

Poesia e Prosa

DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CANÇÃO

Heloisa Maria Murrigel Starling
Marcela Telles Elian de Lima

ORGANIZADORAS

PROJETO
REPÚBLICA
UFMG
15 ANOS

POESIA E PROSA COM MARIA BETHÂNIA:

Diálogos entre literatura e canção

POESIA E PROSA COM MARIA BETHÂNIA:
Diálogos entre literatura e canção

Organização: Heloisa Maria Murgel Starling
Marcela Telles Elian de Lima

Projeto República
Belo Horizonte
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor Jaime Arturo Ramírez

Vice-Reitora Sandra Regina Goulart Almeida

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor Orestes Diniz Neto

Vice-Diretor Bruno Pinheiro Wanderley Reis

***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

***Poesia e prosa com Maria Bethânia* | Projeto Republica/UFMG (2017)**

IDEALIZAÇÃO DO PROJETO

Heloisa Maria Murgel Starling

Marcela Telles Elian de Lima

Cláudia Ramalho

Maria Beatriz Garotti

COORDENAÇÃO DE PESQUISA

Heloisa Maria Murgel Starling

**PROJETO REPÚBLICA:
NÚCLEO DE PESQUISA, DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA/UFMG**

Bruno Viveiros Martins

Gabriel Amato Bruno de Lima

Jose Antônio de Souza Queiroz

Marcela Telles Elian de Lima

Pauliane de Carvalho Braga

PESQUISA ICONOGRÁFICA

Bruno Viveiros Martins

Gabriel Amato Bruno de Lima

Jose Antônio de Souza Queiroz

Marcela Telles Elian de Lima

Pauliane de Carvalho Braga

SELEÇÃO DE TRECHOS

Bruno Viveiros Martins

Gabriel Amato Bruno de Lima

Jose Antônio de Souza Queiroz

Marcela Telles Elian de Lima

Pauliane de Carvalho Braga

© 2017, Heloisa Maria Murgel Starling, Marcela Telles Elian de Lima
© 20017,, Projeto República núcleo de pesquisa, documentação e memória/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: diálogos entre poesia
e canção / Heloisa Maria Murgel Starling, Marcela Telles
Elian de Lima, organizadoras. -- Belo Horizonte : Projeto
República/UFMG, 2017.

200 p. :il

ISBN: 978-85-93606-00-7

1. Vieira, Antônio, 1608-1697. 2. Gonzaga, Tomás Antônio, 1744-1809 ou 10. 3. Cearense, Catulo da Paixão, 1863-1946. 4. Bilac, Olavo, 1863-1946. 5. Cunha, Euclides da, 1866-1909. 6. Bethânia, Maria, 1946-. 7. Poesia brasileira. 8. Literatura brasileira. 9. Material didático. 10. Música popular – Brasil. I. Starling, Heloisa Maria Murgel. II. Lima, Marcela Telles Elian de.

CDD: B869.1

CDU: 869.0(81)-1

Biblioteca Professor Antônio Luiz Paixão - FAFICH

Preparação de textos: Roberto Said
Revisão de provas: Marcela Telles Elian de Lima e Gabriel Amato Bruno de Lima
Projeto gráfico: Warren Marilac e Cássio Ribeiro
Formatação e montagem de capa: Warren Marilac
Imagens da Capa: Frames Programa "Poesia e Prosa com Maria Bethânia"
Produção Gráfica: Warren Marilac

O livro caindo n'alma
É gérmen - que faz a palma,
É chuva - que faz o mar.

Castro Alves

SUMÁRIO

11 Apresentação

14 Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: literatura, poesia e canção popular

Heloisa Maria Murgel Starling

27 Padre Antônio Vieira

Heloisa Maria Murgel Starling | Gabriel Amato Bruno de Lima

Perfil biográfico

Padre Vieira, o *Paiaçu* (Pai Grande) dos indígenas

Padre Vieira, “imperador da língua portuguesa”

Vieira e o Brasil

Padre Vieira e o projeto colonial português

O pregador semeando o Evangelho

De pregador a profeta do Quinto Império condenado pela

Inquisição

56 Tomás Antônio Gonzaga

Heloisa Maria Murgel Starling | José Antônio de Souza Queiroz

Perfil biográfico

Um coração maior do que o mundo

Gonzaga e o Brasil

Tomás Antônio Gonzaga e o cancionero popular

76 Catulo da Paixão Cearense

Marcela Telles Elian de Lima | Bruno Viveiros Martins

Perfil biográfico

Luar do sertão, *topos* da canção popular brasileira

Hino *24 de outubro*: Catulo contra Washington Luís

Rasga o coração: Catulo por Heitor Villa-Lobos e Vianinha

Do *Jeca Tatu* ao *Jeca Total*: Monteiro Lobato, Catulo da

Paixão Cearense e Gilberto Gil

- 108 Olavo Bilac**
Heloisa Maria Murgel Starling | Marcela Telles Elian de Lima
Bruno Viveiros Martins
Perfil biográfico
Entre a rua e a torre de marfim
O poeta e o caçador de esmeraldas
Éramos abolicionistas e republicanos
As cidades de Bilac
Flor amorosa de três raças tristes: Olavo Bilac e a *Música Brasileira*
- 154 Euclides da Cunha**
Heloisa Maria Murgel Starling | Pauliane de Carvalho Braga
Perfil biográfico
Euclides da Cunha, intérprete do Brasil
Euclides da Cunha e os muitos sertões
Os sertões: narrativa histórica?
Euclides da Cunha e a tradição literária do sertão
- 187 Obras consultadas**
- 189 Referências bibliográficas**
- 196 Sobre os autores**
- 198 Sobre o Projeto República**
- 200 Sobre o SESI**

APRESENTAÇÃO

O livro *Poesia e Prosa com Maria Bethânia, diálogos entre literatura e canção* reúne canções, trechos de poemas e textos em prosa de autoria de cinco importantes escritores, poetas e/ou compositores brasileiros: Padre Antônio Vieira, Tomás Antônio Gonzaga, Olavo Bilac, Euclides da Cunha e Catulo da Paixão Cearense. Os autores selecionados fazem parte do conjunto de poetas e escritores reunidos por Maria Bethânia no livro *Caderno de poesias* e trechos de seus trabalhos são interpretados por ela, no DVD ilustrado com recursos de animação gráfica que acompanha a obra (Editora UFMG, 2015).

