento, antecipa-se a essa “morte interior” e comete suicídio (“História interrompida”).

Nos meandros da intimidade, a narradora vasculha as diferenças de comportamento e de humor, para procurar atingir uma zona profunda, não perceptível pelas vias da inteligência e da razão.

(...) a atitude deve ser: não se perde por esperar, não se perde por não entender.

Clarice Lispector. “Brincar de pensar”. *A descoberta do mundo*.

Se, por um lado, Clarice parte de dados autobiográficos e se desloca para o campo do imaginário, em que vigora o território do ininteligível, também percorre o caminho inverso, deslocando o campo das atenções para a realidade imediata, que lhe causa sucessivas surpresas.

Olhar-se ao espelho e dizer-se deslumbrada: Como sou misteriosa. Sou tão delicada e forte. E a curva dos lábios manteve a inocência.

Não há homem ou mulher que por acaso não se tenha olhado ao espelho e se surpreendido consigo próprio. Por uma fração de segundo a gente se vê como a um objeto a ser olhado. A isto se chamaria talvez de narcisismo, mas eu chamaria de: alegria de ser. Alegria de encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não me imaginei, eu existo.

Clarice Lispector. “A surpresa”. *A descoberta do mundo*

Refletindo um pouco, cheguei à ligeiramente assustadora certeza de que os pensamentos são tão sobrenaturais como uma história passada depois da morte. Simplesmente descobri de súbito que pensar não é natural. Depois refleti um pouco mais e descobri que não tenho um dia-a-dia. E que a vida é sobrenatural.

Clarice Lispector. “A vida é sobrenatural”. *A descoberta do mundo*

Paisagens

Nápoles em tempo de guerra: as cartas



Clarice Lispector com oficiais da Força Expedicionária Brasileira, em Nápoles, onde trabalhou em um hospital americano, cuidando de soldados brasileiros feridos em combate.

Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa. Retirado de: GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice Fotobiografia*. (2008) 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2014, p. 192.

Ao atravessar o Atlântico em direção à Europa, onde viverá durante 15 anos acompanhando o marido diplomata, inicia um período de regular correspondência com as irmãs e com amigos que deixara no Rio. As cartas ao amigo querido, Lúcio Cardoso, são longas, com muitos detalhes referentes ao trajeto, em peças que são também “literatura de viagens” em tom de descontraída conversa.

E as cartas às irmãs Tania e Elisa seguem à risca o caráter de “diário”, ao registrarem rotina detalhada com coisas que faz ou deixa de fazer. Transparece aí uma ternura imensa, patente no modo como a elas se dirige: “minha florzinha”, “minha filhinha”, “bichinha”... Se Clarice experimenta solidão, saudade e muita angústia, tais reações são acompanhadas nas cartas de manifestações de carinho intenso.

É de Nápoles que Clarice conta as novidades, que não são boas. Encontra uma cidade em guerra, parcialmente bombardeada, com racionamento de tudo.

O povo vive claramente em contrabando, mercado negro, prostituição, assaltos e roubos.

Clarice Lispector. *Minhas queridas*

Apesar das circunstâncias, vive bem, instalada no edifício à beira-mar, em que também funcionava o escritório da Embaixada, tendo a seus pés, a imensidão do mar que é “azul, azul”, tal como o descreve para seu amigo Lúcio Cardoso.

Enquanto lá está, termina seu segundo romance, *O lustre*, publicado em final de 1946. E a rotina de país em guerra incluía o trabalho de Clarice como voluntária da Cruz Vermelha em atividade que consistia em dar assistência a soldados brasileiros feridos em combate. Certa vez Clarice resolve promover um almoço para esses soldados brasileiros feridos em sua própria residência. A saída foi permitida, mas com a condição de os soldados vestirem farda completa. Puseram-se à procura das peças – camisa, calça, coturno. E os soldados tiveram um bom almoço e uma tarde regada a música e alegria... É o que nos contou em depoimento a Major Elza Cansanção Medeiros, que trabalhava justamente nesse hospital que abrigava soldados da FEB feridos em combate e que participou dessa festa.

E é na Itália que conhece Rubem Braga, que trabalhava na cobertura da guerra junto ao pessoal da FEB, no norte da Itália, e que de lá se manda até Nápoles, em viagem de nove horas num jipe, para, com seu amigo e também jornalista Joel Silveira, conhecer essa que Rubem Braga passou a chamar de “principezza di Napoli”.

Longe do Brasil, num país em guerra, com saudades dos que ficaram no Brasil, as cartas surgem como um bálsamo, um intervalo de alegria em meio à tristeza. É o que afirma a Elisa:

Não há no mundo inteiro coisa melhor do que carta.

Clarice Lispector. *Minhas queridas*

É que quando estamos juntas não escrevemos cartas e parece que é escrevendo que se podem dizer certas coisas.

Clarice Lispector. *Minhas queridas*

Entre essas “coisas”, Clarice traduz detalhes de seu comportamento que revelam um pendor para o recolhimento.

As coisas continuam igual. Eu quase não saio, levo uma vida dentro de casa, o que não me desagrada. Quando saio gosto muito. Fico ou procuro ficar o mais tempo possível no meu quarto, o que me agrada. Procuro fazer e cumprir um programa de certa pureza; o que é difícil pelas contínuas interferências, mas não impossível. Procuro também fazer com que minha vida não seja cercada de excessos cômodos, o que me abafaria. Todas as vezes em que cedo e converso demais com as pessoas fico com uma penosa impressão de devassidão e entrega.

Clarice Lispector. *Minhas queridas*

Berna: a angústia, o primeiro filho, o terceiro romance

Se em Nápoles presencia momentos difíceis de guerra, e destes não se refere em crônicas, já são várias as crônicas sobre Berna: os lugares, os edifícios, as ruas, as pessoas, os costumes. Enfim, esboça um retrato do caráter nacional suíço. Afirma que as pessoas levam vida contida, regrada, tudo no seu devido lugar, mas a imprensa não publica o alto número de suicídios cometidos pelos que se jogavam da ponte de Kirchfeld, aliás, localizada bem perto da casa onde Clarice morou, no bairro histórico da cidade... E os suíços se esmeram em espantar para longe os seus fantasmas, mas adoram viajar para outros lugares para lá justamente encontrarem os fantasmas que eles próprios para lá expulsaram...

Se em “A catedral de Berna, domingo de noite” faz uma espécie de pintura que desemboca na pura transparência e luminosidade, em “Suíte da primavera suíça” se deixa levar pelo entusiasmo diante da chegada da nova estação, num canto de louvor em que se destaca a linguagem poética marcada ritmicamente em quase versos, numa delicada e ao mesmo tempo imponente pujança lírica.

Inverno de Berna em túmulo a se abrir – e eis o campo, eis mil ervas. Folhas novas, folhas, como vos separar do vento. Um espirro e depois outro, espirros da primavera, resfriada e atenta atrás da vidraça. Fios de aranha nos dedos, o poço revelado no jardim – mas que perfume de aço novo vem das miúdas flores amarelas

e amarelinhas. Folhas, folhas, como vos separar da brisa. Onde me esconder nesta aberta claridade?

Clarice Lispector. “Suíte da primavera suíça”. *A descoberta do mundo*

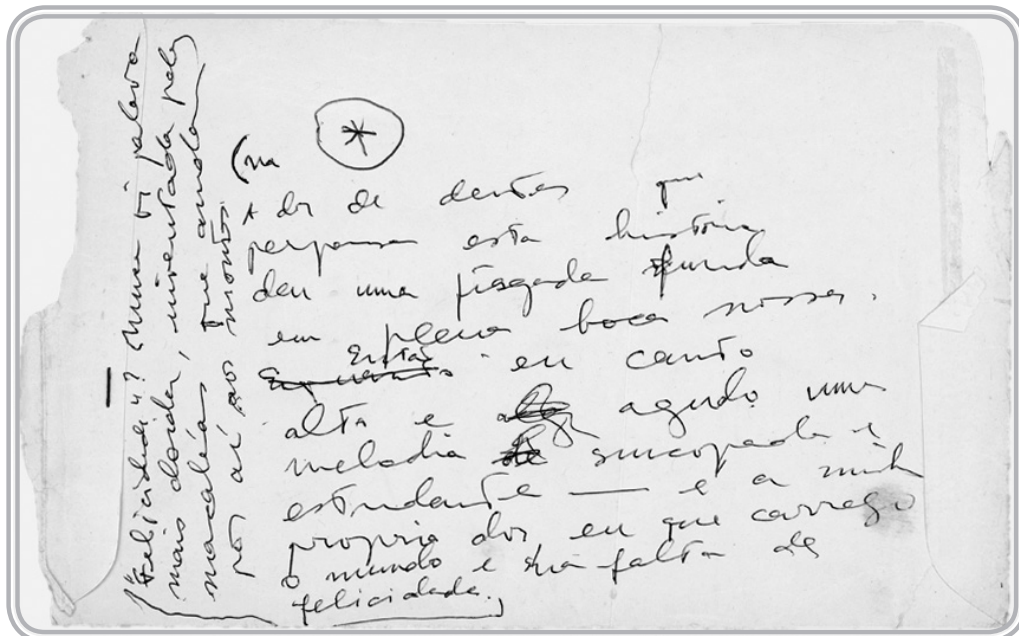
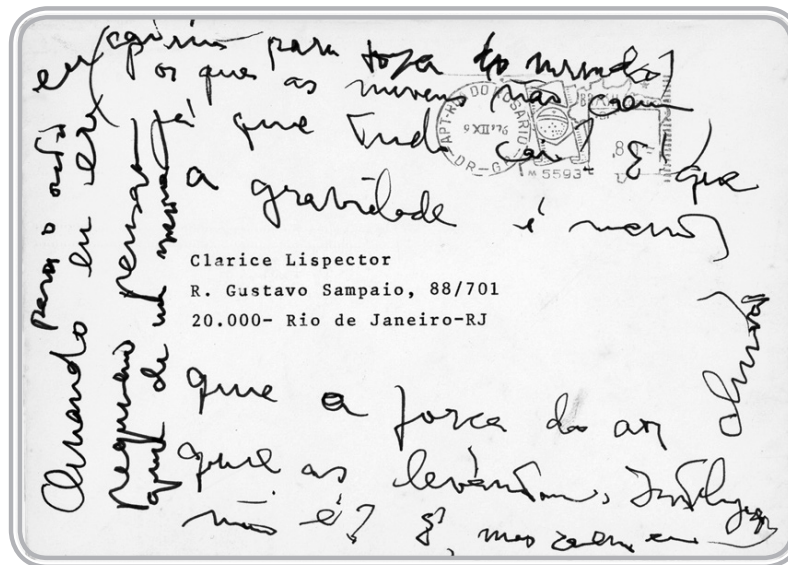
Enquanto moram em Berna, de 1946 a 1949, o estado de solidão aumenta. Berna é “um cemitério de sensações”, afirma Clarice. Embora conviva com o pessoal do Consulado e tenha amigas, a vida no meio diplomático, que exige uma convivência social em jantares e recepções, lhe parece difícil de suportar. Uma foto de Clarice retrata bem esta situação: na escada da residência do Ministro Mário Marques Moreira, lá está o Ministro com esposa e quatro filhos, mais duas outras famílias de colegas diplomatas, todos perfilados, de frente para a câmera. Clarice, no alto. Dela só aparece a cabeça, iluminada, mas os olhos estão fechados. Parece estar numa outra esfera. Entre tanta gente, está só. No seu mundo.

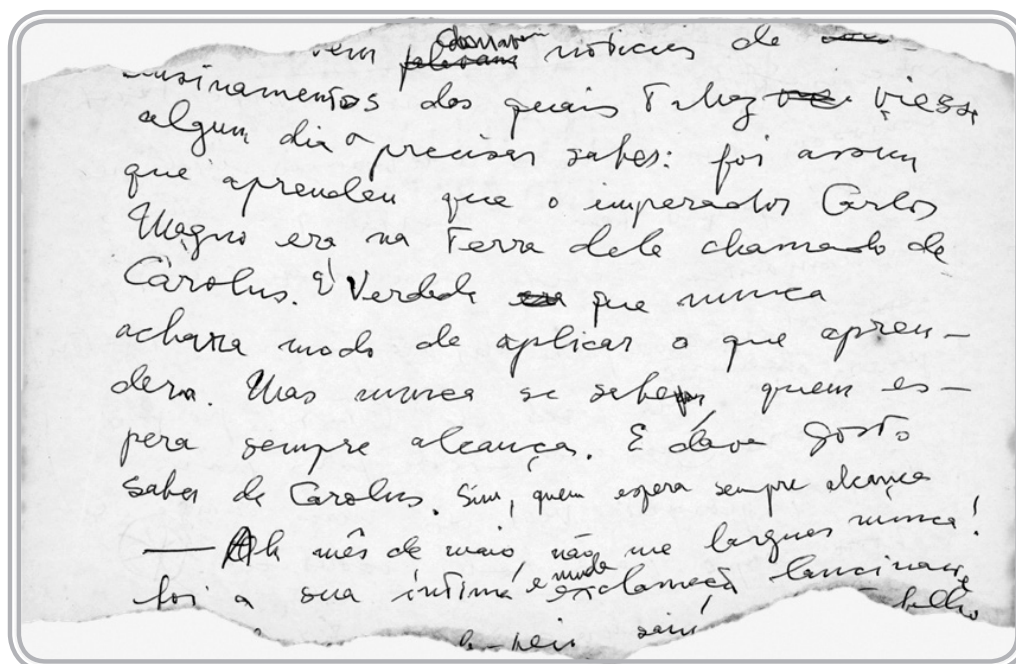
Na Suíça, em Berna, eu morava na Gerechtigkeitsgasse, isto é, Rua da Justiça. Diante de minha casa, na rua, estava a estátua em cores, segurando a balança. Em torno, reis esmagados pedindo talvez uma exceção. No inverno, o pequeno lago no centro do qual estava a estátua, no inverno a água gelada, às vezes quebradiça de fino gelo. Na primavera gerânios vermelhos. As corolas debruçavam-se na água e, balança equilibrada, na água suas sombras vermelhas ressurgiam. Qual das duas imagens era em verdade o gerânio? Igual distância, perspectiva certa, silêncio na perfeição. E a rua ainda medieval: eu morava na parte antiga da cidade. O que me salvou da monotonia de Berna foi viver na Idade Média, foi esperar que a neve parasse e os gerânios vermelhos de novo se refletissem na água, foi ter um filho que lá nasceu, foi ter escrito um de meus livros menos gostado, *A cidade sitiada*, no entanto, relendo-o, pessoas passam a gostar dele; minha gratidão a este livro é enorme: o esforço de escrevê-lo me ocupava, salvava-me daquele silêncio aterrador das ruas de Berna, e quando terminei o último capítulo, fui para o hospital dar à luz o menino. Berna é uma cidade livre, por que então eu me sentia tão presa, tão segregada? Eu ia ao cinema todas as tardes, pouco importava o filme. E lembro-me de que às vezes, à saída do cinema, via que já começara a nevar. Naquela hora do crepúsculo, sozinha na cidade medieval, sob os flocos ainda fracos de neve – nessa hora eu me sentia pior do que uma mendiga porque nem ao menos tinha o que pedir.

Clarice Lispector. “Lembrança de uma fonte, de uma cidade”.
A descoberta do mundo

A rotina da escritora: tempos difíceis

Sete anos morou Clarice em Chevy Chase, perto de Washington, depois de curta temporada de seis meses em Torquay, no sul da Inglaterra. Em Chevy Chase nasce o segundo filho. E Clarice, que acabara de publicar seu primeiro livro de contos, *Alguns contos* (1952), além das atividades exigidas pela carreira do marido, dedica-se a escrever mais contos e um romance.





Desde suas primeiras obras, Clarice Lispector adotou o método de anotação imediata. As anotações eram feitas em qualquer tipo de papel, o que estivesse à mão, como fragmentos, folhas de cheque e envelopes. Quando as notas chegavam a um volume satisfatório, a autora passava a trabalhá-las, a “concatenar as inspirações”, como ela mesma dizia. As notas aqui apresentadas foram utilizadas na novela *A hora da estrela*, de 1977.

Instituto Moreira Salles | Acervo Clarice Lispector.

Embora não tivesse o costume de alterar textos seus já publicados, aceita sugestões enquanto estão em processo de elaboração. Acata 204 observações sobre o romance enviadas pelo sempre amigo Fernando Sabino. Aceita também críticas das irmãs: é o caso do título *A veia no pulso*, que por causa do cacófono (aveia) acaba sendo substituído por *A maçã no escuro*. E lê os seus contos para Mafalda Veríssimo, com quem passeia pela cidade, e de quem se torna grande amiga, amizade que se estende à família da amiga, que inclui o escritor Érico Veríssimo e os dois filhos, Clarissa e Luís Fernando.

Não foi fácil publicar esse romance e contos que escreveu enquanto morava nos Estados Unidos, apesar do empenho de amigos junto à editora. Só depois da sua volta ao Brasil, que acontece em 1959, já separada do marido e com os dois filhos, é que os contos são reunidos no volume *Laços de família*, em 1960, e, logo em seguida, é publicado o romance *A maçã no escuro*, em 1961.

No lançamento do romance que acontece por ocasião do II Festival do Escritor Brasileiro, em centro comercial de Copacabana, Tom Jobim fica ao seu lado e brinca com as pessoas que passam, convidando-as a comprar o livro, aliás, vendido por um preço então considerado absurdo.

Há três coisas para as quais eu nasci e para as quais eu dou minha vida. Nasci para amar os outros, nasci para escrever, e nasci para criar meus filhos. O “amar os outros” é tão vasto que inclui até perdão para mim mesma, com o que sobra. As três coisas são tão importantes que minha vida é curta para tanto. Tenho que me apressar, o tempo urge. Não posso perder um minuto do tempo que faz minha vida. Amar os outros é a única salvação individual que conheço: ninguém estará perdido se der amor e às vezes receber amor em troca.

E nasci para escrever. A palavra é o meu domínio sobre o mundo. Eu tive desde a infância várias vocações que me chamavam ardentemente. Uma das vocações era escrever. E não sei porque, foi esta que eu segui. Talvez porque para as outras vocações eu precisaria de um longo aprendizado, enquanto que para escrever o aprendizado é a própria vida se vivendo em nós e ao redor de nós. É que não sei estudar. E, para escrever, o único estudo é mesmo escrever. Adestrei-me desde os sete anos de idade para que um dia eu tivesse a língua em meu poder. E no entanto cada vez que vou escrever, é como se fosse a primeira vez. Cada livro meu é uma estreia penosa e feliz. Essa capacidade de nos renovar toda à medida que o tempo passa é o que eu chamo de viver e escrever.