Esses autores contribuíram, cada um ao seu modo, para a compreensão da sociedade brasileira, dos seus problemas, dilemas e possibilidades. São reconhecidos como autores essenciais ao processo de formação das matrizes literárias da imaginação cultural brasileira, e como que se tornaram intérpretes de diferentes modos de sentir e pensar o país e de nele atuar. Contudo, esses autores ainda são pouco discutidos e analisados para além da área de conhecimento de Literatura e Artes e do fato literário que representam - estão, por assim dizer, isolados do público em geral por um muro protetor de erudição universitária. Um dos propósitos deste livro é romper com essa barreira.

Poesia e Prosa com Maria Bethânia, diálogos entre literatura e canção busca fornecer ao professor de ensino médio das unidades educacionais SESI uma introdução a esses autores, que aborde uma seleção de trechos de seus trabalhos e ofereça pontos de reflexão importantes para compreensão de suas respectivas obras. Visa, dessa forma, a contribuir com a divulgação da poesia escrita e cantada no Brasil em salas de aula.

A linha narrativa de *Poesia e Prosa com Maria Bethânia* procura identificar – ou sugerir – continuidades temáticas entre as obras de cada autor. Essas continuidades estão organizadas a partir do levantamento, identificação e seleção de fragmentos dos livros, poemas, crônicas e sermões de autoria desses escritores. Também foram selecionadas canções que, em diálogo com a poesia e/ou a prosa poética, estabelecem um movimento crítico capaz de identificar o que resta do passado no presente sem abolir a temporalidade histórica, e lançar sobre esse passado outros pontos de vista. A narrativa do livro combina conceitos, temas e interpretação e está ancorada em fontes de natureza diversa: documentais, impressas, sonoras, biográficas e iconográficas.

Levar para sala de aula e, desse modo, dar a conhecer para toda uma geração, que nasceu dentro da cultura digital, trechos de obras literárias como as *Cartas chilenas*, de Tomas Antônio Gonzaga, os *Sermões* do padre Antônio Vieira, as crônicas e a poesia de Olavo Bilac; e, além disso, fragmentos de livros fundadores de uma ideia de Brasil, como *Os sertões*, de Euclides da Cunha ou do cancionero de Catulo da Paixão Cearense, é parte da tarefa da Universidade pública. Significa criar ferramentas de aprendizado e divulgação da cultura brasileira a partir de um programa de integração dos saberes. O poeta Mario Quintana dizia que abrir um livro de poesia é como abrir uma janela para o mundo. Essa é a tarefa de *Poesia e Prosa com Maria Bethânia, diálogos entre literatura*

e canção: abrir janelas para que o mundo possa entrar cotidianamente em nossas salas de aula.

As organizadoras

Heloisa Maria Murgel Starling

Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: literatura, poesia e canção popular

Durante um debate ocorrido na Festa Literária Internacional de Paraty, em 2009, Chico Buarque causou espanto e surpresa na plateia com uma declaração inesperada: “não sei se Guimarães Rosa é melhor que João Gilberto. Eu não sei”.¹ A interrogação irresolvida de Chico pode gerar estranheza, acostumados que ainda estamos ao contraponto entre a chamada “alta literatura” e as criações populares, entre o culto à soberania da abordagem literária em sua inesgotabilidade de sentido e de permanência, e o nosso hábito meio distraído de fazer da canção o complemento natural da atividade cotidiana de viver. Mas, ao menos no caso do Brasil moderno, essa interrogação faz todo sentido. De forma pouco usual nas diversas formações culturais em que é praticada, e de modo tão natural que chega a passar despercebido para nós mesmos, a canção popular, em toda sua impressionante variedade de gêneros, tornou-se um dos meios através dos quais

¹ BRASLAUSKAS, Lígia (ed.) “Não sei se Guimarães Rosa é melhor que João Gilberto, diz Chico na Flip”. *Folha Online*, 03.07.2009. Devo a Walter Garcia a indicação desse texto.

o país logrou alcançar uma forma de expressão e um modo de conhecer a si próprio. Está implícito ou explícito no nosso cancionero um padrão de reflexão sobre a aventura nacional brasileira que permanece atento à produção de um conjunto de referências comuns para o país e ao papel desempenhado pelos afetos, os sonhos, a imaginação e os interesses compartilhados por seus habitantes nos procedimentos de formação de um mundo público.

Essa é uma das particularidades que fazem a originalidade da moderna canção popular urbana brasileira e fornece a medida do reconhecimento de Chico Buarque ao reafirmar a equivalência entre as duas classes de linguagem poética através das quais o Brasil pensa e inventa a si mesmo: a escrita e a cantada. Mas a afirmativa de Chico também tem sua razão de ser por conta de outra das particularidades de nossa canção popular: sua disposição para narrar o Brasil a partir do 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.

Lugar do encontro de diversas linguagens próprias ao campo da imaginação brasileira e, simultaneamente, espaço do conflito e da redefinição de territórios, a fronteira definiu o lugar poético de produção de uma forma de expressão sobre o país que veio a ser também uma maneira original de tratar as contradições enraizadas na nossa formação social e histórica. Como resultado, na sua gênese e na sua realização, além da forma, a canção popular encontrou sua identidade por meio de um pensamento híbrido que permitiu a gerações de compositores, poetas e escritores proceder a migrações as mais surpreendentes entre o livro e a canção, a canção e o poema.²

² Para a singularidade da canção popular como forma híbrida de pensamento ver: WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

No Brasil, sustentou Mário de Andrade, filho de preto com branco sabe cantar. Ele estava certo. Entre o final do século XIX e o início do século XX, a forma moderna da canção popular urbana se consolidou entre nós a partir precisamente da ambivalência desse lugar instável e incerto onde também habita o mulato, e que se pode chamar de fronteira: ao mesmo tempo frente de expansão sobre novos territórios, cenário de confronto entre identidade e alteridade, espaço de reconfiguração de si a partir da diferença e do reconhecimento fascinado da distância e do diverso. É na fronteira que se pode redefinir vizinhança e distância e observar melhor o que une e distingue os contrários; e é lá que habita a canção popular, equilibrando-se precariamente na borda dos procedimentos letrados de interpretação do país, ora parcialmente rejeitada, mas nunca admitida de todo. Graças à ambivalência característica desse lugar de fronteira, no decorrer dos processos de constituição da sonoridade brasileira na forma de canção, nem o erudito nos vigia impassível do alto do desejo de realizar o ato puro de fazer poesia e configurar ideias, nem o popular nos espia zombeteiro enquanto chafurda no barro do chão. No século XIX, os dois paradigmas, erudito e popular, já constituíam um terceiro, constata José Miguel Wisnik em seu ensaio *Machado maxixe: considerações sobre o caso Pestana*.³