Quanto a meus filhos, o nascimento deles não foi casual. Eu quis ser mãe. Meus dois filhos foram gerados voluntariamente. Os dois meninos estão aqui, ao meu lado. Eu me orgulho deles, eu me renovo neles, eu acompanho seus sofrimentos e angústias, eu lhes dou o que é possível dar. Se eu não fosse mãe, seria sozinha no mundo. Mas tenho uma descendência e para eles no futuro eu preparo meu nome dia a dia. Sei que um dia abrirão as asas para o voo necessário, e eu ficarei sozinha. É fatal, porque a gente não cria os filhos para a gente, nós os criamos para eles mesmos. Quando eu ficar sozinha, estarei seguindo o destino de todas as mulheres.

Sempre me restará amar. Escrever é alguma coisa extremamente forte mas que pode me trair e me abandonar: posso um dia sentir que já escrevi o que é o meu lote neste mundo e que eu devo aprender também a parar. Em escrever eu não tenho nenhuma garantia.

Ao passo que amar eu posso até a hora de morrer. Amar não acaba. É como se o mundo estivesse à minha espera. E eu vou ao encontro do que me espera.

Clarice Lispector. “As três experiências”. *A descoberta do mundo*

O fato de escrever com a máquina ao colo e crianças trançando de um lado para outro reflete uma capacidade de conciliação entre uma vida estritamente familiar e a vida de escritora. Por outro lado, cultiva hábitos bem particulares: levantar-se de madrugada, tomar café, fumar, escrever, beber Coca-Cola, ouvir música, visitar amigos, curtir a presença do cão Ulisses e cultivar o silêncio.

Em tempos politicamente difíceis, exerce uma militância política discreta. Por sede de justiça é que escolhera fazer o curso de Direito. Mostrou-se sempre ao lado dos injustiçados e em nome deles escreve um dos mais contundentes textos experimentando em si mesma a violência cometida contra o outro (“O mineirinho”). Como cidadã, comparece à Passeata dos Cem Mil em junho de 1968, ao lado de outros tantos intelectuais e artistas, como Chico Buarque, Oscar Niemeyer, Ziraldo. E, logo em seguida, participa também de reunião contra o movimento da ditadura em colégio do Rio de Janeiro. No final de uma crônica que escreve no “Jornal do Brasil” de 6 de abril de 1968, sobre “estado de graça”, faz uma nota final, afirmando estar solidária, “de corpo e alma, com a tragédia dos estudantes do Brasil”. Refere-se à então recente morte do estudante Édson Luís por um soldado da Polícia Militar.

Os bichos e uma poética de Clarice

No início dos anos de 1960, enquanto o processo de separação conjugal caminha, Clarice escreve talvez o seu mais denso romance: *A paixão segundo G.H.*. Interessante que essa história – da artista escultora que mora num apartamento de cobertura e procura limpar o apartamento, dar-lhe forma nova, começando pelo quarto da empregada Janair, que não mais lá trabalhava, – essa história Clarice acha que nada tem a ver com sua própria história de separação. É o que afirma em entrevista (a Marilena Colasanti e Affonso Romano de Sant’Anna) para, logo em seguida, afirmar que “talvez sim, tenha alguma correlação.” Tendo ou não, a história inclui uma das personagens mais importantes na história da narrativa de Clarice: a barata.

Difícil enfrentar esses “bichinhos nojentos”, conforme expressão por ela usada em 1952, em página feminina do jornal *Comício*, dirigido por Rubem Braga. No entanto, é o animal que consegue sobreviver durante milênios, sob os escombros da civilização... E que, mais cedo ou mais tarde, devem ser encarados, olhos nos olhos, em terrível e, ao mesmo tempo, encantador processo de construção de liberdade.

Ao longo da trajetória de Clarice, os “bichinhos” (diga-se: nossos mais terríveis fantasmas...) trilham vários caminhos: nas páginas femininas, devem ser mortos, através de uma receita, que a bruxa Clarice avia malevolamente, e com sádico senso de humor. E não adianta usar terebentina porque... eles simplesmente fugiriam para outro cômodo da casa... E daí?

No conto “A quinta história”, que faz parte do volume *A legião estrangeira*, publicado também em 1964, a receita é a mesma: misturar açúcar, farinha e gesso. E é essa a receita que ela repete em pelo menos quatro das cinco histórias, para “aumentar um ponto” a cada uma delas, mudando o foco, centrado ora no ato do assassinato, ora na personagem assassina, ora nos assassinados. Pois é preciso matar “cada barata que existe”. E a beleza do texto reside, entre outros recursos, nessa capacidade de apreender os vários modos de se morrer, que equivalem aos vários modos de se viver... Morre-se de repente, ao se voltar para o mundo lá fora, extrovertidamente... Morre-se de repente, ao se voltar para o seu de-dentro, introvertidamente...

Esse tema assume mais densidade justamente no romance, já que a narradora acompanha passo a passo a trajetória da personagem, num gradativo aumento de tensão, até que G. H. come a barata: atinge o outro, que é imagem de si mesma, desmanchando o obstáculo da distância nessa relação de alteridade. Pelo outro, chega a si mesma. Ao seu âmago. Redescobre-se nessa sensação de, ao mesmo tempo, atração e repulsa, enquanto “matéria viva pulsando”. Quando então “a vida se me é”.

Curiosamente, eis aí uma verdadeira *poética* de Clarice. Tal como a receita de matar baratas que mistura açúcar (que as atrai) e gesso (que as estorrica de dentro para fora), a escritora nas páginas femininas trata de assuntos banais, ‘doces’ (dicas de beleza, culinária, comportamento) e aí mistura uma receita de como matar baratas que tem poderes de atração ficcionalmente elaborados e poderosos que atraem as leitoras, e sem que percebam, toca-as no âmago, provocando reações de diversa ordem, ou novas percepções diante do mundo.

A escritora Clarice atrai seu leitor narrando fatos banais e leva-os insidiosamente para um território de risco, de crise, de periclitância, sem que ele perceba, pois quando se dá conta, “o mal já estava feito”, conforme afirma a personagem do conto “Amor”, ao se encontrar já e sem saber bem como, no Jardim Botânico do

Rio de Janeiro, em que também vive experiência ímpar, fora do seu contexto anterior. Nós, pobres leitores, somos “tocados” (ou “devorados”) de dentro para fora...

O bestiário de Clarice é vasto e diversificado. No búfalo encontra o animal que lhe permite desencadear o ódio reprimido depois de ser abandonada por um homem. Cavalos selvagens correm pelo pasto, ela mesma se identificando dividida: metade humana, metade animal. Há os animais de estimação: Dilermando, o cão que precisou abandonar na Itália quando se mudou para a Suíça e que lhe rendeu remorsos. Ulisses é o cão que a acompanhou nos últimos anos de vida, no Rio de Janeiro, aquele que bebe *whisky* e que, em foto de entrevista de Clarice para *O Pasquim*, aparece fumando. E há as histórias de galinhas, peixes, coelhos, macacos, pintos, baleia, e o desfile de tantos outros durante passeio de personagem sua no Jardim Zoológico, antes de encontrar e encarar de frente o búfalo.

A personagem Ângela, escritora e pintora criada por um narrador, em *Um sopro de vida*, por sua vez criado por Clarice, tem um cão que se chama Ulisses (tal como Clarice). Ela afirma, tal como Clarice poderia afirmar (se é que não é Clarice aí afirmando...):

O meu cão me ensina a viver. Ele só fica “sendo”. “Ser” é a sua atividade.
E ser é minha mais profunda intimidade.

Clarice Lispector. *Um sopro de vida*

Portanto, as personagens bichos têm esse poder de convencimento sobre algo difícil de traduzir: a intimidade selvagem perdida com a cultura e que precisa ser revisitada, reinventada, por uma questão de sobrevivência da própria condição humana.

Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim:
parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho.
E confundo-me toda.
Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que
diante do bicho sou obrigada a assumir.

Clarice Lispector. *Água viva*

Projeções



O espetáculo *Perto do Coração Selvagem* estreou em 1965, no Teatro Maison de France, no Rio de Janeiro. Produzido por Carlos Kroeber e dirigido e adaptado por Fauzi Arap, a peça foi a primeira a basear seu enredo em textos de Clarice Lispector: *Perto do Coração Selvagem*, *A paixão segundo G.H.* e *A legião estrangeira*. Clarice Lispector participou inúmeras vezes dos ensaios da peça, fazendo críticas e dando sugestões. Na foto, da esquerda para direita, Fauzi Arap, José Wilker, Glauce Rocha, Clarice Lispector e Dirce Migliaccio.

Estúdio Foto Carlos. Centro de Documentação da Funarte. 1965.

Clarice e Fernando Pessoa

Fernando Pessoa está presente na literatura de Clarice até explicitamente, como no título da crônica intitulada “Fernando Pessoa me ajudando”, em que Clarice encontra nele um consolo para o seu problema pessoal, o de não conseguir deixar de ser pessoal quando escreve, citando dele um breve trecho:

Falar é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos.

Clarice Lispector. “Fernando Pessoa me ajudando”.
A descoberta do mundo

O impasse entre um eu e um outro, ou seja, a questão da alteridade, reaparece em muitos momentos de Clarice e em ritmo de poesia, o que acentua essa relação de semelhança com o repertório poético de Fernando Pessoa. Outra questão que ecoa Fernando Pessoa é a do modo como se propõe o fingimento ficcional, ao se reverter em verdade ainda mais verdadeira.

Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu.

Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o âmagos dos outros: e o âmagos dos outros era eu.

Clarice Lispector. "A experiência maior". *A descoberta do mundo*

A questão principal em Clarice, de diferentes modos, é, pois, a da linguagem. Ou melhor, a do movimento da linguagem. Ou melhor, a dos artifícios de que se vale, a malévola, ao conduzir sua narrativa - ou ao ser por ela conduzida? Dos modos de se espalhar um manjar que é ao mesmo tempo veneno. Dos modos de se morrer a cada leitura diante de uma difícil mas renovadora descoberta do mundo. Seja seguindo modelo mais tradicional, como em *A maçã no escuro*, em que Martim, o personagem, é um suposto criminoso (tema recorrente, claro, para traduzir a necessária transgressão), seja na ficção dos anos de 1970, de modo mais diretamente ligado à problematização dessa linguagem sob a forma de projeções ou desdobramentos na triangulação autor/narrador/personagem.

Em *Um sopro de vida*, pela presença da autora, Clarice, que cria um Autor, que por sua vez cria uma personagem, Ângela Pralini. Em *A hora da estrela*, pela presença da autora, Clarice, que cria um narrador, Rodrigo, que por sua vez cria uma personagem, Macabéa. Clarice "ortônima no meio de seus heterônimos", segundo expressão do crítico Benedito Nunes.

Escrever continua sendo o tema central dessas narrativas que, desde principalmente *Água viva*, tendem a se desconfigurar enquanto gênero narrativo. *Água viva* aparece simplesmente não como romance, mas "ficção". *Um sopro de vida*, como "pulsações"... A linguagem caminha, pois, no sentido de se desmanchar enquanto linguagem para atingir um estágio de apenas ritmo, apenas sopro, apenas experimentar o "estar sendo". E aí não precisar mais da palavra, desmanchando-se pois enquanto literatura.

A linguagem é um constante exercitar-se no sentido de destituir a linguagem de todo sentido, testando sua capacidade de chegar ao âmago (o de dentro da barata), ao instante-já, à “semente viva”. Por isso José Américo Motta Pessanha, quando leu *Água viva*, perguntou a Clarice, parodiando Carlos Drummond de Andrade: “E agora, Clarice?” Qual o rumo a tomar, a partir desse quase limite máximo de desficcionalização?

As várias Clarices: a inclassificável

UMA GRANDE moda e estas: são as pequenas detalhes, essas linhas peregrinas, que constroem a fantasia. Neste modelo, por exemplo, a certa "estria" das mangas, combinada com uma lapela vertical, semicadpada, dá a impressão de que no conjunto há uma linha reta. Todo movimento parece realmente surgir a partir da verticalidade do sobre-tudo de lã.

ENTRE MULHERES

Condessa de Noailles

Tereza Quadros



APRENDENDO A VIVER

QUANDO a criança aprende porque disse que comia muitos doces, da próxima vez comerá positivamente os docinhos. Isso, tomando a educação mínima de não contar. Quando o marido chega tarde e diz que ficou conversando com um amigo a mulher faz tal cara de aborrecimento ou de dúvida se ela acredita ou se ele conversa com os amigos e diz que foi muito pelo trabalho.

Muitas são as situações que não têm tal o trabalho e quando que também são feitas os amigos. Quando a mulher diz que não quer mais porque quer outra, a mulher se dá de tal modo desconsideração para que não se desquite no prazo que se dá próxima vez a mulher diz que não quer mais porque não quer mais.

Muitas são as mulheres que vivem em casamentos, procurando-se um que grande variedade de coisas. Uma pessoa vive e a mulher diz que se preocupa com a saúde, com a educação dos filhos, com a educação dos filhos, com a educação dos filhos. E assim vai até que se revela qual o verdadeiro estado de espírito da mulher. Ela está lá, se que se preocupa com a educação dos filhos, com a educação dos filhos, com a educação dos filhos. Quando se que se preocupa com a educação dos filhos, com a educação dos filhos, com a educação dos filhos.

A Princesa Laila da Inglaterra, irmã do Príncipe de Gales, muito amável com muita mãe, que foi educada na vituvinha diplomática da Corte de Londres foi para mim o objeto de um incidente notável aos olhos de uma criança. Como ela deveria desembarcar de La Honnaia que lá há hotéis em Montreal, tinham-me enviado um breve discurso em inglês, que eu deveria recitar oferecendo-lhe um pequeno ramo de flores. A frase bem composta me perturbava numa língua estrangeira que minha mãe falava perfeitamente sem que eu nunca pudesse adaptá-la e notá-la de repente. O discurso terminava com esta conclusão: "The welcome be your Royal Highness". Fria de uma timidez diferente, não tinha ideia de onde me pôr se prender aos lábios do desembarcadero, e que comprometo uma entrevista longamente estudada, e como ainda deturpei as últimas palavras de meu compromisso e pronunciei: "The royal honor", isto é, mal real, não o falar pela primeira vez severo de minha mãe, mas com seguida expressão. Mal real em lugar de real grandeza me pareceu perfeito e considero solitariamente minha condessa Laila, onde tinham entendido um sentimento de culpa.

Por essa história que envolveu minha cabeça instantê de leve curvada talvez creiam que a noiva, cujo pai fez-lhe beijar em toda ocasião, era sem pensar o objeto de favorecimento. Bem se enganaram. Já notando a diversão, a falta de dignidade governamental. Desde que me fizera saber um andar superior, onde se achava o nosso apartamento de estância, um real marido começava para mim. O humor crítico e impetuosamente desconfiado das moças estrangeiras às quais não eram estranhas a maior parte do tempo, se mostra sobre elas, sensível a toda palavra, enquanto que não foram capazes à rebeldia de desconfiar desconfiadas pela consideração que lhes inspirava um sorriso, enquanto que minha mãe, esposa modesta, não deixava indiferente. Quando de minha infância, da qual me lembro em pontos luminosos, se evocava (hoje de novo, uma lembrança tão preciosa, tão essencial e julgando desnecessária, que não se esquece) me parecia sempre indolente que não desconfiava sem nenhuma certeza em que se achava a submissão e o sorriso de uma criança, amada pela força física daquilo que a governava.

("Le livre de un vie")

Corrigindo a Posição do Corpo

MEIO CÔMICO, MAS EFICAZ...

De que modo fazer isso? Deixar tudo ao acaso, sem qualquer perfeição por duas histórias separadas, a segunda muito mais, talvez, e assim, naturalmente com pontos finais. Este tipo de texto é muito mais a respeito de uma história que de uma história. Este tipo de texto é muito mais a respeito de uma história que de uma história.

JUROS DE 8% AO ANO

Paga Trimestralmente

RENTES DO BANCO HIPOTECÁRIO LAR BRASILEIRO S. A.

R. do Ouvidor, 90

CONSELHOS DE MINHA VIZINHA

De que maneira fazer isso? Deixar tudo ao acaso, sem qualquer perfeição por duas histórias separadas, a segunda muito mais, talvez, e assim, naturalmente com pontos finais. Este tipo de texto é muito mais a respeito de uma história que de uma história.

Página feminina escrita por Clarice Lispector a partir de 1952, no jornal *Comício*, sob pseudônimo de Tereza Quadros. Além de escrever os textos, a autora selecionava as ilustrações.

Jornal *Comício*, 08 de agosto de 1952.

Presença marcante, pela altura, pelo porte, pelas costas largas e mãos grandes de dedos longos. Infelizmente a mão direita ficou lesada a partir do incêndio ocorrido em seu apartamento, em 1966. Maços de rosto salientes. Olhos oblíquos ora verdes, ora escuros, mas sedutores: “olhos de piscina” segundo feliz expressão de Manuel Bandeira que ficou encantado com sua beleza, quando a viu no Rio, com o namorado, nos seus vinte e tantos anos (conforme nos conta Rubem Braga numa de suas crônicas). Amiga, para os amigos. Um tanto estranha, para vizinhos que a enxergavam à distância e até para amigos.

Até para o seu amigo Autran Dourado, que nos conta essa história: marcou visita com a amiga, no dia e hora combinados apertou a campainha do apartamento de Clarice, uma empregada atendeu, não o convidou para entrar, entrou para conversar com Clarice, voltou dizendo que ela não o atenderia, ele insistiu, pedindo para dizer que haviam marcado esse encontro, a empregada voltou a conversar com Clarice e de lá veio com o seguinte recado: “Ela mandou dizer que mudou de ideia.”

De certa forma, é estranho o fato de cortar a conversa de amigos, numa roda, para propor outro assunto, o da morte. Esse fato é João Cabral de Melo Neto que nos conta num dos seus poemas. Mas dentre outros vários poemas que tentam fazer uma espécie de retrato da escritora - Marly de Oliveira, Adélia Prado, Ferreira Gullar - o poema “Visão de Clarice”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado no *Jornal do Brasil* justo no dia de sua morte, em 10 de dezembro de 1977, toca no ponto singular de Clarice:

Clarice veio de um mistério,
partiu para outro.
Ficamos sem saber a essência do mistério.
Ou o mistério não era essencial. Essencial
era Clarice viajando nele.

Carlos Drummond. “Visão de Clarice”

É a escritora, mas escritora que não aceita ser profissionalmente escritora, para assim melhor lidar com a liberdade da criação. É a estrangeira que não sente pertencer a nada nem a ninguém mas que também sente satisfação em “fazer parte” da literatura brasileira. No entanto, é também a que não cabe em qualquer tipo de “-ismo”, seja ele judaísmo ou feminismo. Clarice não se encaixa

em seitas nem em sistemas. Sua literatura extrapola qualquer tipo de rótulo ou compartimentação.

Sim, quero a palavra última que também é tão primeira
que já se confunde com a parte intangível do real.

Ainda tenho medo de me afastar da lógica porque caio no instintivo e no direto,
e no futuro: a invenção do hoje é o meu único meio de instaurar o futuro.

Desde já é futuro, e qualquer hora é hora marcada.

Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou atrás do que fica atrás do
pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando,
gênero não me pega mais.

Clarice Lispector. *Água viva*

Escrever como, para que e para quem?

E Clarice escreve como vive. Daí o leitor ter uma sensação de que o que ali se
expõe ou se mostra não é propriamente a execução de um projeto, mas o resultado
inevitável de uma experiência em processo. Doce ilusão! Há pensamentos-senti-
mentos em ebulição, mas há também estratégias de ação. Essa escritora sabe o que
faz. E é por essa razão que lhe é possível também, e paralelamente, pensar sobre o
que produz.

Aparentemente, não há mistérios na prosa de Clarice. Eis o perigo. A lingua-
gem flui, sem termos difíceis, com poucos mas curiosos neologismos. É o caso de
“fantasticam”. E alguns usos considerados incorretos, como, por exemplo, “po-
nhei” e não “pus”. E explica:

Eu ponhei cada coisa em seu lugar.

É isso mesmo: ponhei. Porque “pus” parece de ferida feia e marrom na perna de
mendigo e a gente se sente tão culpada por causa da ferida com pus do mendigo e o
mendigo somos nós, os degredados.

Clarice Lispector. *Um sopro de vida*

É na hora de escrever que muitas vezes fico consciente de coisas, das quais, sen-
do inconsciente, eu antes não sabia que sabia.

Clarice Lispector. “Sobre escrever”. *A descoberta do mundo*

O que estou te escrevendo não é para se ler - é para se ser.

Clarice Lispector. *Água viva*

Eu gosto tanto do que não entendo; quando leio uma coisa que não entendo sinto uma vertigem doce e abismal.

Clarice Lispector. *Um sopro de vida*

Para escrever eu antes me despojo das palavras.

Clarice Lispector. *Um sopro de vida*

Nem tudo o que escrevo resulta numa realização, resulta mais numa tentativa. O que também é um prazer. Pois nem em tudo eu quero pegar. Às vezes quero apenas tocar. Depois o que toco às vezes floresce e os outros podem pegar com as duas mãos.

Clarice Lispector. "Delicadeza". *A descoberta do mundo*

Quero escrever movimento puro.

Clarice Lispector. *Um sopro de vida*

O tempo, a música, o silêncio

O tempo: uma prosa que tem como suporte uma poética do desbravamento da selvageria, do deslocamento da lógica, recai num território que ela chama de "atrás do pensamento", e aí por vezes consegue deter-se, num tempo presente situado fora do fio histórico das identidades pessoais.

Eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última.

Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já. Lê então o meu invento de pura vibração sem o significado senão o de cada esfuziante sílaba, lê o que agora se segue: "com o correr dos séculos perdi o segredo

do Egito, quando eu me movia em longitude, latitude e altitude com ação energética dos elétrons, prótons, nêutrons, no fascínio que é a palavra e a sua sombra”.

Isso que te escrevi é um desenho eletrônico e não tem passado ou futuro: é simplesmente já.

Clarice Lispector. *Água viva*

A música: natural que, tendendo para “pulsações” ou ritmo apenas, a música seja um dos seus grandes ingredientes narrativos. O que a escritora quer é o seu “timbre de vida”, o ritmo da “veia que pulsa”. Ouve música pondo a mão na eletrola e sentindo “eletricidade da vibração” “pelo corpo todo”, quando “o mundo treme nas minhas mãos”. E a música não só está entranhada no ritmo da linguagem, mas aparece como fio paralelo seguindo nuances do que se relata. O Autor, personagem de *Um sopro de vida*, afirma:

Tudo o que fico sendo ou agindo ou pensando tem acompanhamento musical.

Há dias inteiros e consecutivos que são acompanhados por poderoso e soturno órgão. Quando eu estou difícil para mim mesmo o acompanhamento é de quarteto.

Clarice Lispector. *Um sopro de vida*

Ângela, personagem dessas mesmas “pulsações”, afirma:

E eu sou música de câmara

Clarice Lispector. *Um sopro de vida*

E o uso da música gera imagens surpreendentes, como esta:

Gotas brilhantes de notas musicais escorrem-lhe pelos cabelos.

Clarice Lispector. *Um sopro de vida*

Ou esta:

Deus é como ouvir música: repleta o ser.

Clarice Lispector. *Um sopro de vida*



Lançada em 1959, a revista mensal *Senhor* traria inúmeras inovações para o mercado editorial da época: a revista contaria com contribuição de grandes intelectuais e artistas para discutir, de maneira arrojada, cultura, política e economia. Clarice Lispector foi convidada, ainda em 1958, para fazer parte desse projeto: publicou com grande frequência contos e crônicas, que marcariam profundamente sua carreira.

Revista Senhor, março de 1960, ano 2, nº 3. Acervo Projeto República.

Esse Deus um tanto insólito, transfigurado em música e em arte, reaparece na voz de Cássia Eller, com certas alterações do texto original.

Mesmo para os descrentes há a pergunta duvidosa: e depois da morte?
Mesmo para os descrentes há o instante de desespero: que Deus me ajude.
Neste mesmo instante estou pedindo que Deus me ajude.
Estou precisando. Precisando mais do que a força humana.
E estou precisando de minha própria força.
Sou forte mas também destrutiva. Autodestrutiva.
E quem é autodestrutivo também destrói os outros.
Estou ferindo muita gente. E Deus tem que vir a mim, já que eu não tenho ido a Ele. Venha, Deus, venha. Mesmo que eu não mereça, venha.
Ou talvez os que menos merecem precisem mais. Só uma coisa a favor de mim eu posso dizer: nunca feri de propósito. E também me dói quando percebo que feri. Mas tantos defeitos tenho. Sou inquieta, ciumenta, áspera, desesperançosa. Embora amor dentro de mim eu tenha. Só que não sei usar amor: às vezes parecem farpas. Se tanto amor dentro de mim recebi e continuo inquieta e infeliz, é porque preciso que Deus venha. Venha antes que seja tarde demais.

Clarice Lispector. *Deus. A descoberta do mundo*

O silêncio: trata-se, sob esse aspecto, de uma literatura suicida, que capricha em esgotar a potencialidade da linguagem até a última gota, tenta gastar a linguagem até o extremo, até o extremo da vida da palavra, destituindo-a de sentido (ou de “invólucros”), até atingir a morte da palavra, quando dela não mais precisa, mergulhando então no silêncio.

Não sei expressar-me por palavras.
O que sinto não é traduzível. Eu me expresso melhor pelo silêncio.

Clarice Lispector. *Um sopro de vida*

Referências

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BRAGA, Rubem. O poeta e os olhos da moça: In: *A paixão segundo Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 25 nov.-20 dez. 1989. (Catálogo)

CANDIDO, Antonio. *No raiar de Clarice Lispector: Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 123-131.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Discurso de primavera e outras sombras*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 49-50.

_____. *Poesia completa*. v. 2. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2001.

GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice Fotobiografia*. 3 ed. rev. e aum. São Paulo: Edusp, 2014. (*Clarice Lispector Fotobiografía*. Mexico: DGP-Conaculta/S Consultores en Diseño/Cooperativa La Joplin, 2015.)

_____. *Clarice, uma vida que se conta* (1995). 7. ed. rev. São Paulo: Edusp, 2013. (*Clarice, una vida que se cuenta*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo ed., 2007.)

_____. Le pouvoir des lettres (Préface). In: *Clarice Lispector, Mes chéries. Lettres à ses soeurs*. Trad. Claudia Poncioni, Didier Lamaison. Paris: Editions des Femmes, 2015, p. 7-14.

_____. Teoria do conto (1985). 11. ed. São Paulo: Ática, 2011.

LAPOUGE, Maryvonne; PISA, Celia (Org.). *Brasileiras*. Paris: Ed. des Femmes, 1977. p. 194-203.

LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarice Lispector. *Os mortos de sobrecasaca*. Ensaios e estudos (1940-1960). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 186-191.

LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

_____. *Água viva: ficção*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977.

_____. *Alguns contos*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

_____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

_____. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

_____. *Correio feminino*. Org. Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. *Correspondências*. Org. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1971.

_____. *Laços de família*. Rio de Janeiro, Ed. Livraria Francisco Alves, 1960.

_____. *Minhas queridas*. Org. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. *Outros escritos*. Org. Teresa Montero, Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: A Noite, 1943.

_____. Só para mulheres. Conselhos, receitas e segredos Org. Aparecida Maria Nunes. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. *Um sopro de vida: pulsações*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

_____. Clarice Lispector. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 257, p. 10-13, 3-9 jun. 1974. (Entrevista concedida a Ivan Lessa, Jaguar, Sérgio Augusto, Ziraldo, Nélida Piñon, Olga Savary.)

_____. Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991. (Coleção Depoimentos, 7)

_____. Uma mulher chamada Clarice Lispector. Entrevista a Edilberto Coutinho. *O Globo*, 29 abr. 1976. (Republicada em: COUTINHO, Edilberto. *Criaturas de papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.)

LISPECTOR, Elisa. *No exílio*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1948.

LISPECTOR, Elisa. *Retratos antigos*. Org. Nádia Battella Gotlib. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MILLIET, Sérgio. Perto do coração selvagem. *Diário crítico*. v. 2. São Paulo: Editora Martins/Edusp, 1981. p. 40-44.

NUNES, Aparecida Maria. Clarice Lispector “Jornalista”: páginas femininas & outras páginas. São Paulo: Editora Senac, 2006.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

PESSANHA, José Américo Motta. Itinerário da paixão. *Remate de Males*. n. 9, p.181-198, 1989.

SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Canções selecionadas

Cisne

Ficha técnica

Compositoras: Adriana Capparelli / Clarice Lispector

Intérprete: Adriana Capparelli

Gravação original: 2006

Disco: *Bem+Perto*

Gravadora: Dabliú Discos

Mas foi no voo que se explicaram
Seus braços compridos e desajeitados
Eram asas.

E o olho um pouco estúpido,
Aquele olhar estúpido só combinava
Com as larguras do pensamento pleno.
Andava mal no diário,
Mas voava.
Voava tão bem que até parecia arriscar a vida,
O que era um luxo.
Andava ridículo,
Cuidadoso, o pato feio.
No chão, ele era um paciente.

(Trecho extraído do livro *A descoberta do mundo*)

Batendo no mundo

Ficha técnica

Compositores: Clarice Lispector / Ava Rocha / Pedro Paulo Rocha

Intérprete: Ava Rocha

Gravação original: 2011

Disco: *Diurno*

Gravadora: Warner Music

Cada instante
É a impressão de que estou
Por nascer
Sou um coração
Batendo no mundo
Sou um coração
Batendo no mundo

(Trecho extraído do livro *Água Viva*)

Perto do teu coração selvagem

Ficha técnica

Compositor: Vitor Ramil

Intérprete: Adriana Maciel

Gravação original: 2008

Disco: *Dez Canções*

Gravadora: Navitrola

Perto do teu coração selvagem
Eu caio ao cair da tarde
Trazendo a alma em febre de noite alta

Fico ao longo da tua margem
Que a onda de ti divague
Na minha aspereza nua e me arraste

Parto na pura velocidade do teu coração viagem
Que nele eu de mim me perca
Sem ter saudade
Entro na pura profundidade do teu coração miragem
Que nele eu desapareça
E seja só sentimento teu
Desejo teu
Só teu
Algo só teu

Clarice

Ficha técnica

Compositor: Simone Guimarães

Intérpretes: Simone Guimarães / Paulo Jobim / Miúcha

Gravação original: 2013

Disco: *Clarice*

Gravadora: Café & Pupunha

Basta olhar com seus olhos Clarice
Olhar que ninguém vê
Como são claros, os seus olhos Clarice
Claros de convencer

Tão evidentes, manifestos, inequívocos
Claros, Clarice... mas distinto o seu caminho!
Claros, Clarice... mas distinto o caminho!
Saudades de você

Só para encontrar o seu mundo Clarice
Procurei escrever
Disse-me distes com seu nome ó Clarice
Os claros bosques dos teus olhos e cabelos

Claros, Clarice... mas distinto o caminho!
Saudades de você

Só para encontrar o seu mundo Clarice
Procurei escrever...
Clarice, Clarice, Clarice...

A hora da estrela

Ficha técnica
Compositor: John Ulhoa
Intérprete: Pato Fu
Gravação original: 2007
Disco: *Daqui pro Futuro*
Gravadora: Rotomusic

Ela está pronta
Pra mudar a sua vida pra sempre
Já imagina como tudo vai ser tão diferente
E aquele lugar lá na frente vai ser seu

Mais um minuto
E tudo que sonhou vai ser verdade
Não há no mundo quem não entenda sua felicidade
Que possa dizer com certeza
Que o lugar é seu
Que é de quem nasceu pra brilhar

A hora da estrela vai chegar
Agora ninguém vai duvidar
Não hoje
Não mais
Nem nunca
Jamais

Ela está pronta
Pra mudar a sua vida pra sempre...

Uma Iara / Uma perigosa Yara

Ficha técnica

Compositoras: Adriana Calcanhotto / Clarice Lispector

Intérprete: Maria Bethânia

Gravação original: 2014

Disco: *Meus Quintais*

Gravadora: Biscoito Fino

Ah, Ah a Iara... a que dorme na vitória régia
Ai daquele que cai na tragédia da nudeza da sua voz
Uh Uh Uh... Iara... a que canta, a citéria
Ai daquele que cai na tragédia da nudeza do seu véu
É preciso manter a proa da margem que encerra
Se ele é livre ou se é só dela
Ah, a Iara... a que canta, a que chora...

Ao cair de todas as tardes a Iara surge
de dentro das águas, magnífica
Com flores, enfeita os cabelos negros
No mês de maio, ela aparece ao pôr do Sol
E a medida que Iara canta, mais atraídos
ficam os moços
Houve um dia, um tapuia sonhador e arrojado
Estava pescando e esqueceu-se de que
o dia estava acabando
E as águas já se amansavam
“Acho que estou tendo uma ilusão!”, pensou
A morena Iara de olhos pretos e faiscantes
Erguera-se das águas
O tapuia teve medo, mas de que adiantava fugir
Se o feitiço da flor das águas já o enovelara todo
O tapuia sofria de saudade e Iara, confiante
no seu encanto, esperava

Nesse mês de florido Maio o índio entrou
de canoa no rio - o coração trêmulo
A Iara veio vindo devagar
Abriu os lábios úmidos
E cantou suave a sua vitória
Houve festa no profundo das águas
E sempre à tardinha aparecia
a morena das águas
A se enfeitar com rosas e jasmim
Por que um só noivo não lhe bastava

Ah a Iara a que canta, a que chora
Uh Uh Uh Iara...

A hora da estrela de cinema

Ficha técnica
Compositor: Caetano Veloso
Intérprete: Maria Bethânia
Gravação original: 1985
Disco: *A Beira e o Mar*
Gravadora: Polygram

Embora minha pele cáqui
Sem rosa ou verde, sem destaque
E minha condição mofina, jururu, panema
Embora, embora
Há uma certeza em mim, uma indecência:
Que toda fêmea é bela
Toda mulher tem sua hora
Tem sua hora da estrela
Sua hora da estrela de cinema

Capibaribe, Beberibe, Subaé, Francisco
Tudo é um risco só, e o mar é o mar
E eu quase, quase não existo e sei
Eu não sou cega
O mundo me navega e eu não sei navegar

Existe um homem que há nos homens
Um diamante em minhas fomes
Rosa claríssima na minha prosa sem poema
E fora, e fora de mim
De dentro afora uma ciência:
Que toda fêmea é bela
Toda mulher tem sua hora
Tem sua hora da estrela
Sua hora da estrela de cinema

O nome da cidade

Ficha técnica
Compositor: Caetano Veloso
Intérprete: Adriana Calcanhotto
Gravação original: 1992
Disco: *Senhas*
Gravadora: Sony Music

Onde será que isso começa
A correnteza sem paragem
O viajar de uma viagem
A outra viagem que não cessa

Ceguei ao nome da cidade
Não à cidade mesma, espessa
Rio que não é rio: imagens
Essa cidade me atravessa

Ôôôôôôô ê boi! Ê bus!

Será que tudo me interessa?
Cada coisa é demais e tantas
Quais eram minhas esperanças?
O que é ameaça e o que é promessa?

Ruas voando sobre ruas
Letras demais, tudo mentindo
O Redentor, que horror! Que lindo!
Meninos maus, mulheres nuas

Ôôôôôôô ê boi! Ê bus!

A gente chega sem chegar
Não há meada, é só o fio
Será que pra meu próprio rio
Este rio é mais mar que o mar?

Ôôôôôôô ê boi! ê bus!
Sertão, sertão! ê mar!

Da gema

Ficha técnica

Compositor: Caetano Veloso / Wally Salomão

Intérprete: Maria Bethânia

Gravação original: 1985

Disco: *A Beira e o Mar*

Gravadora: Polygram

...Da gema

Ovo estrelado na tela de cinema

Ela é carioca da gema

Ovo estrelado na tela de cinema

Veja que a lua nunca lhe traz nostalgia

Só sai pra ver sua alegria

Como diria Noel

Quando ela surge redonda atrás da colina

Como uma imensa aspirina

Boiando nua no céu

Loira, morena

Mulata que se oxigena

Galinha de pretas penas

Finge ser rosa e amarela

Será que ela se tinge

Inteira e até onde?

Será que até oxigena os íntimos pelos que esconde?

Ela é carioca da gema

Ovo estrelado na tela de cinema

Bacalhoadada, batata,

Vinho nas veias

Bonita como as sereias

Sorrindo em Copacabana

Desinibida, brutalidade da vida

Ela é total colorida

Forte, bonita e bacana

Óvulos férteis, cadeiras de parideira

Parece até estrangeira aos brasileiros demais

Refeição farta, contra-filé de primeira

Matriz, Império e Mangueira,

Produto, anúncio e cartaz

Ela é carioca da gema

Ovo estrelado na tela de cinema

Clarice

Ficha técnica

Compositor: Caetano Veloso / Capinam

Intérprete: Caetano Veloso

Gravação original: 1967

Disco: *Caetano Veloso*

Gravadora: Philips

Há muita gente apagada pelo tempo
Nos papéis desta lembrança que tão pouca me ficou
Igrejas brancas, luas claras nas varandas
Jardins de sonho e cirandas, foguetes claros no ar

Que mistério tem Clarice?
Que mistério tem Clarice
Pra guardar-se assim tão firme, no coração?

Clarice era morena como as manhãs são morenas
Era pequena no jeito de não ser quase ninguém
Andou conosco caminhos de frutas e passarinhos
Mas jamais quis se despir entre os meninos e os peixes
Entre os meninos e os peixes, entre os meninos e os peixes do rio, do rio
Que mistério tem Clarice?
Que mistério tem Clarice
Pra guardar-se assim tão firme, no coração?

Tinha receio do frio, medo de assombração
Um corpo que não mostrava feito de adivinhação
Os botões sempre fechados
Clarice tinha o recato de convento e procissão
Eu pergunto o mistério
Que mistério tem Clarice
Pra guardar-se assim tão firme, no coração?