Mas o início dos procedimentos de migração e a trama do deslocamento de registro entre literatura cantada e escrita no país é anterior ao século XIX. Sérgio Buarque de Holanda insinuou, na figura de Domingos Caldas Barbosa – padre, mulato, tocador de viola de arame, poeta árcade e compositor de modinhas e lundus – uma espécie de matriz, por onde principiou, por volta da segunda metade do século XVIII, a tradição desse saber híbrido que se

³ WISNIK, José Miguel. “Machado maxixe: considerações sobre o caso Pestana”. In:_. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

tornou marco do nosso destino comum de brasileiros. Ainda no final do século XVIII, a matriz continuou a ser modelada por arte de outro poeta, também mulato, Manuel Inácio da Silva Alvarenga. Filho do músico Inácio da Silva, talvez também por essa razão, seus rondós e madrigais guardam um tom vago de serenata, cultivam um ritmo e uma melodia que prenunciam a sonoridade brasileira na forma de canção.⁴

A poesia meio cantada de Silva Alvarenga e o coloquialismo dos versinhos em redondilhas de Caldas Barbosa fazem deles provavelmente os fundadores da condição de permeabilidade e mescla em que se formou a tradição da moderna canção popular urbana brasileira. Uma tradição que desaguou, na segunda metade do século XX, em dois personagens exemplares dos procedimentos de mistura de linguagens e de construção desse pensamento híbrido que vem orientando a maneira de compor canções, no Brasil, independentemente do gênero, da personalidade musical e do estilo pessoa: Vinícius de Moraes, o poeta do livro que criou um repertório musical capaz de combinar, ao mesmo tempo, fluência lírica, lastro literário e suporte melódico. Tom Jobim, o grande maestro que queria fazer sinfonias, quartetos e sonatas e se transformou no maior *clássico* da composição popular brasileira.

Essa tradição desaguou também em um movimento musical – e em um estilo de composição – exemplar dos procedimentos de mistura de linguagens e de construção desse pensamento híbrido que vem orientando a maneira de compor canções no Brasil: a bossa

⁴ Para matrizes da tradição, ver: HOLANDA, Sérgio B. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996; TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa; o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*. São Paulo: Editora 34, 2004. Para Silva Alvarenga, ver: CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira; momentos decisivos (1750-1880)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

nova. Com as características de movimento musical, a bossa nova teve vida curta: surgiu em 1958 e durou até por volta de 1963. No plano da linguagem, porém, sua temporalidade é outra: ela criou um modelo de intervenção estética, de concisão e de depuração sonora que durante todo o século XX serviu, ao mesmo tempo, de âncora para as gerações seguintes de músicos e de horizonte para a canção popular brasileira. Sua intervenção foi profunda e radical: funciona como uma espécie de *protocanção* capaz de revelar os principais matizes de confecção de nosso repertório musical e de decantar seus excessos passionais, temáticos ou enunciativos.⁵

Ainda no campo da linguagem, a bossa nova também é responsável por dois procedimentos importantes: por um lado, ela consolidou no interior do nosso cancionário popular os processos de migração literária que fazem a poesia circular livremente entre o livro e a canção; por outro lado, amplificou as condições para a afirmação de que a poesia da canção constitui uma matriz integrante do cânone da poesia brasileira. O resultado foi surpreendente. Pela primeira vez na história da nossa canção, um movimento musical cuidava de maneira deliberada, de reler a criação literária de vanguarda produzida no país – em especial, a poesia concreta e os grandes poetas do modernismo brasileiro, como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes, Cecília Meireles, Manuel Bandeira.

Que a vocação para o diálogo *público* componha também um traço essencial da nossa canção popular constitui outra notável consequência desse pensamento híbrido em que ela formou

⁵ Para a bossa-nova como movimento musical ver: CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa-nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990; MELLO, Zuza Homem de. *Eis aqui os bossa-nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. Para a bossa-nova como *protocanção* ver, especialmente: TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

sua identidade. No início do século XIX, quando era conhecido nas ruas como lundu e nos salões como modinha e servia principalmente para encantar a fantasia amorosa das moças, os versos satíricos, também característicos do processo de origem da canção popular moderna, já se esforçavam na tentativa de fornecer temas, argumento e polêmica para construção de certa noção de *coisa comum* entre os brasileiros. Esforço que incluía, por exemplo, apontar a corrupção como problema numa corte perdulária e voraz onde o soberano hesitava em pagar o preço da virtude no controle da administração pública: “Quem furta pouco é ladrão/Quem furta muito é barão/Quem mais furta e esconde/Passa de barão a visconde”. Ou empregar a ironia para denunciar impiedosamente que o governo na virada do Império para a República era corrupto porque roubava - e roubava em grande quantidade - do condomínio comum da população: “Cobre feroz/Que tudo ataca/Até da algibeira/Tira a pataca/Bravo a especulação/São progressos da nação”.

Mas foram os nossos primeiros sambistas, fundadores da modernidade da canção, que articularam canto e fala em células rítmicas bem definidas e trataram de utilizá-las para tornar públicos os seus pontos de vista. O século XX estava apenas começando quando Donga, Pixinguinha, Caninha, China, Heitor dos Prazeres, João da Baiana e, sobretudo, Sinhô, começaram a fustigar uns aos outros unindo melodia e letra e, sob o pretexto de enviar recados, passaram a buscar, para seus versos, um conteúdo menos banal, mais elaborado. É certo que os sambistas estavam preocupados em convencer o ouvinte da excelência de seu produto, no exato momento em que se tornou praticável o registro técnico da canção. Mas, é certo também que, ao se esmerarem em falar de seus assuntos, os sambistas de tipo mais antigo, como gostam de dizer os especialistas, começaram a mobilizar de maneira sistemática, um conteúdo que incluía polêmica, críticas da situação do país e, especialmente, emissão de opinião.

Graças precisamente a esse desenho dialogal a moderna canção popular urbana brasileira produziu, ao longo do século XX, uma forma peculiar de narrativa sobre as condições de gestação, expressão e consolidação do mundo público e de certa noção do sentido do *público* e do *comum* entre nós. Ainda que, no mais das vezes, o mote original da composição seja de cunho eminentemente pessoal e o compositor fale prioritariamente de si, abordando seus amores, infortúnios, aptidões, desenganos ou características pessoais, uma canção costuma quase sempre expor opiniões e agregar comentários ao ponto de vista inicial proposto pelo autor. Ao fazer isso, a canção favorece a controvérsia, discussão e troca de opiniões, além de facultar a incorporação ao debate de todos quantos se sintam atingidos por esse ponto de vista, independentemente de suas convicções, atributos ou valores originais. Essa capacidade de integração de públicos diversos, de formação de consenso e de ampliação da esfera pública até o limite do indivíduo ordinário é uma das principais características da moderna canção popular urbana brasileira.⁶

Parece muito e não é pouco. Mas alguns compositores foram ainda mais longe em suas canções na tentativa de repetir para os brasileiros, o que era e o que é esse país, por quantas esquinas ainda é preciso fazer passar a vida pública do Brasil para que as nossas diferenças sejam igualizadas por leis. Também para isso serve esse pensamento híbrido de onde a canção popular tirou sua identidade: canções revelam algo do que foi abandonado, eclipsado, anulado na aventura nacional brasileira. E abrem uma via própria de diálogo com as tradições letradas, as tradições do livro que insistem em dar

⁶ Ver: STARLING, Heloisa Maria Murgel; CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José (org.) *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Outras Conversas sobre os Jeitos da Canção*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. Volume 1.

conta da aventura de interpretação do Brasil na profundidade de sua imaginação histórica, social e política.

Dois compositores contemporâneos são particularmente sensíveis aos procedimentos de construção e integração desse diálogo: Tom Jobim e Chico Buarque. Em comum, a arte de ambos devassou a fronteira entre literatura, poesia escrita e poesia cantada até revelá-la como um dos andaimes da construção de suas obras. Em Tom Jobim, as canções assumem implícita ou explicitamente o acompanhamento poético e literário de Olavo Bilac, Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Cardoso, Mário Palmério, Guimarães Rosa, Érico Veríssimo, Manuel Bandeira, Cecília Meireles. A obra de Tom Jobim fundiu elementos da cultura musical brasileira urbana e rural com a tradição clássica europeia, da cultura erudita com as produções populares. Tamanha fusão gerou uma narrativa poético-musical apta a sugerir percursos alternativos de construção de subjetividade dentro dos processos de modernização do Brasil a partir de um conjunto de pequenos e delicados valores do mundo privado.

Sabiá é um caso exemplar de como Tom Jobim e Chico Buarque construíram o diálogo com as tradições literárias do Brasil. Composta em 1968, em parceria com Chico Buarque, *Sabiá* foi concebida originalmente por Jobim como canção de câmara projetada para a voz de Maria Lúcia Godoy e intitulada *Gávea* – tanto nome de um bairro do Rio de Janeiro, como nome do cesto ou plataforma assentada no alto do mastro principal de um barco, do qual o marinheiro procura avistar terra. Homenagem à belíssima *Azulão*, composição de Jayme Ovalle e Manuel Bandeira, também gravada por Maria Lúcia Godoy, em 1968, a referência ao sabiá laranja, pássaro comum do sudeste do Brasil, era, é claro, inspiração de Tom Jobim, mas a inversão da estrutura conceitual da

estrofe final da *Canção do exílio*, poema de Gonçalves Dias, composto ao final do século XIX, foi trabalho de Chico Buarque⁷:

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar
Foi lá e é ainda lá
Que eu hei de ouvir cantar
Uma sabiá.⁸

Sabiá é uma canção sobre o lugar do desterro e, por conta disso, é percorrida em toda sua extensão por um sentimento de perda, ao mesmo tempo existencial e político. Uma canção de desterro talvez feita para admitir duas coisas: a primeira, que a fantasia nacional-desenvolvimentista tal como havia sido gestada e era visível no final da década de 1950 havia desmoronado – o horizonte da bossa nova e sua época estavam encerrados. A segunda coisa que a canção precisava admitir: a impossibilidade do retorno é sempre um pouco pior do que a compulsão ao retorno. *Sabiá* traz outra novidade: ela permite que a ligação com a literatura se manifeste explicitamente pela primeira vez no cancionário de Jobim. A marca de origem da canção remonta ao século XVIII, aparecendo, de maneira significativa, na poesia de Cláudio Manuel da Costa, um poeta cujos versos são também atravessados pelo sentimento profundamente melancólico de

⁷ Para a composição de “Sabiá”, ver: *Cancioneiro Jobim*. Org. por P. Jobim et alii. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000, p. 107; MAMMÌ, “Canção do exílio”. In: MAMMÌ; NESTROVSKI; TATIT *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

⁸ BUARQUE, Chico. “Sabiá”. BUARQUE, Chico; JOBIM, Tom. [Compositores]. In: BUARQUE, Chico. *Chico*. RGE, 1996. CD 2. Faixa 1. Nos versos de Gonçalves Dias: “Minha terra tem palmeiras,/ Onde canta o Sabiá./ Não permita Deus que eu morra,/ Sem que eu volte para lá”. DIAS, G. “Canção do exílio”. *Poesia e prosa completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1998. pp. 105-106.

perceber-se estrangeiro em terra natal. Ou, como cuidou de se representar o próprio Cláudio Manuel da Costa: um poeta, vagando pela pátria, consciente de sentir-se “na própria terra peregrino”.⁹ Graças a essa marca original do desterro, *Sabiá* abriu um diálogo entre a canção popular e um tema recorrente na literatura brasileira que remonta à primeira *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias. Em seguida, esse tema atravessa os séculos XIX e XX brasileiro, alinhando poetas como Casimiro de Abreu (*Canção do exílio I*, 1855; *Canção do exílio II*, 1857), Augusto dos Anjos (*Os doentes*, 1912), Oswald de Andrade (*Canto de regresso à pátria*, 1925), Murilo Mendes (*Canção do exílio*, 1925-29), Carlos Drummond de Andrade (*Europa, França e Bahia*, 1930; *Hino nacional*, 1934; *Nova canção do exílio*, 1945), Vinícius de Moraes (*Pátria minha*, 1949), Mário Quintana (*Uma canção*, 1962), José Paulo Paes (*Canção de exílio facilitada*, 1973; *Lisboa: aventuras*, 1988), Cacaso (*Jogos florais*, 1985), Paulo Mendes Campos (*Nova canção do exílio*, 1988).¹⁰

Sabiá usa da citação para abrir o diálogo entre a poesia do livro e a canção popular. Na realidade, foi o recurso à citação que permitiu a Chico Buarque construir seu próprio caminho para chegar aos procedimentos de mistura de linguagens poéticas praticadas no Brasil – e como resultado, provocar uma iluminação insólita no campo da cultura. Escrita de enxerto, citações são, na definição bem-humorada de Walter Benjamin, “como assaltantes de beira de estrada que roubam as convicções do leitor” – e,

⁹ COSTA, C. M. da. “Epístola I. Alcino a Fileno”. In: *A poesia dos inconfidentes. Poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 245. Ver também: HOLANDA, S. B. de. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

¹⁰ Para formação do *topos* literário, ver: MENESES, A. B. de. “As canções de exílio”. In: BOSI, et alii (org.) *O poema: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001; PONDÉ, G. (org.), *Brasil em cantos e versos: natureza*. São Paulo: Melhoramento, 1992.

no momento desse assalto, apresentam o virtual que flui sob a superfície de compreensão do texto factual de uma obra, seja ela escrita ou cantada. E Chico Buarque deu à citação uma elaboração criativa sem precedentes no campo da canção popular. Citar significa pôr em movimento, deslocar, trazer para si, chamar, provocar - toda citação é astúcia.