Soldado fez continência, o coronel reverência
O padre fez penitência, três novenas e uma trezena
Mas Clarice era a inocência, nunca mostrou-se a ninguém
Fez-se modelo das lendas, fez-se modelo das lendas
Das lendas que nos contaram as avós
Que mistério tem Clarice?
Que mistério tem Clarice
Pra guardar-se assim tão firme, no coração?

Tem que um dia amanhecia e Clarice
Assistiu minha partida chorando pediu lembranças
E vendo o barco se afastar de Amaralina

Desesperadamente linda, soluçando e lentamente
E lentamente despiu o corpo moreno
E entre todos os presentes
Até que seu amor sumisse
Permaneceu no adeus chorando e nua
Para que a tivesse toda
Todo o tempo que existisse
Que mistério tem Clarice?
Que mistério tem Clarice
Pra guardar-se assim tão firme, no coração?

Víbora

Ficha técnica

Compositor: Tulipa Ruiz / Criolo / Caio Lopes / Gustavo Ruiz / Luiz Chagas

Intérprete: Tulipa Ruiz

Gravação original: 2012

Disco: *Tudo Tanto*

Gravadora: Independente

Teria sido bem melhor se você tivesse nos contado tudo
A gente aqui esperando você falar alguma coisa
E você aí, bem na nossa frente mudo
A gente nunca esperou isso de você
Essa coisa esquisita de ficar em cima do muro
Até parece premeditado, fake, feito de propósito
Que você mudou de lado, juro

Até parece máscara, ópera, víbora

Mas é só você
Que tem o dom
De me enganar
Me seduzir
Me desdobrar
De me cuspir
Só pra me obter

Metade homem, metade omisso
Uma parte morta, outra parte lixo
O teu cheiro, a tua trama, a tua transa
Hoje eu não vou querer

Até parece máscara, ópera, víbora

(Obtuso...)

Mas é só você
Que tem o dom
De me enganar
Me seduzir
Me desdobrar
De me cuspir
Só pra me obter

Metade homem, metade omissa
Uma parte morta, outra parte lixo
Não sou moura torta, macabea, poliana, franciscana
Nada pra você
E você é um equívoco.

Macabéa

Ficha técnica

Compositor: Lau

Intérprete: Lau e Eu

Gravação original: 2015

Gravadora: Independente

Café frio ninguém quer

Existe gente em um mundo só
Existe um mundo só em tanta gente
Pessoas tão, tão complicadas
Pessoas tão, tão complicadas

Café frio era ela
Café frio
Ninguém bebe, ninguém usa
Todos jogam pelo ralo
Todos jogam pelo ralo

É vazio, é vazio
Ela era o vazio
Como o vácuo no espaço
Indivisível em pedaços
As pessoas tão complicadas
As pessoas tão, tão, tão complicadas

Café frio
Ninguém quer
Existe gente em um mundo só
Existe um mundo só em tanta gente

Que o Deus venha

Ficha técnica

Compositor: Roberto Frejat / Cazusa / Clarice Lispector

Intérprete: Cássia Eller

Gravação original: 1990

Disco: *Cássia Eller*

Gravadora: Polygram

Sou inquieta, áspera
E desesperançada
Embora amor dentro de mim eu tenha
Só que eu não sei usar amor
Às vezes arranha
Feito farpa
Se tanto amor dentro de mim
Eu tenho, mas no entanto continuo inquieta
É que eu preciso que o Deus venha
Antes que seja tarde demais

Corro perigo
Com toda pessoa que vive
E a única coisa que me espera
É exatamente o inesperado

Mas eu sei
Que vou ter paz antes da morte
Que vou experimentar um dia
O delicado da vida
Vou aprender
Como se come e vive
O gosto da comida

Sou inquieta, áspera
E desesperançada
Embora amor dentro de mim eu tenha
Só que eu não sei usar amor
Às vezes arranha
Feito farpa

ATIVIDADES PROPOSTAS

Clarice Lispector



1.

Para o intelectual Câmara Cascudo, era preciso mostrar que tradições compreendidas como “populares” e “folclóricas” não estavam encerradas em um passado remoto mas, enquanto “ruínas vivas”, conviveriam no presente com outras formas de vida, apresentando-se como fontes legítimas de uma identidade nacional brasileira. Com esse mesmo intento, de rastrear a permanência de palavras, expressões, objetos e práticas sociais, Clarice Lispector escreveu, em 1977, doze pequenas histórias relacionadas a várias regiões do país. Reelaborando o saber tradicional, a autora comenta e articula as ideias contidas em contos e lendas, deslocando o fecho moralizante, e inserindo a sua marca pessoal na história narrada.

Para melhor trabalharmos esse aspecto da obra de Clarice Lispector, apresente aos alunos a declamação da lenda *A perigosa Yara*, no programa *Poesia e Prosa com Maria Bethânia*. Em seguida, desenvolva as seguintes atividades.

- a) Divida a sala em doze grupos, cada um responsável pela leitura e discussão de uma das lendas contadas por Clarice Lispector (reunidas no livro *Como nasceram as estrelas*, doze lendas brasileiras. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987; ou em blogs, como <http://claricelispector.blogspot.com.br>). Após a leitura, discuta com os alunos o porquê das lendas. Que função exercem? Por que foram criadas e por que ainda são contadas?
- b) Qual mudança ou inovação Clarice Lispector traz à narrativa dessas lendas? Compare versões tradicionais (como as recolhidas por Câmara Cascudo) com a versão da autora.
- c) Proponha aos alunos que criem suas próprias versões das lendas. Como elas poderiam ser narradas nos dias de hoje?

2.

Clarice Lispector era casada com o diplomata brasileiro Maury Gurgel Valente, e por isso viveu muitos anos no exterior. Em 1944, em meio a Segunda Guerra Mundial, a autora se encontrava em Nápoles, Itália, onde serviu como voluntária da Cruz Vermelha, dando assistência a soldados brasileiros feridos em combate. Para melhor compreender esse contexto, proponha aos alunos as seguintes atividades:

- a) Divida a sala em dois grupos, cada um representando um dos lados em combate na Segunda Guerra Mundial: Aliados x Eixo. Peça aos alunos que pesquisem os motivos que levaram cada lado a entrar na guerra, o que ambicionavam, quais estratégias utilizaram ao longo do conflito, e como ele se encaminhou para o fim.
- b) Ainda em grupos, peça aos alunos que discutam o cenário nacional. Por que o Brasil entrou na Guerra? Quem eram os soldados enviados? Para onde foram enviados? Qual foi a real contribuição do Brasil para a Guerra?
- c) Pensando na atuação de Clarice Lispector durante a Segunda Guerra Mundial, proponha aos alunos que pesquisem como outros artistas e escritores brasileiros se posicionaram durante esse acontecimento. Foram contra ou a favor? Como se manifestaram?
- d) Com a pesquisa realizada, peça aos alunos que selecionem canções, livros e peças teatrais que trataram dessa temática, e discuta quais as posições expressas por cada uma delas.

3.

Durante as décadas de 1950 e 1960, eram comuns nos grandes jornais e revistas as “páginas femininas”, seções direcionadas às mulheres que traziam receitas culinárias, dicas de beleza e conselhos amorosos. Clarice Lispector, contudo, ao assinar (com pseudônimos!) as páginas

femininas dos jornais *Correio da Manhã* (intituladas “Correio Feminino – Feira de Utilidades”, sob pseudônimo de Helen Palmer), *Diário da Noite* (intituladas “Só para mulheres”, como *ghost writer*, isto é, *escritora oculta* da atriz Ilka Soares) e *Comício* (intituladas “Entre mulheres”, sob pseudônimo de Tereza Quadros), subverte, mesmo que nas entrelinhas, o lugar da mulher na ordem social e cultural. Em alguns de seus livros, como *Laços de família* (1960) e *A legião estrangeira* (1964), esses questionamentos ficam ainda mais evidentes. Clarice Lispector cria personagens femininas que não se encaixam mais em seus papéis de mãe e esposa, que vivem em conflito com as convenções e regras estabelecidas. Com esse foco, proponha aos alunos as seguintes atividades:

- a) Divida a sala em dois grupos, cada um responsável pelas seguintes leituras:

Grupo 1:

“Correio Feminino – Feira de Utilidades” - *Correio da Manhã*, 20 de janeiro de 1960.
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&PagFis=692

“Correio Feminino – Feira de Utilidades” - *Correio da Manhã*, 26 de outubro de 1960.
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&PagFis=11421

“Só para mulheres” - *Diário da Noite*, 05 de maio de 1960.
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=221961_04&PagFis=2129

“Só para mulheres” - *Diário da Noite*, 29 de agosto de 1960.
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_04&PagFis=5660

Grupo 2:

Um conto do livro *Laços de família* (1960) e outro conto do livro *A legião estrangeira* (1964).

Após a leitura dos textos indicados, os alunos devem identificar questionamentos, diretos ou indiretos, sobre o papel da mulher na sociedade daquela época. Quais temas estão sendo abordados pela escritora? De que maneira ela os problematiza? Que tipo de abordagem é realizada?

- b) Em março de 1960, em sua coluna “Correio Feminino – Feira de Utilidades”, Clarice Lispector publica a crônica “A mulher e o preconceito”, onde insere trechos de uma fala de Mary Wollstonecraft em seu próprio texto. Na coluna “Entre Mulheres”, de maio de 1952, a autora publica a crônica “A irmã de Shakespeare”, onde confabula com suas leitoras a respeito do texto *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf (1928), em que a situação da mulher e o mercado de trabalho é repensada. A biografia de Lispector

também nos permite afirmar que a autora tinha contato com a literatura de Simone de Beauvoir, importante escritora feminista do século XX. De posse dessas informações, solicite aos alunos que pesquisem sobre as três autoras citadas no texto, o período em que viveram, que ideias defenderam, se foram aceitas ou combatidas. Em um segundo momento, incentive uma discussão sobre o porquê de Clarice Lispector resgatar essas três autoras. Qual a importância dessa discussão para o momento político, social e cultural em que Clarice Lispector vivia?

- c) O universo literário, de modo geral, sempre foi pouco aberto a escritoras mulheres, que tem dificuldade tanto em publicar seus trabalhos quanto de, quando publicados, os ver reconhecidos pela crítica. Para se ter uma ideia, em duas coletâneas sobre literatura brasileira (*História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, de 1997 e *História da literatura brasileira*, de Carlos Nejar, de 2007) os números de autores e autoras analisados são os seguintes: 108 homens e quatro mulheres na primeira obra, e 281 homens e 22 mulheres na segunda obra. A Academia Brasileira de Letras, fundada em 1897, só elegeu uma acadêmica mulher em 1977; dentre seus membros, 505 são homens, e apenas oito são mulheres. Para driblar esse preconceito, muitas vezes mulheres escritoras recorreram a pseudônimos masculinos, como foi o caso de Mary Anne Evans, autora de *Middlemarch* (1871), que publicava seus livros como George Eliot. O problema, contudo, ainda persiste nos dias de hoje: Joanne Ketlin Rowling, autora de uma das séries literárias de maior sucesso na atualidade, *Harry Potter*, foi aconselhada por seu editor a assinar apenas J. K. Rowling, para que não fosse identificada como mulher. Com base nessas informações, forme com os alunos uma roda de conversa, onde esses dados sejam problematizados. Por que uma diferença tão significativa entre os autores e autoras reconhecidos pela crítica literária? Podemos identificá-lo ainda nos dias de hoje? Nesse contexto, qual a importância da literatura de Clarice Lispector? Qual a importância de lermos autoras mulheres?

4.

Leia o trecho a seguir:

Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina — porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro.

*Trecho da crônica de Clarice Lispector, "Uma grama de radium – Mineirinho".
Publicado na revista Senhor, em junho de 1962.*

A crônica “Uma grama de radium – Mineirinho”, de Clarice Lispector, foi escrita após o assassinato de José Miranda Rosa, o Mineirinho, um dos bandidos mais procurados pela polícia carioca na década de 1960. A execução se deu com 13 tiros, o que mexeu com a sensibilidade da autora. Anos mais tarde, em entrevista, Lispector diria que “qualquer que tivesse sido o crime dele, uma bala bastava. O resto era vontade de matar. Era prepotência.” Após a leitura do excerto reproduzido acima, e da exibição do trecho do programa *Poesia e Prosa*, onde Maria Bethânia narra sua experiência em interpretar essa crônica no espetáculo *Comigo me desavim*, proponha aos alunos a seguinte atividade:

Peça aos alunos que pesquisem sobre José Miranda Rosa, o Mineirinho. Quem era, se trabalhava ou possuía família, os crimes cometidos, o contexto de seu assassinato, e a repercussão de sua morte na imprensa da época. Em seguida, os alunos devem procurar, nos jornais de hoje, histórias semelhantes à de Mineirinho. Com a pesquisa realizada, os alunos devem estabelecer relações entre os dois contextos: o que há de permanência? Como essa história continua sendo atual? Por que o excesso de violência ainda é o modo operante das forças policiais brasileiras? Ao final do debate, os alunos devem apresentar uma carta de propostas, com sugestões de ações capazes de minorar a violência em nossa sociedade.

5.

A obra de Clarice Lispector tem sido, com frequência, apropriada e reelaborada por outras linguagens artísticas, em especial a novela *A hora da estrela*, de 1977. A fim de pensarmos os diálogos entre literatura, canção e cinema, proponha as seguintes atividades aos alunos:

- a) Os alunos deverão ler a novela *A hora da estrela*, de 1977. Também deverão assistir o trecho do programa *Poesia e Prosa*, no qual Maria Bethânia e Caetano Veloso declamam e cantam as canções “A hora da estrela de cinema” e “O nome da cidade”. Em seguida, exiba o longa-metragem *A hora da estrela*, de Suzana Amaral (1985). (Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=376JgN-2cEc>).

Após essas atividades, proponha a seguinte discussão: quais são as dimensões intertextuais entre as obras? No que coincidem e no que diferem? É um problema que a canção e/ou a obra cinematográfica não sejam fiéis ao livro? Quais as diferenças entre os contextos em que cada obra foi produzida? Qual a singularidade de cada manifestação artística?

- b) Num segundo momento, divida a sala em quatro grupos. Cada grupo deverá escolher uma obra de Clarice Lispector para fazer uma adaptação. Os alunos podem escrever canções, poemas, encenar peças, gravar um pequeno filme, produzir desenhos ou pinturas. O professor deve acompanhar essa atividade para que as adaptações tragam inovações, para que sejam reelaborações que conversem com a vida e o cotidiano dos próprios alunos. Sugerimos que o resultado final dessa atividade seja apresentado para toda a escola.

- c) Após a leitura dos contos o aluno deve discutir pontos referentes aos seus respectivos modos de construção. Seria possível determinar uma sequência mais tradicional (com início, meio e fim)? Haveria aí um gradativo aumento de tensão da ação em direção a um clímax? Seria possível identificar outros modos de sequência da matéria narrativa?

A partir de tais considerações, discutir com os alunos alguns conceitos do gênero conto, segundo autores diversos: Edgar Allan Poe, Julio Cortázar, Mário de Andrade (Nádia Battella Gotlib. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2011). E estabelecer diferenças com outros gêneros narrativos, como o romance, a crônica, a carta, a lenda, a página feminina.

OBRAS COMPLETAS

Clarice Lispector

Romances

Perto do coração selvagem (1943)

O lustre (1946)

A cidade sitiada (1949)

A maçã no escuro (1961)

A paixão segundo G.H. (1964)

Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres (1969)

Água viva (1973)

Um sopro de vida - Pulsações (1978)

Novela

A hora da estrela (1977)

Contos

Alguns contos (1952)

Laços de família (1960)

A legião estrangeira (1964)

Felicidade clandestina (1971)

A imitação da rosa (1973)

A via crucis do corpo (1974)

Onde estiveste de noite (1974)

A bela e a fera (1979)

Literatura infantil

O mistério do coelho pensante (1967)

A mulher que matou os peixes (1968)

A vida íntima de Laura (1974)

Quase de verdade (1978)

Como nasceram as estrelas (1987)

Crônicas

Visão do esplendor - Impressões leves (1975)

Para não esquecer (1978)

A descoberta do mundo (1984)



SAMICO . 1960

"JOÃO, MARIA E O PAVÃO AZUL"

XILOGRAVURA -

15/95

Samico, *João, Maria e o pavão azul* (1960), xilogravura 24,5 x 31 cm.

Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2004.

João Cabral de Melo Neto

(1920-1999)



As lembranças da infância, passada nos engenhos de açúcar, como o de Poço Aleixo, João Cabral transformou em versos: a paisagem, o tempo e os sabores de tempos e lugares passados ficaram grafados em poesias como *Menino de três engenhos*.

Engenho do Poço do Aleixo, São Lourenço da Mata. S/D. Fundação Joaquim Nabuco.

João Cabral de Melo Neto

Perfil biográfico

Poeta reconhecido, de volta definitivamente ao Brasil depois de passar 40 anos no exterior na condição de diplomata, João Cabral morava na praia do Flamengo - um apartamento elegante e espaçoso, no sexto andar de um prédio antigo. Na sala de visitas, as janelas abriam para a Baía de Guanabara, mas não raro ficavam fechadas. A um visitante intrigado diante daquelas janelas fechadas sobre uma paisagem deslumbrante, ele explicou: “deslumbrante é estar numa varanda de frente para o canavial.” A Baía de Guanabara não o emocionava, mas João Cabral era capaz de ficar três, quatro horas diante de uma paisagem onde só havia canavial e vento - admirando o vento no canavial. Foi essa paisagem que ele transformou em poesia.

Voz sem saliva da cigarra,
do papel seco que se amassa,

de quando se dobra o jornal:
assim canta o canavial,

ao vento que por suas folhas
de navalha a navalha, soa,

vento que o dia e a noite toda
o folheia, e nele se esfolia.

João Cabral. “A voz do canavial”

João Cabral aprendeu a admirar o vento no canavial nos engenhos de açúcar da família, em Pernambuco, onde passou boa parte da infância e da adolescência: Poço do Aleixo, Pacoval e Dois Irmãos. Para os três fez poesia, mas sua preferência era o engenho Pacoval:

Dos engenhos de minha infância
Onde a memória ainda me sangra,

Preferi sempre Pacoval
a pequena Casa-Grande de cal,

Com telhado de telha vã
e a bagaceira vede e chã

Onde logo eu e meu irmão
fomos a um futebol pé no chão

Em Dois Irmãos era outra a fala;
Aquele era um engenho de sala.

Já se acordava de sapato,
Não como em Pacoval, descalço.

João Cabral. “Menino de três engenhos”



O ex-libris de João Cabral é mais uma das marcas de sua “estética objetiva”. Ele sintetiza o refinamento gráfico e editorial do poeta, que se fizeram evidentes desde cedo em sua trajetória, através do selo criado em Barcelona, “O Livro Inconsútil”.