Assim, em *As vitrines* ecos baudelairianos - e benjaminianos - repercutem o poema *A uma passante*, de Baudelaire. Já em *Construção*, o pedreiro sobe, dança, tropeça, flutua, para depois despencar no vazio e, nessa única ascensão que a vida lhe permitiu, os versos de Chico Buarque evocam, simultaneamente, algo do poeta-engenheiro de João Cabral de Melo Neto e algo de um tempo histórico de despedaçamento, de dilaceramento político - *um tempo de homens partidos*, como já havia anunciado Carlos Drummond de Andrade, em 1945. Da mesma maneira, está implícita em *Levantados do chão* a referência a *Fazendeiro do ar* de Drummond e, em *Até o fim* permanece sempre à espreita, na canção, a figura de um anjo torto e ligeiramente ridículo que, por uma espécie de incapacidade ou deformação, só consegue incomodar aqueles que deveria ajudar e apenas transmite mensagens inábeis - referência explícita ao *Poema das sete faces* do mesmo Drummond. Como também é explícita em *Flor da idade* a referência ao tema do desencontro e a dúvida da realização amorosa registrados por Carlos Drummond de Andrade em *Quadrilha*. Também em *Pelas tabelas*, é a citação que estabelece a correspondência entre o destino de um indivíduo e a história de uma época, tal como foi descrita por Gustave Flaubert no romance *A educação sentimental*. E, em uma última canção, *Assentamento*, o recurso à citação compatibiliza, de alguma maneira improvável,

a melancolia dos personagens urbanos de Lima Barreto com os sertanejos de Guimarães Rosa.¹¹

Mas foi Maria Bethânia quem criou um terceiro percurso para reafirmar a isonomia entre duas classes de linguagem poética praticadas no país, quase sempre apostando na ideia de que tradição não é só um passado, mas um começo. Ao contrário de Chico Buarque, ela optou por outra modalidade de escrita – o fragmento – que lhe permite flagrar o movimento de trânsito entre a literatura do livro e a da canção e a transformação de uma em outra, sem que haja qualquer necessidade de explicá-las de maneira mais ou menos sistemática. Foi essa modalidade de escrita que Bethânia apresentou, pela primeira vez, durante o espetáculo *Rosa dos ventos*, em 1971, e expôs já concluída, no livro *Caderno de poesias*, publicado em 2015. Sob a forma do fragmento, seu texto tem a peculiaridade de deslocar a poesia do livro e a poesia cantada de seus enunciados originais, de modo a reordenar esses enunciados em novas relações e integrá-los em um novo texto, inteiriço, dotado de significação própria e reinventado em seu entendimento inicial das coisas.

“Nada a dizer. Só a mostrar”, dizia, meio enigmático, Walter Benjamin. O fragmento que já ocupou um lugar de destaque na estética barroca e foi consagrado pelos primeiros românticos alemães como um gênero estilístico, constitui uma forma própria de

¹¹ A respeito do uso dessas e de outras citações na obra de Chico Buarque, ver: MENESES, Adélia B. de. *Desenho mágico*; poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982; MENESES, Adélia B. de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial/Boitempo Editorial, 2000. Ver também: MATOS, Olgária C. F. *O iluminismo visionário*; Walter Benjamin, leitor de Descartes e Kant. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 133 et seq; WISNIK, Guilherme. “O artista e o tempo”. In: CHEDIAK, A. *Songbook Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999. v. 2; STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Uma pátria para todos: Chico Buarque e as raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

escrita da história – e, como bem percebeu Maria Bethânia, essa é uma escrita de natureza visual e espacial. Mostrar, através de fragmentos narrativos onde duas formas poéticas – a escrita e a cantada – se baseiam e se potencializam reciprocamente, significa compreender, ao menos no caso de um *Caderno de poesias*, que as palavras são também 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 e entendimento quando acelerado pelo instrumento da linguagem – e a qual se chega nesse livro pela voz e pela escrita de Bethânia. E, é claro, mostrar significa, também, que ela pretende falar ao leitor principalmente sobre aquilo que, de alguma maneira, nós brasileiros colaboramos ou conspiramos para manter escondido no interior de nossa sociedade.

Como se vê, Chico Buarque tem muitos e bons motivos para reafirmar a equivalência entre a linguagem literária escrita e a cantada no Brasil. Não por acaso, no encarte do último disco de Tom Jobim, *Antônio Brasileiro*, de 1994, há um recado de Guimarães Rosa: “O resto era o calado das pedras, das plantas bravas que crescem tão demorosas, e do céu e do chão, em seus lugares”.¹² O calado das pedras é pausa, som permeado de silêncio. Um lugar entre dois, antes e aquém dos lugares habituais, que não pode ser alcançado diretamente, mas que nos invade com enorme precisão: talvez o ponto peculiar da cultura de um país em que o compositor Tom Jobim e o escritor Guimarães Rosa se juntam e se misturam.

¹² ROSA, Guimarães. “O recado do morro”. In: ROSA, Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 411. Para o recado no disco *Antônio Brasileiro* ver: MACHADO, Cacá. *Tom Jobim*. São Paulo: Publifolha, 2008. p. 59.

Heloisa Maria Murgel Starling

Gabriel Amato Bruno de Lima

Padre Antônio Vieira

(1608-1697)

Perfil biográfico

Certa vez, o poeta Fernando Pessoa definiu Padre Antônio Vieira como “o imperador da língua portuguesa”. Acertou na mosca. Jesuíta, conselheiro de reis, confessor de rainhas, preceptor de príncipes, diplomata em cortes europeias, defensor dos índios e dos cristãos-novos, Vieira levou a prosa em língua portuguesa a um de seus apogeus inesperados. Passagens bíblicas, fábulas, anedotas, provérbios, episódios da vida de santos, tudo lhe serve, de tudo ele se aproveita para dar alma a seus magníficos sermões que são proferidos, quase sempre, com a intenção de colocar a plateia face a face com os eventos de sua época. Quando elaborava os sermões, Vieira escrevia apenas rascunhos, como em um roteiro. O valor das palavras era sublinhado com o timbre da voz, com o movimento dos gestos, com as modulações de ênfase, recursos decisivos para estabelecer uma comunicação imediata e intensa com a audiência na intenção de comovê-la - e convertê-la.

Seus olhos negros e vivos, cercados por fundas olheiras – Vieira adorava ler e escrever pelas madrugadas, à luz de velas –, eram olhos postos no futuro. O púlpito, sua trincheira de combate político. Fluente em tupi ainda na juventude e testemunha da invasão holandesa da Bahia, onde pregou contundente e vibrante, a favor da resistência dos colonos, Padre Vieira foi missionário entre as tribos indígenas do Maranhão e do Pará e um incansável adversário da escravização dos índios. Enfrentou os colonos escravagistas com dureza, pregou em São Luís e em Belém, com voz de trombeta e tom de ameaça, sem nenhuma tolerância; em troca, recebeu dos índios o título de *Paiaçu* – Pai Grande.

A nacionalidade de Padre Antônio Vieira costuma ser reivindicada por Portugal e pelo Brasil com a mesma intensidade patriótica. Ele nasceu em Lisboa – sobre isso, não há o que fazer. Mas escolheu defender o Brasil e sua gente. Em seus *Sermões*, Padre Vieira, indignado e compassivo, congregou, no mesmo elenco, os injustiçados e os oprimidos da colônia. Eticamente impecável, ele também escolheu denunciar os desfrutadores do privilégio, aqueles funcionários públicos vorazes cuja prática política corrompia por dentro o Brasil, devorando nossas riquezas e deixando, em sua passagem, um rastro de ruínas. Os sermões de Vieira pretendiam debater os eventos de sua época; mas, verdade seja dita, parecem espiar nosso presente.

Padre Vieira, o *Paiaçu* (Pai Grande) dos indígenas

Padre Antônio Vieira foi o *Paiaçu* dos nativos do continente americano. Seja em Salvador, na sede do Governo-geral da Bahia, seja na capitania do Maranhão, onde foi Superior das aldeias jesuíticas do Norte entre 1653 e 1661, o jesuíta foi um árduo defensor da catequese como uma estratégia da Igreja Católica na

América portuguesa e como a melhor relação entre a Coroa e as sociedades indígenas. Estratégia da Igreja porque, no contexto da expansão do protestantismo na Europa, importava conquistar fiéis para o catolicismo no Novo Mundo. Melhor relação com os nativo-americanos na medida em que Vieira se opunha e combatia a escravização dos indígenas, instituição defendida pelos colonos portugueses na América.

Tudo isso levou parte dos índios tupis que viviam no que hoje é a região Norte do Brasil a protegerem Vieira das flechadas envenenadas dos nativos resistentes à ação dos jesuítas ou das armas de fogo dos colonos inimigos da ordem religiosa. Quando o padre viajou em canoas pelos rios Tapajós, Tocantins e Amazonas imbuído de forte espírito missionário foi nos tupis que ele encontrou apoio e abrigo. Por isso, Antônio Vieira recebeu a alcunha de *Paiacu* - pai grande, em tupi - dos indígenas.

Vieira foi um dos mais conhecidos dos membros da Companhia de Jesus na América lusa. Era um “soldado de Cristo”, como se costumava dizer, à época. Os jesuítas atuaram em toda a extensão do Império português, com o objetivo de espalhar a fé católica - no reino do Congo, na África; em Salvador, na Bahia, sede do governo-geral da América portuguesa; ou em Macau, na atual China. Vieira dedicou-se à construção da missão dos índios do Norte na capitania do Maranhão. É bem verdade que não atuava como missionário há mais de trinta anos e sua experiência de campo estava limitada aos tempos de juventude, na Bahia. Mas sua capacidade de liderança compensava qualquer coisa. Foi o estrategista da missão; e, é claro, seus sermões animavam os padres jesuítas e sua figura inspirava respeito entre os religiosos.

Vieira acreditava na existência da alma indígena e na possibilidade de sua conversão ao catolicismo. Por isso, criticava em seus sermões a ganância dos colonos luso-brasileiros interessados em

escravizar os nativos. As dificuldades de se conseguir mão-de-obra africana escravizada para a produção do açúcar nos engenhos nas capitanias era o argumento utilizado pelos colonos para justificar a escravização do gentio e isso Vieira não aceitou. Sua postura diante da escravidão indígena, assim como a de outros jesuítas e da Igreja Católica nesse período, levou até mesmo à expulsão da Companhia de Jesus de várias capitanias ao longo dos séculos XVI e XVII, como no caso de São Vicente e Espírito Santo, e à Revolta de Beckman, ocorrida no Maranhão em 1684.

Mas Vieira, assim como os jesuítas em geral, empenhou-se em destruir as crenças e as práticas religiosas indígenas para substituí-las pelo catolicismo. O jesuitismo missionário de Vieira era radical: defendia os índios diante dos colonos, mas não reconhecia o mundo tupi, seus costumes e religiões, em sua alteridade com o mundo cristão. Restava a conversão forçada.

Se o Padre Antônio Viera era o *Paiacu* dos indígenas, ele pouco fez diante da escravização dos negros trazidos à força do continente africano. Para ele, a escravidão dos africanos era legítima como instituição, e sua legitimidade ganhou também, desde o século XVI, uma justificativa teológica: na Bíblia, Cam, o filho de Noé que teria povoado a África após o dilúvio, havia sido amaldiçoado por seu pai a ter seus descendentes escravizados. Estava formado o raciocínio religioso que reduziu os africanos a pessoas escravizadas. E garantida também a mão-de-obra para a produção de açúcar nos engenhos. Vieira conhecia muito bem toda a argumentação favorável à escravidão daqueles que chamava de “etíopes”. Em sermão sobre a escravidão pregado no ano de 1633 e dirigido aos escravos, o jesuíta defende que eles deveriam agradecer a Deus por terem sido retirados de seu continente para serem convertidos ao catolicismo. Só assim, poderiam, como bons devotos de Nossa Senhora do Rosário, conquistar a salvação.

No *Sermão da primeira domingo da quaresma*, pregado por Vieira na cidade de São Luís do Maranhão em 1653, o jesuíta usa da oratória para tentar convencer os colonos a “perder índios por serviço de Deus”, e não “por castigo de Deus”. E Antônio Vieira logo enumera os bens da catequização indígena, chamando a atenção daqueles que o ouviam também para os malefícios da escravização do gentio do ponto de vista tanto religioso como político. A *Carta ao rei d. João IV de 4 de abril de 1654*, por sua vez, demonstra a perspectiva do próprio Vieira acerca de seu trabalho junto aos índios do Maranhão. Ao lê-la, acompanhamos a descrição dos esforços catequizadores dos jesuítas e da preocupação de Vieira para fazer cumprir a legislação do Estado português que proibia a escravidão indígena. Segundo o jesuíta, a única exceção para o cumprimento dessa lei seria no contexto das chamadas das chamadas “guerras justas” – conflitos com indígenas resistentes à colonização.