Ex-libris de João Cabral de Melo Neto. S/D.

Acervo de Escritores Mineiros/FALE/UFMG

Escrevia poesia e escondia os poemas do pai. Um conhecido da família entregou o candidato a poeta: “Cabral, você sabe que João é poeta?” Há outra versão da história: o bisbilhoteiro teria sido o irmão mais velho, Virgílio, que abriu as gavetas onde João trancava seus poemas e mostrou tudo ao pai. Nas duas versões, só não muda a reação de Luís Antônio. A década era de 1940, a sociedade brasileira

podia ser conservadora até mais não poder e julgar isso de poesia como coisa de desocupado; mas o pai de João Cabral não fazia objeção a ter filho poeta. “Pedra do sono”, seu primeiro livro, foi publicado em 1942 em uma edição pequena e caprichada.

No dia-a-dia do engenho,
toda a semana, durante,
cochichavam-me em segredo:
saiu um novo romance.
E da feira do domingo
me traziam conspirantes
para que os lesse e explicasse
um romance de barbante.
Sentado na roda morta
de um carro de boi, sem jante,
ouviam o folheto guenzo,
a seu leitor semelhante,
com as peripécias de espanto
preditas pelos feirantes.
Embora as coisas contadas
e todo o mirabolante,
em nada ou pouco variassem
nos crimes, no amor, nos lances,
e soassem como sabidas
de outros folhetos migrantes,
a tensão era tão densa, subia tão alarmante,
que o leitor que lia aquilo
como puro alto-falante,
e sem querer imantara
todos ali, circunstantes,
receava que confundissem
o de perto com o distante,
o ali com o espaço mágico,
seu franzino com o gigante,
e que acabassem tomando
pelo autor imaginante
ou tivesse que afrontar

as brabezas do brigante.
(E acabaria, não fossem
contar tudo à Casa-grande:
na moita morta do engenho,
um filho-engenho, perante
cassacos do eito e de tudo,
se estava dando ao desplante
de ler letra analfabeta
de Corumbá, no caçanje
próprios dos cegos de feira,
muitas vezes meliante.)

João Cabral. "Descoberta da Literatura"

Nos quarenta anos seguintes, João Cabral construiu sua obra - um total de 20 livros. Depois de *Pedra do sono*, seguem *Os três mal-amados* (1943); *O engenheiro* (1945); *O cão sem plumas* (1950). Rubem Braga tinha horror a esse título e não perdia a ocasião para cobrar do autor: "se um cão não tem plumas, como pode ficar sem elas?" Resposta de João: "pior vai ser o dia em que o rio começar a falar." Com *O rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife* (1954), o Capibaribe de fato sobrepôs sua voz à do poeta e João começou a consolidar o estilo límpido, seco, com rítmica e métricas pouco usuais em língua portuguesa, tal como aparece nos trabalhos seguintes: *Morte e vida severina*: auto de Natal pernambucano, *Paisagens com figuras*, *Uma faca só lâmina* (1956).

Nos anos de 1960, João Cabral assumiu o pleno domínio de sua linguagem: *Quaderna* (1960); *Educação pela pedra* (1966). Único livro publicado na década de 1970, *Museu de tudo* (1975) expôs as variações lúdicas em torno das obsessões de sua poesia. As publicações dos anos de 1980 - *Escola das facas* (1980); *Auto do frade* (1984); *Crime na Calle Relator* (1987) - rearticularam o campo de referência do poeta na larga confluência entre Pernambuco e Sevilha e acrescentam as paisagens e figuras da África e dos Andes. *Sevilha andando* (1989); e sua última obra, *Andando Sevilha* (1990), completam a conexão entre arte, técnica e conceito na construção de sua linguagem poética.

De qualquer modo, João Cabral não ia conseguir manter os poemas por muito tempo fora do alcance do pai. Com 20 anos de idade, ele se tornara um ativo frequentador da roda literária que se reunia no Café Lafayette - Joaquim Cardoso, Ledo Ivo, Ascenso Ferreira, Nilo Pereira, Eugênio Coimbra, Waldemar

Lopes, Antonio Rangel Moreira e Willy Lewin, uma espécie de escritor sem obra e personagem decisivo na sua formação intelectual, tanto por força da erudição afiada quanto de uma biblioteca repleta de clássicos da literatura francesa que franqueava aos amigos. De vez em quando apareciam no Lafayette os literatos vindos de estados vizinhos: Gilberto Amado, de Sergipe; Câmara Cascudo, do Rio Grande do Norte; Rachel de Queirós, do Ceará, devidamente escoltada pelo marido.



Onde estivesse, João Cabral procurava bares e cafés, como o Lafayette em Recife, cuja freguesia se destacava: buscava nesses pontos de encontro as melhores rodas para discutir política, literatura - e também, ao mesmo tempo, galantear.

Café Lafayette. Recife, década de 1930. Fundação Joaquim Nabuco.

O Café Lafayette foi o resultado da fusão entre o Bar Continental e a fábrica de cigarros Lafayette - conhecida em Pernambuco pelos cigarros populares batizados "Boa ideia". O Café estava localizado na esquina mais famosa do Recife, entre a rua do Imperador e a Primeiro de Março. Rodeada pelas redações dos principais jornais, a rua do Imperador era o centro nervoso da cidade, atraía quem quisesse debater qualquer assunto - política, literatura, mexericos - e o Café Lafayette estava estrategicamente posicionado na sua principal esquina: por ali passavam, além dos jornalistas e literatos, a estudantada da cidade, as prostitutas da rua das Flores e a interminável romaria dos políticos.

João Cabral podia até ser um sujeito magro, introvertido e meio ranzinza, mas sempre foi bom de conversa, tinha humor e atraía para si a atenção das pessoas – inclusive das mulheres. Era elegante, andava impecavelmente escanhoado, os cabelos bem repartidos e assentados com gel e adorava uma roda literária em mesa de bar. Foi em outro bar do Recife – Shipchandler, na zona portuária – que apresentou “Considerações sobre o poeta dormindo”. A apresentação ocorreu durante o Congresso de Poesia do Recife, que João ajudou a organizar, em 1941, motivo do contravapor que recebeu de Gilberto Freyre, já naquele momento o ditador intelectual da província – “os tempos não estão para poesia...”, decretou.

No ano seguinte, João Cabral mudou-se de vez para o Rio de Janeiro, aonde só chegou depois de 13 dias de uma viagem inacreditável. O mundo estava em guerra, os submarinos alemães torpedeavam as embarcações na costa brasileira e as viagens de navio foram suspensas por tempo indeterminado. Mas João estava decidido a partir: tomou um trem até Maceió; um ônibus até Penedo; uma barca no rio São Francisco para Aracaju; um trem para Salvador; outro trem para Jequié; um ônibus até Montes Claros; novo trem rumo a Belo Horizonte; e mais um último trem que o depositou são e salvo e exausto na Central do Brasil, no Rio de Janeiro.

Logo que se mudou para o Rio de Janeiro, João Cabral passou a frequentar o Amarelinho, à tarde, numa roda que reunia Jorge de Lima, Ledo Ivo, Otávio de Farias, Lúcio Cardoso – uma turma talvez excessivamente católica para um poeta que ainda iria se declarar ateu convicto. Também dividiu mesa com Rubem Braga, Vinicius de Moraes, Paulo Mendes Campos em outro bar – o Café Vermelhinho. Nos anos de 1940, encontrava-se assiduamente com Carlos Drummond de Andrade, a referência poética de toda a vida, na Leiteria Itahy, em frente ao prédio do MEC, onde Drummond trabalhava. “O grande poeta brasileiro, não só de agora, mas de qualquer época, é Carlos Drummond de Andrade. Foi ele quem me convenceu com *Alguma poesia* que eu também poderia ser poeta”, João declarou, publicamente, em 1985.

Quase quarenta anos depois das conversas na Leiteria Itahy, os dois poetas se estranharam. Após ler o *Auto do frade*, um Drummond mal-humoradíssimo decretou: “João Cabral tanto fez que acabou criando um poema sem poesia.” Danado da vida, João deu o troco: “Ele parou de se renovar”, disparou. No tiroteio entre os dois, sobrou bala para todo lado, inclusive para Adélia Prado que tinha publicado seu primeiro livro, *Bagagem*, em 1976, graças à indicação entusiasmada de Drummond – ele não só escreveu uma crônica com elogios rasgados à Adélia, no *Jornal*

do Brasil, como mandou os originais direto para as mãos de um editor. João não quis nem saber: “Não sei o que ela chama de poesia. Se ela chama de poesia a poesia dela, eu não chamo”.



João Cabral passou por vários países, morou em várias cidades. Por onde andou, procurava se enturmar entre mestres das artes plásticas (como os catalães Antoni Tàpies e Juan Miró) e das letras. Dentre os escritores com os quais João tinha proximidade, basta citar Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes e o principal representante do realismo fantástico no Brasil, Murilo Rubião.

Da esquerda para direita: Murilo Rubião, Célio Teodoro Assunção e João Cabral de Melo Neto. S/D.

Acervo de Escritores Mineiros/FALE/UFMG.

Em Barcelona descobriu o Bar do Pepe, vizinho da praça de touros e ponto de encontro dos toureiros que por lá bebiam antes de voltar para suas cidades. Em Sevilha, onde viveu por 12 anos, João gostava dos bares da *Calle Sierpes* - e

frequentava regularmente um deles, Tropical, uma bodega tradicional que funcionava perto de casa, onde passava tardes inteiras, sozinho, bebendo *manzanilla*, um vinho branco tipo xerez.

Bares e cidades, João Cabral descobria enquanto andava pelas ruas. Estudante, no Recife, dava longas caminhadas, da torre Makaloff, na rua Bom Jesus, até o parque Amorim. Consolidou o hábito das caminhadas em Barcelona, sua primeira parada como diplomata. Mas costumava dizer que em Sevilha o gosto de trocar pernas pelas ruas acentuou sua vocação para absorver a vida exterior “e não para exteriorizar a minha vida interior”. Na Andaluzia, João reencontrou a linguagem da arquitetura, conheceu as dançarinas de flamenco e os guitarristas ciganos – e muito do que viu, transformou em poesia.

Andar por Sevilha
é o perfeito andar
que da *Calle Sierpes*
pela de Guzmán,
esquece os nomes
das ruas iguais
no seu ser estreito
e erva nos beirais,

até encontrarmos
a rua sem nome
que é Sevilha toda
e que é onde o homem

nunca saberá
se vive a cidade
ou a mulher melhor
sua mulheridade

João Cabral de Melo Neto. “Mulher Cidade”

João Cabral caminhou por ruas de muitas cidades onde morou na condição de diplomata – 13 cidades, no total: Barcelona, Sevilha, Madri, Londres, Marselha, Genebra, Berna, Assunção, Dakar, Quito, Tegucigalpa, Porto, Brasília. Entrou por concurso para o serviço diplomático em 1945. Não acreditava que pudesse viver de literatura e não queria se matar em jornal. Dizia:

vou ser funcionário público, procurar uma carreira que me dê um certo bem-estar para que eu possa ler e escrever. Havia duas opções: uma, a carreira diplomática, e a outra, ser fiscal de consumo. Se eu fosse diplomata, o pior lugar a que poderiam me mandar seria Cádiz; se fosse fiscal de consumo, poderiam me mandar para Loeiras, no interior do Piauí.

Acabou em Barcelona, seu primeiro posto no estrangeiro. A escolha profissional deu certo. Provavelmente foi na solidão da vida no exterior que ele encontrou o rumo altamente pessoal que percorreu sua poesia – além, é claro, da descoberta da paisagem castelhana como metáfora do sertão pernambucano. Em Barcelona, enturmourou com os artistas de vanguarda: o pintor Antoni Tàpies, os poetas Joan Edoardo Cirlot e Joan Brossa, a gravadora Isabel Ponce, o grupo catalão Dau Al Set e Joan Miró, sobre quem João Cabral escreveria um ensaio famoso. Miró voltou para a Espanha, em 1942, depois que os alemães invadiram seu refúgio no sul da França. “Fascismo por fascismo, é melhor ficar no meu”, concluiu Miró, e retornou à Barcelona onde Franco o proibiu de realizar exposições e ele instalou um estúdio que João frequentou assiduamente.

A estratégia de João Cabral era consumir a literatura local. Em Londres, por exemplo, devorou Doris Lessing, W. H. Auden, Dylan Thomas, Marianne Moore; em Quito, mergulhou nos romances de Alfredo Pareja Díezcanseco e Edmundo Ribadeneyra e na poesia de Jorge Carrera Andrade; no Porto, encantou-se com Cesário Verde. Lia sem dificuldade em francês, inglês, espanhol. Seu problema era o sotaque: “eu transformo qualquer língua em pernambucano”, reclamava.

A iluminação lírica, a aposta nas emoções exageradas, o trato dos sentimentos agudos, o espírito romântico – isso tirava do sério um poeta como João Cabral que trabalhava “com mão certa, pouca e extrema:/sem perfumar sua flor/sem poetizar seu poema” (“Alguns toureiros”). Nessa hora não poupava ninguém. Desancou Fernando Pessoa: “O mal que Pessoa fez à literatura é imenso. Aquela coisa inspirada, caudalosa, criou uma legião de poetastros que acreditam na inspiração metafísica”, declarou, em entrevista, em 1991. Em Tegucigalpa, o alvo era o lirismo sem freios e a grandiloquência dos sentimentos na poesia de Pablo Neruda, que encantava os jovens poetas hondurenhos e motivava longas advertências por parte de João Cabral – naturalmente, ninguém o ouvia. No Brasil, desprezava as afetações e os exageros que encontrava nos versos de Mário de Andrade, mas achava que nada podia ser pior do que a influência dos parnasianos e dos simbolistas na poesia – exceto o parnasianismo doméstico que sobrevivia por

todo lado: “Até nossos políticos, quando vão para o interior, fazem seus discursos em dodecassílabos. O dodecassílabo, no Brasil, parece estar na Constituição”, desesperava-se.

Para Vinicius de Moraes, poesia sem paixão podia ser tudo, menos poesia. Era o anticabral por excelência – o que não impediu que os dois poetas cultivassem uma amizade profunda que durou a vida inteira. O argumento de João sempre foi claríssimo: poesia se conquista no domínio da linguagem onde se elimina tudo quanto é excesso; inclui técnica, cálculo, empenho, abnegação e esforço – muito esforço. Um dia, tentou enquadrá-lo: “Vinicius, você precisa emagrecer poeticamente.” E foi em frente: tinha certeza de que Vinicius era um grande poeta e poderia vir a ser “o maior poeta da língua portuguesa” – isso, se ele “levasse a poesia a sério”. Reza a lenda que Vinicius se superou na resposta: “É, João, pode ser. Mas aí eu teria sua dor de cabeça.”

João Cabral começou a sofrer sua famosa dor de cabeça em 1936. A dor só desapareceu em 1986, numa cirurgia de emergência no Porto: “cortaram o nervo simpático”, explicou, anos depois, numa entrevista. “Era o que eu devia ter feito desde o início – comprimidos não cortam nervos.” Uma dor crônica, insuportável, que só a aspirina aliviava. Ficou viciado em aspirina, que tomou regularmente durante quase cinquenta anos. Em 1991, fez as contas: em 33 anos, engoliu cerca de 70 mil comprimidos de aspirina. Por conta da dor de cabeça também escreveu, em 1966, o poema que ninguém imaginava: “Num monumento à aspirina”. Vinicius leu e comentou incrédulo: “Ninguém mais, além do João, pensaria em dedicar um poema a um remédio”. Mas para João fazia sentido. A aspirina servia para aparar a angústia. Ele se dava conta do laço que atava sua depressão à poesia. Livre da dor de cabeça, a angústia aumentou – ou, pelo menos, ficou mais visível. “Hoje eu trocaria numa boa essa depressão e essa angústia pela velha dor de cabeça”, desabafou, em 1991.

Claramente: o mais prático dos sóis,
o sol de um comprimido de aspirina:
de emprego fácil, portátil e barato,
compacto de sol na lápide sucinta.
Principalmente porque, sol artificial,
que nada limita a funcionar de dia,
que a noite não expulsa, cada noite,
sol imune às leis de meteorologia,

a toda hora em que se necessita dele
levanta e vem (sempre num claro dia):
acende, para secar a aniagem da alma,
quará-la, em linhos de um meio-dia.

João Cabral de Melo Neto. “Num monumento à Aspirina”

Mas nem tudo correu bem na carreira diplomática. Em 1952, João Cabral se viu obrigado a largar a vida de segundo secretário da Embaixada do Brasil em Londres e voltar às pressas ao Rio de Janeiro para responder a dois processos – o primeiro, administrativo; o outro, criminal. A acusação era a mesma: ser comunista.

A acusação foi feita por um colega diplomata – Mário Mussolini Calábria. Mário leu uma carta de João a Paulo Cotrim, também diplomata, em Hamburgo, encomendando artigo sobre a economia brasileira para revista ligada ao Partido Trabalhista Inglês e recomendando pseudônimo. Não vacilou: denunciou os dois como comunistas e enviou a denúncia ao ministro das Relações Exteriores, João Neves da Fontoura, que convencido do ridículo da história, engavetou tudo.

Mário Calábria, porém, não ia desistir fácil – despachou a denúncia a Carlos Lacerda. Lacerda era a principal figura da oposição, perseguia Vargas num tom cada vez mais exaltado e apostava na força da imprensa como fator de desestabilização do governo. Seu jornal, *Tribuna da Imprensa*, concentrava fogo numa série de denúncias de escândalos verdadeiras ou não que comprometiam a administração de Vargas. Lacerda comprou a história – para publicar à sua moda.

No dia 27 de junho de 1952, *Tribuna da Imprensa* chegou às bancas com uma manchete escandalosa: “Traidores no Itamaraty”. O jornal barbarizava: denunciou a existência de uma célula comunista atuando no Itamaraty – que batizou “a célula Bolívar” –, acusou João Cabral de ser seu principal dirigente e alertou as autoridades que o propósito da célula era o de fazer funcionar “uma peça da engrenagem internacional que trabalha para a Rússia e pretende colocar os segredos militares brasileiros nas mãos de Moscou”. A reportagem também informava que João Cabral tinha montado em casa uma tipografia onde imprimia panfletos sob orientação soviética.

Havia um grão de verdade nesse pedaço da história. Em 1947, João Cabral servia em Barcelona e sofria da angústia que será cada vez mais presente em sua vida. Foi consultar um médico que sugeriu exercícios físicos. João adorava futebol, até o fim da vida conservou o hábito de assistir aos jogos pela TV, mas tinha

pendurado as chuteiras há muito tempo: viveu com a bola nos pés até os 16 anos quando ganhou o campeonato juvenil de futebol, em Pernambuco – jogava de *center-half*, como seu amigo e colega de Itamaraty, Guimarães Rosa. Depois disso, futebol só na arquibancada do estádio ou em versos – João fez poesia para Ademir da Guia, cujo estilo de jogo dizia começar por um “ritmo morno de andar na areia” (“Ademir da Guia”) e para Ademir Menezes, a quem definiu como um recifense que jogava dividido “entre dois climas diferentes/ambidestro do seco e do úmido” (“A Ademir Menezes”).