SELEÇÃO DE TRECHOS

Sermão da primeira domingo da quaresma **Padre Antônio Vieira**

Pode haver coisa mais moderada? Pode haver coisa mais posta em razão que esta? Quem se não contentar e não satisfizer disto, uma de duas: ou não é cristão, ou não tem entendimento. E se não, apertemos o ponto, e pesemos os bens e os males desta proposta.

(...)

O mal é um só, que será haverem alguns particulares de perder alguns índios, que eu vos prometo, que sejam mui poucos. Mas aos que nisto repararem pergunto: Morreram-vos já alguns índios? Fugiram-vos já alguns índios? Muitos. Pois o que faz a morte, por que o não fará a razão? O que faz o sucesso da fortuna,

por que o não fará o escrúpulo da consciência? Se vieram as be-xigas e vo-los levaram todos, que havíeis de fazer? Havíeis de ter paciência. Pois, não é melhor perdê-los por serviço de Deus que perdê-los por castigo de Deus? Isto não tem resposta.

Vamos aos bens, que são quatro, os mais consideráveis. O primeiro é ficardes com as consciências seguras. Vede que grande bem este. Tirar-se-á este povo do estado de pecado mortal; vivereis como cristãos, confessar-vos-eis como cristãos, morrereis como cristãos, testareis de vossos bens como cristãos; enfim, ireis ao Céu, não ireis ao Inferno, ao menos certamente, que é triste cousa.

O segundo bem é que tirareis de vossas casas esta maldição. Não há maior maldição numa casa, nem numa família, que servir-se com suor e com sangue injusto. Tudo vai para trás; nenhuma cousa se logra; tudo leva o Diabo. O pão que assim se granjeia, é como o que hoje ofereceu o Diabo a Cristo; pão de pedras, que quando se não atravessa na garganta, não se pode digerir. Vede-o nestes que tiram muito pão do Maranhão, vede se o digeriu algum, ou se se lhe logrou algum? Houve quem se lhe atravessou na garganta, que nem confessar-se pôde.

O terceiro bem é, que por este meio haverá muitos resgates, com que se tirarão muitos índios, que doutra maneira não os haverá. Não dizeis vós que este estado não se pode sustentar sem índios? Pois se os sertões se fecharem, se os resgates se proibirem totalmente, mortos estes poucos índios que há, que remédio tendes? Importa logo haver resgates, e só por este meio se poderão conceder.

Quarto, e último bem; que feita uma proposta nesta forma, será digna de ir às mãos de Sua Majestade, e de que Sua Majestade a aprove e a confirme. Quem pede o ilícito e o injusto, merece que lhe neguem o lícito e o justo; e quem requer com consciência, com

justiça, e com razão, merece que lha façam. Vós sabeis a proposta que aqui fazíeis? Era uma proposta que nem os vassallos a podiam fazer em consciência, nem os ministros a podiam consultar em consciência, nem o rei a podia conceder em consciência. E ainda que por impossível el-rei tal permitisse, ou dissimulasse, de que nos servia isso, ou que nos importava? Se el-rei permitir que eu jure falso, deixará o juramento de ser pecado? Se el-rei permitir que eu furte, deixará o furto de ser pecado? O mesmo passa nos índios. El-rei poderá mandar que os cativos sejam livres; mas que os livres sejam cativos, não chega lá sua jurisdição. Se tal proposta fosse ao reino, as pedras da rua se haviam de levantar contra os homens do Maranhão. Mas se a proposta for lícita, se for justa, se for cristã, as mesmas pedras se porão de vossa parte, e quere-rá Deus que não sejam necessárias pedras nem, pedreiras. Todos assinaremos, todos informaremos, todos ajudaremos, todos re-quereremos, todos encomendaremos a Deus, que ele é o Autor do bem, e não pode deixar de favorecer intentos tanto de seu serviço. E tenho dito.

Carta ao rei d. João IV de 4 de abril de 1654
Padre Antônio Vieira

Senhor. – Recebi a carta que V. M. Me fez mercê de mandar escrever, e, depois, de a venerar com todo o afeto que devo, achou a minha alma nela toda a consolação que V. M., por sua piedade e grandeza, quis que eu com ela recebesse. Dou infinitas graças a Deus pelo grande zelo da justiça e salvação das almas que tem posto na de V. M., para que, assim como tem sido restaurador da liberdade dos portugueses, o seja também das destes pobres Brasis, que há trinta e oito anos padecem de tão injustos cativeiros e tiranias tão indignas do nome cristão.

Eu lis aos índios, assim do Pará como deste Maranhão, a carta de V. M. traduzida na sua língua, e com ela ficaram mui consolados e animados e se acabaram de desenganar que o não serem até agora remedidas suas opressões era por não chegarem aos ouvidos de V. M. seus clamores; esperam pelos efeitos destas promessas, tendo por certo que lhe não sucederá com elas o que até agora com as demais, pois as veem firmadas pela real mão de V. M.

V.M. me fez mercê dizer que mandou se confirmasse os despachos com tudo o que de cá aponte; mas temo que aconteça ao Maranhão como nas enfermidades agudas, que entre as receitas e os remédios piores o enfermo de maneira que, quando se vêm aplicar, é necessário que sejam outros mais eficazes. Tudo neste estado tem destruído a demasiada cobiça dos que governam, e ainda depois de tão acabado não acabam de continuar os meios de mais o consumir. O Maranhão e o Pará são uma Rochela de Portugal, e uma conquista por conquistar, e uma terra onde V. M. é nomeado, mas não obedecido.

Padre Vieira, “imperador da língua portuguesa”

Durante o século XVII, a América portuguesa era povoada por capitães-donatários e pajés indígenas, mulheres africanas escravizadas e homens pobres livres, senhores de engenho e governadores-gerais, colonos e feitores, cristãos-novos e escravos de eito. Todos esses grupos sociais tinham algo em comum: a pouca ou nenhuma familiaridade com a palavra escrita, com o português, ou com o mundo letrado do qual fazia parte o Padre Antônio Vieira. Esse contexto tornava ainda mais difícil as missões dos clérigos jesuítas de converter os indígenas ao catolicismo e de esclarecer os colonos portugueses na América acerca dos princípios da doutrina católica, base do empreendimento colonial.