Em Barcelona, tomado pela angústia e sem paciência alguma para praticar esportes, João resolveu seguir a orientação do médico. Mas, do seu jeito. Comprou uma prensa mecânica Minerva, montou um quarto de trabalho em casa e começou a imprimir manualmente – fazia “ginástica poética”, dizia. Ficou animadíssimo: planejou uma coleção de poetas de sua geração, brasileiros e espanhóis, e criou um selo – chamou a coleção “O Livro Inconsútil”. Entre 1947 e 1950, João Cabral praticou sua ginástica quase diariamente: imprimiu 13 livros com um refinamento editorial e gráfico extraordinários. O papel era Guarro, as tiragens variavam entre 100 a 150 exemplares e João distribuía os volumes praticamente de mão em mão. Publicou *O cão sem plumas* com requintes de estilista, mas verdade seja dita: todas as edições eram primorosas. *Pátria minha*, de Vinicius de Moraes, *Mafuá do Malungo*, de Manuel Bandeira, *El poeta comemorativo*, de Juan Cirlot, *Sonets de Caruixa*, de Joan Brossa.

Não se conhece nenhum panfleto soviético impresso nessa prensa – o que não faria nenhuma diferença para Lacerda: também não se tem notícia de a *Tribuna da Imprensa* ter dado uma matéria com um mínimo de isenção. O jornal martelou a infiltração comunista no Itamaraty durante uma semana. No dia 18 de agosto, *O Globo* repercutiu. De quebra, os dois jornais detestavam a poesia de João – e aproveitaram para chamá-lo de “poeta hermético”.

Dessa vez deu certo. O Itamaraty abriu processo administrativo a revelia dos acusados que só tomaram conhecimento do inquérito quando o governo mandou publicar o ato de punição no *Diário Oficial*, colocando João Cabral em disponibilidade, por tempo indeterminado, sem vencimentos. Além disso, Vargas mandou correr a denúncia contra João no Conselho de Segurança Nacional. Incluiu o poeta no artigo 2º, inciso 11, da Lei de Segurança Nacional, então em vigência. A acusação: planejar desmembrar o território nacional por meio de movimento armado ou tumulto preparado. Ele só seria absolvido no Supremo

Tribunal Federal, em 1954, e reintegrado ao Itamaraty, em 1955, por ato do novo presidente da República, Juscelino Kubistchek.

ANO IV
N.º 176
SEXTA-FEIRA
17 DE JUNHO DE 1952

TRIBUNA DA IMPRENSA

Director: CARLOS LACERDA

DECRETADA A PRISÃO PREVENTIVA DO TENENTE BANDEIRA

(TEXTO NA 6.ª PÁGINA)

TRAIDORES NO ITAMARATI

Um documento revela, afinal, o que todos sabem e ninguém ousa dizer — O código do Ministério nas mãos dos comunistas — O ministro Orlando Leite Ribeiro e os informantes da Rússia — João Cabral de Melo Neto, cónsul do Brasil em Londres, encomenda tarefas a Cotrim, vice-cônsul em Hamburgo — O antigo intermediário entre Frestes e Vargas é hoje quem está designando os comunistas para postos no exterior

Muito se tem falado de infiltração comunista na administração pública. Nunca, porém, como hoje, um documento desta índade esteve em circulação. Desde que, não se trata de comunistas a serviço do Partido Comunista e sim de comunistas diretamente a serviço do Brasil.

Na noite da saída do gabinete pouco do dia do Brasil no Rio de Janeiro, o ministro Leite Ribeiro, então ministro da Justiça, recebeu um documento que lhe foi entregue por um homem que se apresentou como um agente de inteligência. O documento, que se trata de um código do Ministério, foi entregue ao ministro Leite Ribeiro, então ministro da Justiça, e a quem foi enviado por intermédio do cónsul João Cabral de Melo Neto em Londres.

Este documento contém uma lista de nomes de comunistas que estão trabalhando no exterior. Entre eles estão: João Cabral de Melo Neto, cónsul do Brasil em Londres; Cotrim, vice-cônsul em Hamburgo; e vários outros nomes.

A existência deste documento, que se trata de um código do Ministério, foi revelada por um homem que se apresentou como um agente de inteligência. Este homem, que se apresentou como um agente de inteligência, foi entregue ao ministro Leite Ribeiro, então ministro da Justiça, e a quem foi enviado por intermédio do cónsul João Cabral de Melo Neto em Londres.

Este documento contém uma lista de nomes de comunistas que estão trabalhando no exterior. Entre eles estão: João Cabral de Melo Neto, cónsul do Brasil em Londres; Cotrim, vice-cônsul em Hamburgo; e vários outros nomes.

OLHO POR OLHO, DENTE POR DENTE, E' O QUE OUTRA PROMETE A VARGAS

O líder da maioria mandou pedir ao ex-presidente que não respondesse aos discursos da Bahia

O Sr. Gustavo Capanema, líder da maioria, está acompanhando de perto o general Dutra, para que este não responda aos discursos que o Sr. Getúlio Vargas pronunciou na Bahia e que, em sua opinião, são de uma natureza que se tem, no entanto, passado, com os petróleos e ao Sr. Francisco de Paula.

O general Dutra não vai atender a estas solicitações, segundo o Sr. Capanema.

Antes, o Sr. Capanema, que, no governo passado, apoiou Dutra, finalmente, é o líder da maioria que agora o governo Vargas procura e depende do Sr. Dutra, para o Sr. Dutra não se comprometa com o Sr. Vargas.



MALTRAPILHOS, FAMINTOS E DOENTES OS FUGITIVOS RECAPTURADOS EM PARATI



INTERNA-SE EM MINAS GERAIS O GRUPO DE PEREIRA LIMA

Levará tempo a recaptura dos remanescentes dos fugitivos - Forças policiais para S. Sebastião - Proposta a extinção do presídio da ilha de Anchieta - Novas recapturas - A Polícia de S. Paulo regressa amanhã a cá cujos despojos de estrangeiros.

Como resultado da prisão dos fugitivos, o grupo de Pereira Lima, que se encontra em Minas Gerais, será internado na ilha de Anchieta.

O grupo de Pereira Lima, que se encontra em Minas Gerais, será internado na ilha de Anchieta.

ESTILLAC LEAL E ETCHEGOYEN RENOVAM SEU ANTAGONISMO



Petróleo e sucessão - 2.400 rosas vermelhas - Exigência estatutária - Explicação para um silêncio

A respeito do general Alberto EtcheGOYEN, presidente da Comissão Militar, o Sr. Estillac Leal, presidente do Conselho Militar, fez uma declaração que revela o seu ponto de vista sobre a situação atual do Brasil.

O Sr. Estillac Leal, presidente do Conselho Militar, fez uma declaração que revela o seu ponto de vista sobre a situação atual do Brasil.

NAVIOS AMERICANOS NO PALACIO TIRADENTES

(Artigo de CARLOS LACERDA, na quarta página)

Mineiro e preocupadíssimo com a reação de Carlos Lacerda, Juscelino tomou posse e reintegrou João Cabral - mas fez isso meio em surdina. Mandou o poeta realizar pesquisa histórica em Sevilha e descobrir o que existia sobre o Brasil nos Arquivos das Índias. JK não tinha como saber, mas História é um assunto próprio à genealogia dos Melo: seu irmão mais novo, Evaldo Cabral de Melo, viria a ser um dos grandes historiadores do Brasil de qualquer época; João iria publicar, trinta anos depois, o *Auto do frade*, um longo poema com estrutura para teatro onde dá voz a frei Caneca, narra o projeto republicano e libertário que animou a Confederação do Equador, em 1824, e explora a fundo as relações entre política, história e retórica. A encomenda de JK rendeu bem para João: um poema sobre os padres que chegavam ao prédio do Arquivo das Índias bem cedo, ocupavam as mesas e não faziam rigorosamente nada - tagarelavam a manhã inteira esperando pela hora do almoço ("Padres sem paróquia"); um livro com jeito de guia de fontes de história pouquíssimo conhecido *O arquivo das Índias e o Brasil* (Ministério das Relações Exteriores, 1966); a nomeação de João para cônsul-adjunto em Barcelona.

Mas depois de enfrentar a *Tribuna da Imprensa* e o Conselho de Segurança Nacional, João ficou cabreiro. E tinha motivo. Sofreu reverses para dar continuidade à sua carreira diplomática, sobretudo durante a ditadura militar que levou sete anos para realizar uma única promoção sua. Talvez a decisão em se candidatar à Academia Brasileira de Letras, em 1968, seja originária dessa preocupação: ele precisava proteger a si próprio e à sua carreira do cerco imposto pelos militares e, como costumava dizer seu amigo Otto Lara Resende, "a farda protege o fardão". Proteger protegia, mas em compensação a ABL carregava a pecha de ser uma instituição chapa-branca. 1968 foi um ano conturbado, os ânimos estavam acirrados; muita gente não perdoou sua candidatura. João passou aperto no dia da posse: os poetas concretistas paulistas, Décio Pignatari à frente, anunciaram a intenção de embarcar para o Rio de Janeiro, ocupar as primeiras filas da plateia, vestidos de negro, carregando imensos círios acesos, e transformar sua posse no velório literário do grande poeta de vanguarda, João Cabral de Melo Neto. A notícia correu, virou um bafafá, os concretistas acabaram convencidos a ficar em casa, mas João não conseguiu se livrar mais do preconceito. Passou a carregar a fama de poeta oficial.

Fama injusta - a poesia de João pode ser tudo, menos oficial. Também não é uma poesia fria, hermética, cerebrina, que exige um leitor especial e devidamente aparelhado para entendê-la. Há quem diga que João caminhava na poesia "como

um esteta matemático: deslumbra-se com o cálculo preciso e com o equilíbrio da arquitetura moderna, encanta-se com a pintura cubista”. Pode ser. Sua poesia rompeu o cânone, e enveredou por outras paragens pouco convencionais ao fazer poético. Os poemas que resultaram desse seu jeito próprio de andar têm tudo a ver com a quebra dos lugares habituais da arte e do pensamento. É uma poesia de ruptura, contra o sono, contra o acomodamento.

Guimarães Rosa, o rei da fabricação de uma escrita capaz de articular arte, técnica e conceito, percebeu desde cedo que a poesia de João Cabral não é uma coisa só – e escreveu a ele comentando sobre isso. A carta era para João, mas o comentário de Rosa também serve para nós: “Você pode estufar o peito: é poeta e poesia que vão permanecer e atuar – animando, fecundando, influenciando. (...) Você é poeta fortemente – pode tirar de um ponto uma paisagem, e fazer passar caravanas inteiras por um fundo de agulha.”

Falo somente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca
(...)

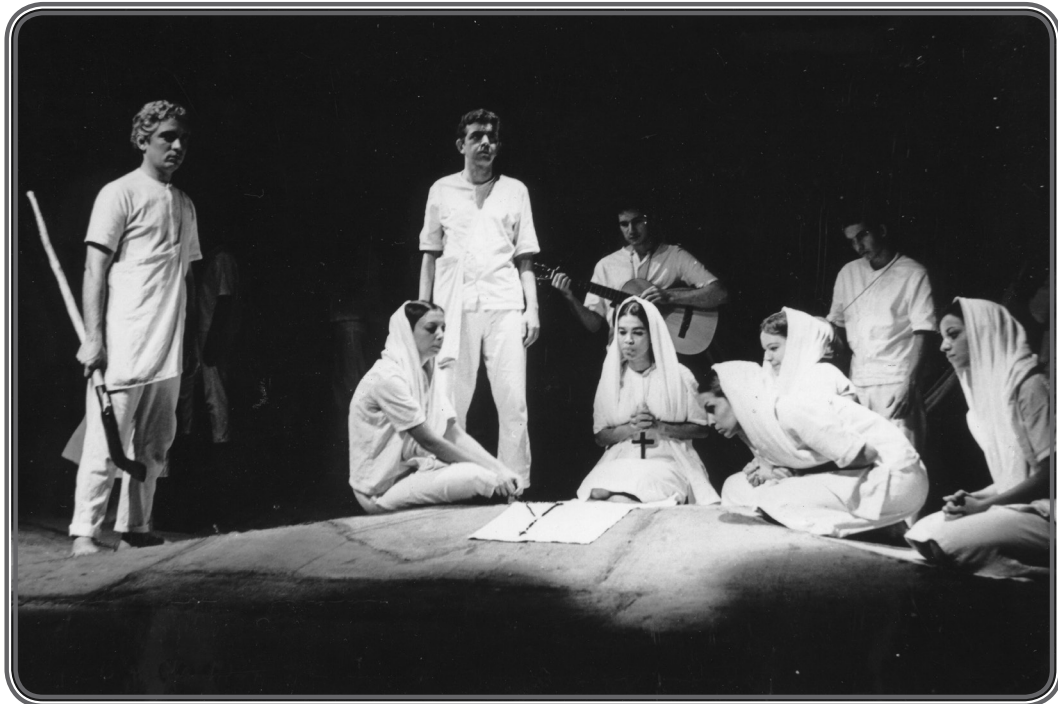
Falo somente do que falo:
do seco e de suas paisagens,
Nordestes, debaixo de um sol
ali do mais quente vinagre:
(...)

Falo somente para quem falo:
quem padece sono de morto:
e precisa um despertador
acre, como o sol sobre o olho:

que é quando o sol é estridente,
a contrapelo, imperioso,
e bate nas pálpebras como
se bate numa porta a socos.

João Cabral de Melo Neto. “Graciliano Ramos”

Morte e vida severina



Morte e vida severina tem a estrutura de um auto natalino. João Cabral pretendia que o destino desse longo poema narrativo fosse a leitura popular. O poema carrega também o peso do que os historiadores chamam “tempo da obra”, o contexto intelectual e político que lhe confere sentido: as lutas pela terra, as condições miseráveis de sobrevivência de boa parte da população pobre, a difícil conjuntura política dos anos 1950 e 1960, o início da ditadura militar e a urgência da resistência popular – que a montagem do TUCA radicalizou.

Morte e vida severina, encenada no TUCA. São Paulo, maio/1966.

Acervo Iconographia.

Morte e vida severina tem a estrutura de um auto natalino – uma forma tradicional de teatro pernambucano, com forte influência do auto pastoril da cultura oral medieval e ibérica. O auto está organizado em 18 jornadas (ou atos) que se dividem em duas partes: os 13 primeiros atos narram atribulações do personagem Severino durante sua caminhada do sertão ao Recife; os 5 últimos reproduzem o auto natalino propriamente dito. João Cabral compôs *Morte e vida severina* como um longo poema narrativo que pretendia destinado à leitura popular.

Quando o livro foi publicado, dei para o Vinícius e ele veio com o maior entusiasmo. Então eu lhe disse, ‘olha Vinícius, eu não escrevi esse livro para você e sim para o

público analfabeto. Mas estou vendo que quem gosta do livro são os intelectuais... foi ingenuidade minha'. *Morte e vida severina* não chega ao povo analfabeto que consome os romances de cordel.

O poema carrega também o peso do que os historiadores chamam “tempo da obra”, o contexto intelectual e político que lhe confere sentido: as lutas pela terra, as condições miseráveis de sobrevivência de boa parte da população pobre, a difícil conjuntura política dos anos de 1950 e 1960, o início da ditadura militar e a urgência da resistência popular – que a montagem do TUCA radicalizou.

Passados sessenta anos e já decantadas do tempo da obra, as marcas de contundência do poema podem ser outras e mais largas – indicando sua atualidade e permanência no tempo. Uma dessas marcas: homens de vida severina não tem nome próprio, nem direito à sua personalidade legal de cidadãos, a serem protegidos por ela e a agirem por meio dela na cena pública. São vítimas de uma dupla injustiça – a injustiça da urgência da sobrevivência e a injustiça da vergonha da obscuridade.

Talvez João Cabral tenha escrito seu poema sobre o passado e para o futuro e essa seja outra marca. De que laço humano é feita a substância profunda de uma sociedade como a brasileira? Sociedade que não se funda nos laços da solidariedade, da tolerância e da esperança – o conjunto de valores que sustenta a narrativa do poema e semeia o percurso do retirante Severino – é também sem compaixão, “não merece o nome de cidade, mas antes o de solidão”. A conclusão é de Espinosa, mas o autor de *Morte e vida severina*, quem sabe, não discorde dela.

O retirante explica ao leitor quem é e a que vai

– O meu nome é Severino,

não tenho outro de pia.

Como há muitos Severinos,

que é santo de romaria,

deram então de me chamar

Severino de Maria;

como há muitos Severinos

com mães chamadas Maria,

fiquei sendo o da Maria

do finado Zacarias.

Mas isso ainda diz pouco:

há muitos na freguesia,

por causa de um coronel

que se chamou Zacarias
e que foi o mais antigo
senhor dessa sesmaria.
Como então dizer quem fala
ora a Vossas Senhorias?
(...)
E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma morte severina:
que é morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,
de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
que é morte Severina
ataca em qualquer idade,
e até gente não nascida).

Uma mulher, da porta de onde saiu o homem, anuncia-lhe o que se verá

- Compadre José, compadre,
que na relva estais deitado:
conversais e não sabeis
que vosso filho é chegado?
Estais aí conversando
em vossa prosa entretida:
não sabeis que vosso filho
saltou para dentro da vida?

O carpina fala com o retirante que esteve de fora, sem tomar parte em nada

- Severino, retirante,
deixe agora que lhe diga:
eu não sei bem a resposta
da pergunta que fazia,
se não vale mais saltar
fora da ponte e da vida;
nem conheço essa resposta,
se quer mesmo que lhe diga;

é difícil defender,
só com palavras, a vida,
ainda mais quando ela é
esta que se vê, severina;
mas se responder não pude
à pergunta que fazia,
ela, a vida, a respondeu
com sua presença viva.
E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida;
mesmo quando é uma explosão
como a de há pouco franzina;
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina.

João Cabral de Melo Neto. *Morte e vida severina*

O amor e a mulher

Um dia, Vinicius de Moraes interpelou João Cabral: “Você já notou que tua poesia só tem homens? Que é um longo monólogo masculino?” É bem verdade que João ainda não havia composto *Quaderna*, onde as imagens do feminino e do amor estão explícitas, mas é também verdade que, dessa vez, Vinicius exagerou – o lirismo amoroso de João Cabral se faz presente em poemas inteiros ou versos isolados desde *Pedra do sono*.

As figurações do feminino e do amor aparecem, por exemplo, atreladas a terra – o feminino por excelência em sua poética – e se inscrevem nos poemas através de dois movimentos: um, de penetração; outro, de acolhimento e refúgio. Essas figurações surgem, também, na equiparação da figura da mulher e da casa, e da mulher e da cidade; e, nesse caso, casa e cidade aparecem como um espaço amoroso, um lugar onde o homem possa ser acolhido e habitar. Sevilha é, nessa

circunstância, o paradigma do lirismo amoroso de João: o feminino “ajustado ao corpo de um homem”.

Jogos frutais

De fruta é tua textura
e assim concreta;
textura densa que a luz
não atravessa.

Sem transparência:
não de água clara, porém
de mel, intensa.

(...)

E tens idêntica
carnação de mel de cana
e luz morena.

(...)

E há em tua pele
o sol das frutas que o verão
traz no Nordeste

É de fruta do Nordeste
Tua epiderme;
Mesma carnação dourada,
Solar e alegre.

(...)

De fruta pernambucana
tens o animal,
Frutas quase animais
e carne carnal.

(...)

Estás desenhada a lápis
de ponta fina,
tal como a cana-de-açúcar
que é pura linha

(...)

És tão elegante quanto
um pé de cana,
despindo a perna nua
de dentre a palha.

E tens a perna
do mesmo metal sadio
da cana esbelta

O mesmo metal da cana
tersa e brunida
possuis, e também do oiti
que é pura fibra.

(...)

Da pitomba possuis
a qualidade
mucosa, quando secreta,
de tua carne.

Também do ingá,
de musgo fresco ao dente
e ao polegar

Não és uma fruta fruta
só para o dente,
nem és uma fruta flor,
olor somente.

Fruta completa:
para todos os sentidos,
para cama e mesa.

(...)

Não te vejo em semente
futura e grávida;
tampouco em vitamina,
em castas drágeas.

Em ti apenas
Vejo o que se saboreia,
não o que alimenta.

Fruta que se saboreia,
 não que alimenta:
assim, descrevo melhor
 a tua urgência.

Urgência aquela
de fruta que nos convida
a fundir-nos nela.

Cidade viva

Sevilha é uma cidade viva
como a sevilhana que a habita,

e que, andando, faz andar
tudo o por onde ela passar.

Seja a estreita *Calle* Regina
ou a San Luís, na Macarena,

há momentos em que não se sabe
o que é passar e o que é passar-se.

Ora, vi que Sevilha andava
ou fazia andar quem a andasse.

Quem me mostrou foi a mulher
que sem a conhecer sequer

é em tudo tão sevilhana
no ser e no modo com que anda,
que leva consigo Sevilha
e a traz ao ambiente que habita.

Tua sedução é menos
de mulher do que de casa:
pois vem de como é por dentro
ou por detrás da fachada.

Mesmo quando ela possui
tua plácida elegância,
esse teu reboco claro,
riso franco de varandas,

uma casa não é nunca
só para ser contemplada;
melhor: somente por dentro
é possível contemplá-la.

Seduz pelo que é dentro,
ou será, quando se abra;
pelo que pode ser dentro
de suas paredes fechadas;

pelo que dentro fizeram
com seus vazios, com o nada;
pelos espaços de dentro,
não pelo que dentro guarda;

pelos espaços de dentro:
seus recintos, suas áreas,
organizando-se dentro
em corredores e salas,

os quais sugerindo ao homem
estâncias aconchegadas,
paredes bem revestidas
ou recessos bons de cavas,

exercem sobre esse homem
efeito igual ao que causas:
a vontade de corrê-la
por dentro, de visitá-la.

João Cabral de Melo Neto. "A mulher e a casa"

Sobre um poeta João que não gostava de música

João Cabral ganhou fama do poeta antimusical, avesso à canção e com horror à música. Numa literatura como a brasileira, fortemente marcada pela oralidade, pela ligação entre poesia e canto e, sobretudo a partir do século XIX, pela musicalização do verso, o desprezo de João pela música virou quase um escândalo nacional – que ele parece ter tido um gosto particular em repisar e em manter aceso.

É certo que João Cabral não gostava nem um pouco do que em geral associamos à música e que estamos acostumados a reconhecer bem: voltada para o parâmetro das alturas melódico-harmônicas, para o movimento recorrente de tensão e repouso, praticada em instrumentos melódicos afinados. Nesse ponto, não tem jeito: João jamais comprou ingresso para um concerto – aliás, nunca assistiu a um concerto inteiro na vida. Ao que se sabe, durante sua temporada em Londres, ele foi, muito a contragosto, a duas óperas, e detestou a ambas – passou a se referir a uma delas, a *Aída*, de Verdi, como “aquela ópera com cenário egípcio”.

João tinha ainda menos paciência com a musicalidade do verso e a tematização do amor, características da canção popular. Certa vez, em Genebra, Vinicius de Moraes convidou o amigo para um bar, levou junto o violão e desfiou *todas* as suas últimas composições – arrematou com o então recém-composto “Samba em prelúdio”. João horrorizou. Tanto com a lírica amorosa quanto com os versos melódicos de Vinicius. Como é possível ficar se confessando através de poemas? – deve ter se perguntado. E partiu para a briga: “Me desculpe, Vinicius, mas por que todas as tuas músicas falam de coração? Será que você não tem outra víscera para cantar?” Vinicius danou-se: “Pois é, João, você continua um nordestino seco. Mas, não se preocupe: um dia ainda vou colocar música em um desses seus poemas de cabra.”

Vinicius nunca musicou um poema de João; João admitia candidamente que jamais comprou ou teve um disco de Vinicius em casa. Mas, justiça lhe seja feita: seu desprezo pela poesia melódica da canção era geral – ultrapassava largamente as fronteiras nacionais. Em 1958, João era cônsul geral em Marselha e voltava de férias, de Sevilha, sozinho, de carro. A França pegava fogo com a instabilidade política da 4ª. República, o general De Gaulle propunha um referendo popular para aprovar uma nova Constituição e a luta de independência na Argélia atingia o apogeu. A viagem de João durou três dias inteiros, mas ele chegou a Marselha sem nenhuma informação sobre os últimos acontecimentos. Não tinha ligado o

rádio do carro nem uma vez – para não ser obrigado a ouvir música, explicou aos funcionários do consulado.

Mas João era antimelódico – não era antimusical. A música que ele gostava de ouvir e que estrutura sua poesia é modulada por outro padrão: aberta aos ruídos, às dissonâncias, aos jogos com as séries, aos intervalos, aos timbres inusitados. Sobretudo, é uma música capaz de impedir a todo custo uma recepção distraída ou dolente. “O meu esforço na vida é me fazer acordar. (...) eu não quero ser embalado, quero ser acordado”, declarou, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 1992. Uma música estridente como o frevo. Ou como o *cante hondo* andaluz, uma espécie de prosa cantada que ele conheceu na Andaluzia: um canto dissonante que volta obsessivamente a uma mesma nota e mimetiza o som que é anterior a linguagem – o grito dos pássaros e de outros animais e os infinitos ruídos que a natureza oferece. Ou ainda, uma música que soe “a palo seco”: seca, acre, sucinta, como a explosão produzida pelos guitarristas ciganos que João gostava de escutar, em Sevilha.

A explosão sai de dentro – ou da guitarra ou do sujeito que grita. Foi Chico Buarque quem desencavou essa musicalidade enterrada nas camadas mais profundas do método poético de João Cabral quando, em 1965, o Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA), resolveu encenar *Morte e vida severina* e chamou Chico, então com 21 anos, para musicar. Depois de Chico desenterrar é fácil ver: sotaque, fala, ritmo, dicção, timbre, acento, voz.

Chico foi malandro e musicou o poema sem João saber – ele só soube quando a música já estava pronta. “Se ele tivesse me pedido autorização antes”, confessa João, “eu teria respondido: nem tente.” Quando a peça é encenada, em 1966, no Festival de Teatro Universitário de Nancy, na França, um ressabiado João Cabral saiu de Berna para conferir o resultado. Tomou um susto e deu a mão à palmatória: “Chico desentranhou a música que os versos embutiam”, declarou aos jornalistas, espantadíssimo com a proeza do compositor.

Chico descreve a decisão de musicar João Cabral como uma “completa irresponsabilidade”. E repete até hoje: “Foi um atrevimento, aliás, porque musicar João Cabral de Melo Neto, hoje eu não teria coragem. Naquele tempo eu não tinha consciência, então eu topei.” Em 1965, o contato de Chico com a poesia de João era então apenas superficial, ele só foi ler sua obra de maneira mais detida na primeira metade dos anos de 1970 e essa leitura retrospectivamente parece ter acentuado sua convicção de que musicar *Morte e vida severina* era mesmo coisa que só podia caber na cabeça de gente irresponsável – ele não voltou a musicar a poesia de João.

E apesar de Chico fazer uso frequente em seu cancionário da arte da citação, João Cabral tampouco é citado diretamente em suas canções.

Citar significa pôr em movimento, deslocar, trazer para si, chamar, provocar – toda citação é astúcia. Sem a citação escancarada, sobram similitudes, ecos, referências meio tortas, indiretas – e, quem sabe, um punhado de recados alusivos. A crítica literária Adélia Bezerra de Menezes registrou uma similitude: “Há em ‘Construção’ algo do poeta engenheiro de João Cabral, do poeta-construtor de que fala Valery” – o autor que mais marcou a poesia de João. A similitude que Adélia identificou em “Construção”, ela explica, vem de uma proliferação de referências: do rigoroso jogo de palavras que sustenta a letra e mexe com a emoção das pessoas; da ideia de combinatória e de projeto – o compositor pensa, mede, calcula, projeta e desenha – que preside a linguagem da canção; do eterno retorno dos gestos sempre retomados que expressam a mecanização do corpo e da vida.

Talvez caiba identificar outra referência no caso de “Construção”: a dissonância. É ela que perturba o cotidiano, expõe o cadáver e acorda o ouvinte. E dá a ver com palavras, mais do que propriamente com o som, o sujeito que grita antes de se espedaçar na rua.

Em 1982, Adélia Menezes também identificou um eco da poesia de João Cabral em “Primeiro de maio”, a canção que Chico compôs em parceria com Milton Nascimento e cantou pela primeira vez, em 1977, no Teatro Carlos Gomes, num show em comemoração ao Dia do Trabalho.

“Em *Primeiro de Maio* a proposta final da gestação do ‘homem de amanhã’ num mundo em que só quando a sirene não apita o homem se torna senhor do seu corpo, e a mulher pode ser bela – ou em outros termos, a gestação da Esperança num mundo adverso – ecoa algo semelhante ao nascimento final de *Morte e vida severina*, o Auto de Natal de João Cabral de Melo Neto, que Chico musicou.”

Recentemente, porém, Adélia cuidou de retificar sua avaliação:

“A aproximação de *Primeiro de Maio* e *Morte e vida severina* é irrelevante, não tipifica o poema, é contradição em *n* poetas: resume-se ao fato de, numa situação adversa, abrir-se espaço para a esperança. Essa observação cabia, em 1982, numa canção (*Primeiro de Maio*) que tematiza a esperança assim como o final de *Morte e vida Severina*.”

Sobrou ainda uma referência torta – uma conversa enviesada a três – em torno do poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade. A referência é torta e a conversa é enviesada porque só existem mediadas pelo poema de Drummond. Em 1943, João Cabral publicou “Os três mal-amados”, um coro de vozes, em prosa, que recupera apenas os personagens masculinos de “Quadrilha” – João, Raimundo e Joaquim. Em 1973, Chico compôs “Flor da idade”, para o filme *Vai trabalhar vagabundo* de Hugo Carvana, e que acabou incluída na peça *Gota d’água*, que ele escreveu em parceria com Paulo Pontes – na canção, a citação à “Quadrilha” é rasgada, mas a ciranda de amores de Chico termina por acasalar dois homens. Como se vê, entre os três poetas, não há conversa direta e tudo acontece mediado pelos versos de Drummond – Chico não deve mesmo ter regressado, em sua obra, aos versos de Cabral. Afinal, existe um poema de João que diz: “Escrever é sempre o inocente/escrever do primeiro livro./Quem pode usar da experiência/numa recaída de tifo?” (“O postigo”)

Referências bibliográficas

BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Publifolha, 2001.

BOSI, Alfredo. O auto do frade: as vozes e a geometria. In: *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.

CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

_____. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CHEDIAK, Almir (Ed.). *Songbook Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999. (4 v.)

DE FRANCESCHI, Antonio Fernando (Ed.). *Cadernos de literatura brasileira: João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: IMS, 1998.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.

MENESES, Adélia Bezerra de. A imaginação da terra. In: *Do poder da palavra*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.

_____. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: HUCITEC, 1982.

MENEZES, Roniere. *O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

- OLIVEIRA, Roberto de. *Chico Buarque Especial: bastidores*. DVD, 2005. v. 2.
- OLIVEIRA, Waltencir Alves de. *O gosto dos extremos*. São Paulo: EDUSP, 2012.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985.
- SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- SÜSSEKIND, Flora. *Voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto*. In: *A voz e a série*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- VASCONCELOS, Selma. *João Cabral de Melo Neto: retrato falado do poeta*. Recife: Edição do Autor, 2009.

Canções selecionadas

Construção

Ficha técnica
Compositor: Chico Buarque
Intérprete: Chico Buarque
Gravação original: 1971
Disco: *Construção*
Gravadora: Philips

Amou daquela vez como se fosse a última
Beijou sua mulher como se fosse a última
E cada filho seu como se fosse o único
E atravessou a rua com seu passo tímido

Subiu a construção como se fosse máquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com tijolo num desenho mágico
Seus olhos embotados de cimento e lágrima
Sentou pra descansar como se fosse sábado
Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
Dançou e gargalhou como se ouvisse música
E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
E flutuou no ar como se fosse um pássaro
E se acabou no chão feito um pacote flácido
Agonizou no meio do passeio público

Morreu na contramão atrapalhando o tráfego
Amou daquela vez como se fosse o último
Beijou sua mulher como se fosse a única
E cada filho seu como se fosse o pródigo
E atravessou a rua com seu passo bêbado

Subiu a construção como se fosse sólido
Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
Tijolo com tijolo num desenho lógico
Seus olhos embotados de cimento e tráfego

Sentou pra descansar como se fosse um príncipe
Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo
Bebeu e soluçou como se fosse máquina
Dançou e gargalhou como se fosse o próximo

E tropeçou no céu como se ouvisse música
E flutuou no ar como se fosse sábado
E se acabou no chão feito um pacote tímido
Agonizou no meio do passeio náufrago

Morreu na contramão atrapalhando o público

Amou daquela vez como se fosse máquina
Beijou sua mulher como se fosse lógico
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
E flutuou no ar como se fosse um príncipe
E se acabou no chão feito um pacote bêbado

Morreu na contramão atrapalhando o sábado

Primeiro de maio

Ficha técnica

Compositor: Chico Buarque e Milton Nascimento

Intérprete: Chico Buarque e Milton Nascimento

Gravação original: 1977

Disco: *Chico & Milton* (compacto simples)

Gravadora: Phonogram

Hoje a cidade está parada
E ele apressa a caminhada
Pra acordar a namorada logo ali
E vai sorrindo, vai aflito

Pra mostrar, cheio de si
Que hoje ele é senhor das suas mãos
E das ferramentas

Quando a sirene não apita
Ela acorda mais bonita
Sua pele é sua chita, seu fustão
E, bem ou mal, é o seu veludo
É o tafetá que Deus lhe deu
E é bendito o fruto do suor
Do trabalho que é só seu

Hoje eles hão de consagrar
O dia inteiro pra se amar tanto
Ele, o artesão
Faz dentro dela a sua oficina
E ela, a tecelã
Vai fiar nas malhas do seu ventre
O homem de amanhã,

Flor da Idade

Ficha técnica

Compositor: Chico Buarque

Intérprete: Chico Buarque e Maria Bethânia

Gravação original: 1975

Disco: *Chico Buarque & Maria Bethânia*

Gravadora: Philips

A gente faz hora, faz fila na vila
do meio dia
Pra ver Maria
A gente almoça e só se coça e se
roça e só se vicia
A porta dela não tem tramela
A janela é sem gelosia
Nem desconfia
Ai, a primeira festa, a primeira fresta,
o primeiro amor

Na hora certa, a casa aberta,
o pijama aberto, a família
A armadilha
A mesa posta de peixe, deixe um
cheirinho da sua filha

Ela vive parada no sucesso do
rádio de pilha
Que maravilha
Ai, o primeiro copo, o primeiro corpo,
o primeiro amor

Vê passar ela, como dança, balança,
avança e recua
A gente sua
A roupa suja da cuja se lava no
meio da rua
Despudorada, dada, à danada agrada
andar seminua
E continua
Ai, a primeira dama, o primeiro drama,
o primeiro amor

Carlos amava Dora, que amava Lia,
que amava Léa, que amava Paulo, que
amava Juca, que amava Dora, que
amava Carlos, que amava Dora, que
amava Rita, que amava Dito, que
amava Rita, que amava Dito, que
amava Rita, que amava Carlos, que
amava Dora, que amava Pedro, que
amava tanto, que amava a filha, que
amava Carlos, que amava Dora, que
amava toda a quadrilha

Morte e Vida Stanley

Ficha técnica

Compositor: José Paes de Lira

Intérprete: Cordel do Fogo Encantado

Gravação original: 2006

Disco: *Transfiguração*

Gravadora: Rec Beat Discos

Na madrugada de vento seco
No clarão da grande lua prateada
No recôncavo do sol
Na montanha mais longe do mar
Numa serra talhada, espinho fechado, coivara, caieira, vereda
Distância da rua
Mato, cerca, pedra, fogo, faca, lenha

Cerca, bote bala, bote bala, bote cerca
Tabuleiro, tabuleiro em pó

Na pedra dos gaviões
Uma mulher deitada
O nome é Maria
A dor conduzindo o filho terceiro
Nas garras do mundo sem guia

Vai nascer outro homem
Ouviram
Vai nascer outro homem
Outro homem

O seu nome é Stanley
Ele é filho da pedra dos gaviões
Da montanha
Do recôncavo do sol
E eu aqui vou cantar
Sua morte, sua vida
Seu retrato sem cor
Seu recado sem voz

Morte e vida Stanley
Morte e vida

Outro homem

O seu nome é Stanley
Mais um filho da pedra dos gaviões
Mais um homem pra trabalhar
Na cidade sem sol
E eu aqui vou cantar
Sua morte, sua vida
Seu retrato sem cor
Seu recado sem voz

Morte e vida Stanley
Morte e vida

ATIVIDADES PROPOSTAS

João Cabral de Melo Neto



1.

Os comunistas nunca tiveram vida fácil no Brasil. Durante boa parte do século XX, partidários, defensores e mesmo os apenas simpáticos a essa diretriz política tiveram liberdades cerceadas, foram alvo de perseguições políticas e ações criminais – isso sem mencionar os períodos ditatoriais, nos quais assumir-se comunista poderia significar a morte. Provocada pelo clima da Guerra Fria, a primeira metade da década de 1950 estava envolta em uma ambiência de “caça às bruxas”; e um de seus alvos foi João Cabral de Melo Neto. Então funcionário do Itamaraty, atuando como segundo secretário da Embaixada do Brasil em Londres, o poeta teve que voltar às pressas ao Rio de Janeiro para responder à justiça sobre uma acusação de ser comunista, em 1952. A delação partiu de um colega diplomata, Mário Mussolini Calábria, que despachou a denúncia a Carlos Lacerda – principal figura da oposição do presidente Getúlio Vargas. Seu jornal, *Tribuna da Imprensa*, concentrava fogo numa série de denúncias de escândalos verdadeiros ou não que comprometiam a administração de Vargas.

a) Apresente os seguintes recortes de jornais para os alunos:



O Globo, Rio de Janeiro, 24 maio 1947, 1ª página.



Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 27 jun. 1952, 1ª página.

Após análise dos recortes, discuta com a turma: de que maneira o comunismo foi retratado nas manchetes selecionadas? Como essa representação ajudou a criar um imaginário coletivo acerca do pensamento comunista?

b) No Brasil, o termo “comunismo” tem figurado em meio a cartazes e palavras de ordem em protestos políticos recentes, à exemplo da fotografia a seguir.



Autor: André Tambucci/Fotos públicas (13 mar. 2016)

Peça para que cada aluno entreviste ao menos duas pessoas, realizando um questionário com as seguintes perguntas: “Para você o que é comunismo? O que você pensa dele?”.

Após realizadas as entrevistas, divida a sala em grupos de 5 alunos e peça para que eles leiam as respostas coletadas pelos colegas. Por fim, peça à turma para realizar um exercício de síntese, apontando semelhanças e diferenças entre as representações atuais sobre o comunismo e aquelas impressas nos recortes de jornal da questão a).

2.

Em 1984, João Cabral de Melo Neto publicou *Auto do frade*, um longo poema com estrutura para teatro em que é narrado o projeto republicano e libertário que animou a Confederação do Equador, em 1824. O estopim da revolta em Pernambuco foi a nomeação de um governador indesejado, mas o movimento produziu a primeira reação à política centralizadora de Pedro I. A Confederação do Equador pretendia a formação de uma República, e no dia dois de julho daquele ano os revolucionários proclamaram a independência de Pernambuco, e ainda convidaram as demais províncias do Norte e Nordeste para formar aquele novo estado federalista, independente da Corte imperial. Porém, em setembro daquele mesmo ano os revoltosos foram derrotados. Em *Auto do frade*, João Cabral entrelaça uma multiplicidade de vozes – como as das pessoas comuns, de oficiais de justiça, representantes do clero, carcosos, o vigário geral, além do próprio frei Caneca –, construindo um enredo que explora a fundo as relações entre política, história e retórica.

a) Leia com os alunos o seguinte trecho do poema *Auto do frade*:

“A gente nas calçadas:
- Veleiro que chega do Rio
Pouco traz (mas leva o que for).
- Para um raro ‘sim’ que eles trazem,
trazem de ‘nãos’ enorme ror.
- Quem sabe o indulto foi mandado
para a Guiné, para o Pará?
- Será que alguém na Corte sabe
onde é que Pernambuco está?”

Em seguida, apresente o seguinte trecho da composição *Nordeste Independente*, de Ivanildo Vilanova e Bráulio Tavares:

“Já que existe no Sul esse conceito
Que o Nordeste é ruim, seco e ingrato
Já que existe a separação de fato
É preciso torná-la de direito
(...)

Eu não quero, com isso, que vocês
Imaginem que eu tento ser grosseiro
Pois se lembrem que o povo brasileiro
É amigo do povo português
Se um dia a separação se fez
Todos os dois se respeitam no presente
Se isso aí já deu certo antigamente
Nesse exemplo concreto e conhecido
Imagina o Brasil ser dividido
E o Nordeste ficar independente.”

Com base nos excertos, debata com os alunos: como a relação entre o Nordeste brasileiro e os estados ao sul dessa região é estabelecida para os autores? Que especificidades do poema e a canção apresentam na construção dessa concepção?

b) Leia com os alunos os seguintes trechos de *Auto do frade*:

“Um oficial:

– Que ninguém se aproxime dele.
Ele é um réu condenado à morte.
Foi contra Sua Majestade,
contra a ordem tudo que é nobre.
Republicano, ele não quis
obedecer ordens da Corte.
Separatista, pretendeu
dar o Norte à gente do Norte.
(...)

A gente no largo:

– A morte já o estava caçando
desde o ano de dezessete.
–Hoje ele está à espera dela
que chegue afinal, se revele.
(...)

A gente nas calçadas:

– Mas disso agora vemos
qual a verdadeira intenção.
– Enforcar um homem que soube
opor ao Império um duro não.
– (Cem anos depois um outro homem
dirá ‘nego’ a uma igual questão).”

Além de referir-se à Confederação do Equador (como na primeira estrofe), o *Auto do Frade* cria paralelos entre esse e outros episódios históricos. Em um dos trechos acima, é mencionada a insurreição de caráter republicano de 1817, conhecida como Revolução Pernambucana. No último excerto, o “homem” de que fala João Cabral de Melo Neto é João Pessoa, político paraibano que, em 1929, negou a indicação de Júlio Prestes para suceder a Washington Luís na Presidência da República para as eleições de 1930. Com base nessas informações, divida a turma em três grupos, cada um responsável por pesquisar um destes eventos – seus principais personagens, os estratos sociais envolvidos, suas inspirações e motivações políticas e suas consequências imediatas. Realizada a pesquisa, estimule a discussão entre os alunos: o que o poeta pernambucano buscava ao aproximar esses três eventos distintos, cuja distância temporal chega a um século? Quais relações podem ser estabelecidas entre esses episódios?

3.

O poema *Morte e vida severina*, lançado em 1956, carrega o peso do que os historiadores chamam “tempo da obra”, o contexto intelectual e político que lhe confere sentido: as lutas pela terra, as condições miseráveis de sobrevivência de boa parte da população pobre, a difícil conjuntura política daquele período. Nos anos de 1950, cerca de 70% dos brasileiros permaneciam no campo. O latifúndio, elemento constituidor do Brasil, era o maior símbolo do subdesenvolvimento do País, mas a posse de terra era fonte de poder. Contra essa fonte de injustiça social, a reforma agrária se consolidou como uma reivindicação unificadora das lutas dos trabalhadores rurais a partir de meados da década de 1950.

a) Peça para que os alunos pesquisem levantes camponeses, associações civis e outros eventos de destaque que, nas décadas de 1950 e 1960, se destacaram na implementação de um projeto político pautado na reforma agrária. Solicite à turma que trace um perfil social dos envolvidos, apontando também os modos de organização utilizados no exemplo elegido. Com o resultado das pesquisas, monte com os alunos um mapa do Brasil, onde estarão estampados lugares em que os eventos ocorreram, de modo a perceber a disseminação da reforma agrária na agenda política do País.

b) Leia com os alunos os seguintes versos de *Morte e vida severina*:

- Essa cova em que estás,
com palmos medida,
é a cota menor
que tiraste em vida.
- É de bom tamanho,
nem largo nem fundo,
é a parte que te cabe
neste latifúndio.

– Não é cova grande.
é cova medida,
é a terra que querias
ver dividida.

Em seguida, reproduza a canção “Funeral de um lavrador”, de Chico Buarque de Hollanda (disponível online em <https://www.youtube.com/watch?v=KC_y74Px2ng>). Escutada a canção, discuta com os alunos: que tipo de interpretação a versão musicada faz deste trecho do poema “Morte e vida severina?” Como a cadência, a melodia, a tonalidade, a instrumentação e outros elementos musicais se aderem (e dão forma) à composição das palavras originalmente estabelecida por João Cabral? (Obs.: Para esta atividade, recomenda-se o auxílio do(a) professor(a) de música).

- c) Apresente para os alunos a imagem a seguir:



Abelardo da Hora
Funeral do camponês
1953
Gravura em gesso.

Peça para que a turma estabeleça paralelos entre os versos escritos por João Cabral – utilizados na questão b) – e a gravura feita por Abelardo da Hora. Peça para que os alunos pesquisem duas obras das artes visuais em que figuram o estado de emergência, provocado pela fome, a miséria e a violência, nas regiões agrárias do Brasil: uma do contexto do lançamento de *Morte e vida severina* (décadas de 1950 e 1960) e uma atual (década de 1980 em diante). Com as imagens pesquisadas, busque promover um diálogo estético entre elas. Por fim, faça uma exposição na escola com as imagens selecionadas pelos alunos (Obs.: para esta atividade, recomenda-se o auxílio do(a) professor(a) de artes).

- d) Meio século após a publicação de *Morte e vida severina*, em 2006, a banda Cordel do Fogo Encantado inspirou-se na obra de João Cabral de Melo Neto para compor *Morte e vida Stanley*. Reproduza o videoclipe da canção para os alunos (disponível em <<https://>

vimeo.com/1240842>). Em seguida, lance as seguintes questões: que mudanças e/ou continuidades são possíveis de serem estabelecidas, através da canção, entre os tempos de “Severino” e “Stanley”? Como o videoclipe ajuda a compor a imagem transmitida pela canção?

4.

Leia com os alunos o seguinte trecho de *Pedem-me um poema*, de João Cabral de Melo Neto:

Pedem-me um poema
um poema que seja inédito,
poema é coisa que se faz vendo,
como imaginar Picasso cego?

Um poema se faz se vendo,
um poema se faz para a vista,
como fazer o poema ditado
sem vê-lo na folha inescrita?

(...)

Poema é coisa de ver,
é coisa sobre um espaço,
como se vê um Franz Weissman,
como não se ouve um quadrado.

A partir da leitura do fragmento, realize com os alunos as seguintes discussões:

- a) O poema cita os artistas plásticos Pablo Picasso e Franz Weissmann. Enquanto esteve em Barcelona, na década de 1940, João Cabral enturmou com artistas de vanguarda: o pintor Antoni Tàpies, a gravadora Isabel Ponce, o grupo catalão Dau Al Set e Joan Miró. Com base nessas informações, e no poema acima, para João Cabral, de que maneira o ofício do artista plástico estaria relacionado ao do poeta?
- b) Peça para os alunos buscarem, na obra de João Cabral de Melo Neto, poemas nos quais o autor tece descrições geográficas em seu texto; onde as paisagens, rurais ou urbanas, são personagens da poesia. Cada aluno deve selecionar um poema e, em seguida, buscar por uma fotografia que seja um retrato daquilo que João Cabral desenhava com palavras. Ao fim, exponha, lado a lado as imagens e seus respectivos poemas, selecionados pela turma.

5.

Os poemas de João Cabral de Melo Neto são concisos, cuidadosamente pensados em uma economia de linguagem na qual a palavra precisa é escolhida com perícia a fim de transmitir a ideia sem rodeios, sem emoções exageradas. O poeta criticava todos os recursos de grandiloquência, lirismo sem freios, apelos metafísicos e simbólicos utilizados na produção literária. Amigo de outro poeta e também diplomata, Vinicius de Moraes, João certo dia lhe disse: “Vinicius, você precisa emagrecer poeticamente.”.

Leia os excertos abaixo do poema de João Cabral de Melo Neto “Alguns toureiros” e o da “Receita de Mulher” de Vinicius de Moraes.

- a) Estabeleça uma comparação entre eles.
- b) Em seguida discuta o significado da frase de João Cabral para Vinicius, destacando em “Receita de Mulher” os momentos em que ela se distancia da escrita de João Cabral.

(...)

sim, eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais asceta,
não só cultivar sua flor
mas demonstrar aos poetas:
como domar a explosão
com mão serena e contida,
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida,
e como, então, trabalhá-la
com mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema.

João Cabral de Melo Neto. “Alguns toureiros”

As muito feias que me perdoem
Mas beleza é fundamental. É preciso
Que haja qualquer coisa de flor em tudo isso
Qualquer coisa de dança, qualquer coisa de haute couture
Em tudo isso (ou então
Que a mulher se socialize elegantemente em azul, como na República
[Popular Chinesa]).
Não há meio-termo possível. É preciso

Que tudo isso seja belo. É preciso que súbito
Tenha-se a impressão de ver uma garça apenas pousada e que um rosto
Adquira de vez em quando essa cor só encontrável no terceiro minuto da aurora.
É preciso que tudo isso seja sem ser, mas que se reflita e desabroche
No olhar dos homens. É preciso, é absolutamente preciso
Que seja tudo belo e inesperado. É preciso que umas pálpebras cerradas
Lembrem um verso de Éluard e que se acaricie nuns braços
Alguma coisa além da carne: que se os toque
Como o âmbar de uma tarde. Ah, deixai-me dizer-vos
Que é preciso que a mulher que ali está como a corola ante o pássaro
Seja bela ou tenha pelo menos um rosto que lembre um templo e
Seja leve como um resto de nuvem: mas que seja uma nuvem
Com olhos e nádegas. Nádegas é importantíssimo. Olhos, então
Nem se fala, que olhem com certa maldade inocente.

Vinicius de Moraes. "Receita de Mulher"

6.

O termo "poética", que não deve ser confundido com poesia, é conceito corrente no campo de estudos literários desde a Antiguidade Clássica, quando Aristóteles publica seu tratado *Poética*. Atualmente, o termo designa, em sentido amplo, tanto a disciplina dedicada à análise dos elementos de composição de uma obra literária quanto o conjunto de traços particulares que caracterizam uma obra, autor ou período. Vale também notar a expansão do uso do conceito para outras esferas artísticas. Assim, encontramos expressões como "a poética de Tarsila do Amaral" (pintura), "a poética de Sebastião Salgado" (fotografia) ou ainda "a poética de Glauber Rocha" (cinema).

A partir dessas considerações, oriente os alunos a realizarem as seguintes atividades:

- a) Selecione 2 poemas de Castro Alves e 2 poemas de João Cabral de Melo Neto citados no *Caderno*. Identifique as temáticas desenvolvidas em cada um deles e compare as poéticas construídas. Para tanto, procure identificar os recursos e as estratégias de linguagem mobilizados pelos poetas. Comente e desenvolva com os alunos as diferenças encontradas.
- b) Tendo como ponto de partida a obra "João Maria e o pavão azul", de Samico, citada no capítulo dedicado a João Cabral de Melo Neto, estimule os alunos a encontrarem outros 2 trabalhos de Samico e a identificarem os traços principais de sua poética.

7.

Em “Margens da palavra: história, poesia e canção”, Bruno Viveiros estabelece relações entre a poesia escrita e a poesia cantada no processo que define uma de nossas vias de originalidade cultural.

O século XX pode ser considerado o século da canção no Brasil e, nesse contexto, o decênio de 1930 caracteriza-se pela confirmação da força enunciativa da canção popular e sua difusão em diferentes estratos sociais brasileiros.

- a) A respeito desse período, oriente uma pesquisa, conforme o seguinte roteiro:
- Identifique os principais compositores populares da década de 1930 e esboce um perfil social e artístico deles.
 - Avalie qual foi o gênero musical predominante.
 - Identifique as temáticas privilegiadas nas canções.
 - Selecione 4 canções do período com as chamadas “letras de situação” – são aquelas que simulam uma conversa em tom de recado, saudação, desafio, despedida etc. Discuta com os alunos as temáticas e os recursos de linguagem empregados. Procure enfatizar o humor presente nas letras das canções.
 - Procure saber sobre os principais meios técnicos de divulgação da canção popular no período.
 - Organize um pequeno sarau, com a apresentação das canções pesquisadas.

[Pesquisa análoga poderá ser desenvolvida para os decênios de 1950/1960, período de ouro da canção popular brasileira.]

- b) Divida a turma em grupos e oriente a pesquisa a respeito dos gêneros e ritmos musicais (maxixe, lundu, modinha, chorinho, entre outros) que no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX criam as bases híbridas que definem a canção popular brasileira.

OBRAS COMPLETAS

João Cabral de Melo Neto

Poesia

Pedra do sono (1942)
Os três mal-amados (1943)
O engenheiro (1945)
Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode (1947)
O cão sem plumas (1950)
O rio ou Relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à Cidade do Recife (1954)
Poemas reunidos (1954)
Duas águas (1956)
Quaderna (1960)
Dois parlamentos (1961)
Terceira feira (1961)
A educação pela pedra (1966)
Museu de tudo (1975)
A escola das facas (1980)
Auto do frade (1984)
Agrestes (1985)
Crime na Calle Relator (1987)
Primeiros poemas (1990)
Sevilha andando (1990)

Prosa

Considerações sobre o poeta dormindo (1941)
“Prática de Mallarmé” - Renovação (1942)
Joan Miró (1952)

A geração de 45 (1952)
Esboço de Panorama (1953)
Da função moderna da poesia (1954)
Aniki bobó (1958)
Poesia e composição - a inspiração e o trabalho da arte (1952)
A América vista pela Europa (1954)
O arquivo das Índias e o Brasil (1966)
Carta a Murilo Mendes (1972)
Guararapes (1981)
Marly de Oliveira (1995)
Ideias fixas (1998)

Sobre os autores

Alberto da Costa e Silva

Poeta, historiador, ensaísta e embaixador, autor de *Poemas reunidos* (2000), *Um rio chamado Atlântico* (2003) e *Francisco Félix de Souza, mercador de escravos* (2004).

Bruno Viveiros

Doutorando em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), pesquisador do Projeto República/UFMG, autor de *Som imaginário: as reinvenções da cidade nas canções do Clube da Esquina* (2009).

Heloisa Maria Murgel Starling


Professora titular do Departamento de História da UFMG, autora de *Os senhores das gerais* (1986), *Lembranças do Brasil* (1999), *Uma pátria para todos: Chico Buarque e as raízes do Brasil* (2009) e uma das autoras de *Brasil: uma biografia* (2015).

Nádia Battella Gotlib

Professora livre-docente pela Universidade de São Paulo (USP), autora de *Clarice: uma vida que se conta* (1995), *Tarsila do Amaral, a modernista* (1998), *A literatura feita por mulheres no Brasil* (2001), *Clarice: Fotobiografia* (2009), *Retratos antigos* (2011), entre outros.

Roberto Said

Professor de Teoria da Literatura da UFMG e autor de *A angústia da ação: poesia e política em Drummond* (2005) e *Jacques Derrida: entreatos de leitura e literatura* (2014).



A série de programas *Poesia e prosa com Maria Bethânia* reúne críticos e músicos para discutir obras de nomes clássicos da literatura brasileira: Castro Alves, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto.

Este *Caderno de atividades* apresenta os textos, imagens e fragmentos literários abordados nos episódios, bem como uma série de exercícios de ensino-aprendizagem destinados ao professor que, a fim de desenvolver competências de leitura e escrita com seus alunos, deseje levar para sala de aula um pouco de literatura, história e cultura brasileiras.

ISBN 978-85-423-0186-1



9 788542 301861

(EDITORAufmg)

PROJETO
REPÚBLICA
UFMG

artel

CNI
SESI
SENAI
IEL

SESI

Iniciativa da CNI - Confederação
Nacional da Indústria