Desde a primeira geração de jesuítas que para cá vieram com a instalação do Governo-geral da Bahia em 1548, muitos esforços foram feitos para superar o obstáculo da língua na comunicação com os nativos. A catequese era apenas uma das dimensões do problema. Conhecer as línguas dos indígenas – originárias dos troncos linguísticos tupi, macro-jê, guarani – podia ser uma questão de vida ou morte. No naufrágio da nau em que viajava d. Pero Fernandes Sardinha, conta frei Vicente de Salvador em sua *História do Brasil*, de 1627, não por acaso sobreviveram apenas um português e dois nativos que sabiam falar a língua dos caetés. Os outros noventa viajantes, inclusive o próprio bispo Sardinha, foram feitos prisioneiros e mortos num ritual de antropofagia. Em 1595, o Padre José de Anchieta escreveu a primeira gramática conhecida da língua tupi. Seu nome era *Arte de gramática da língua mais falada na costa do Brasil*. Mas as dificuldades permaneciam e, durante o século XVII, Padre Antônio Vieira usou da palavra falada e do gênero do sermão para se comunicar com os habitantes da América portuguesa. Nesta empreitada, foi muito bem-sucedido.

O sermão é um discurso religioso proferido por um clérigo, geralmente a partir de um púlpito, e ouvido pelos fiéis. Os sermões se tornaram a principal forma de circulação de informações na Colônia. E Vieira era um mestre na arte da oratória barroca. Seus sermões eram verdadeiras *performances*: dizem que combinavam um timbre de voz imponente com uma modulação perfeita e gestos que prendiam a atenção de todos. Padre Antônio Vieira sempre recorria ao repertório de ensinamentos da Bíblia, em especial aos livros dos apóstolos. Seus sermões guardavam uma lição moral e virtuosa, já que ele se preocupava em formar o bom cristão (fosse ele índio ou colono).

No conjunto, foram cerca de 207 sermões escritos e pregados ao longo de sua vida. O primeiro sermão público de Padre Antônio

Vieira versou sobre o tema da conquista de Salvador pelos holandeses e seu impacto no cotidiano da cidade. Ele foi pregado na igreja de Nossa Conceição Senhora da Praia, em Salvador, no dia 6 de março de 1633. Aos sermões, somam-se cartas, textos proféticos e relatório políticos encomendados pelo rei d. João IV.

Vieira era um exímio orador barroco. As antíteses, comparações, metáforas e trocadilhos presentes em seus sermões conferiam exuberância e dramaticidade próprias do barroquismo português aos seus discursos. Para ele, o momento da pregação cristã era um verdadeiro espetáculo. Um sermão deveria deleitar (*delectare*), ensinar (*docere*) e influenciar os comportamentos (*movere*) dos fiéis. Tudo para expressar o dogmatismo cristão defendido pelo padre. A prosa impecável de Padre Vieira se tornou uma referência da língua portuguesa, como aliás, diria Fernando Pessoa, alguns séculos depois – e assim permanece até hoje.

SELEÇÃO DE TRECHOS

Sermão da terceira domingo do Advento

Padre Antônio Vieira

Muito tempo há que tenho dous escândalos contra a nossa gramática portuguesa nos vocábulos do nobiliário. A fidalguia chamam-lhe qualidade, e chamam-lhe sangue. A qualidade é um dos dez predicamentos a que reduziram todas as cousas os filósofos. O sangue é um dos quatro humores de que se compõe o temperamento do corpo humano. Digo, pois, que a chamada fidalguia não é somente qualidade, nem somente sangue; mas é de todos os dez predicamentos e de todos os quatro humores. Há fidalguia que é sangue, e por isso há tantos sanguinolentos; há fidalguia que é melancolia, e por isso há tantos descontentes; há fidalguia que é cólera, e por isso há tantos mal sofridos e insofríveis;

e há fidalguia que é fleuma, e por isso há tantos que prestam para tão pouco. De maneira que os que adoecem de fidalguia não só lhes peca a enfermidade no sangue, senão em todos os quatro humores. O mesmo se passa nos dez predicamentos. Há fidalguia que é substância, porque alguns não tem mais substância que a sua fidalguia; há fidalguia que é quantidade: são fidalgos porque tem muito de seu; há fidalguia que é qualidade, porque muitos, não se pode negar, são muitos qualificados; há fidalguia que é relação: são fidalgos por certos respeitos; há fidalguia que é paixão: são apaixonados de fidalguia; há fidalguia que é *ubi*: fidalgos, porque ocupam grandes lugares; há fidalguia que é sítio, e desta casta é a dos títulos, que estão assentados, e os outros em pé; há fidalguia que é hábito: são fidalgos porque andam mais bem vestidos; há fidalguia que é duração: fidalgos por antiguidade. E qual destas é a verdadeira fidalguia? Nenhuma. A verdadeira fidalguia é ação. Ao predicamento da ação é que pertence a verdadeira fidalguia. *Nam genus, et proavos, et quae non fe cimus ipsi, vix ea nostra voco*, disse o grande fundador de Lisboa [Nota de Vieira: Ulysses apud Ovidium, *Metamorf.* Trad.: “Pois com muito custo chamo nossos a estirpe, os antepassados e as coisas que nós próprios fizemos”]. As ações generosas, e não os pais ilustres, são as que fazem fidalgos. Cada um é suas ações, e não é mais, nem menos, como o Batista: *Ego vox clamantis in deserto*.

Antônio Vieira (Mensagem)

Fernando Pessoa

O céu estrela o azul e tem grandeza.
Este, que teve a fama e à glória tem,
Imperador da língua portuguesa,
Foi-nos um céu também.
No imenso espaço seu de meditar,
Constelado de forma e de visão,

Surge, prenúncio claro do luar,
El-Rei D. Sebastião.
Mas não, não é luar: é luz e etéreo.
É um dia; e, no céu amplo de desejo,
A madrugada irreal do Quinto Império
Doiro as margens do Tejo.

Vieira e o Brasil

Desde o século XIX, uma questão inquietava biógrafos e historiadores: seria Antônio Vieira um brasileiro ou um português? De fato, o jesuíta nasceu em Lisboa, capital de Portugal, no ano de 1608. Mas o critério de nascimento no território do Estado português – o *jus soli*, para usarmos a expressão jurídica – seria suficiente para determinarmos a *nacionalidade* de Vieira? Afinal, se ele nasceu em terras lisboetas, o padre jesuíta se mudou para Salvador ainda criança e ali fez toda a sua formação intelectual desde as primeiras letras no Colégio da Bahia, em Salvador. Sua atuação como missionário e diplomata, por outro lado, não conheceu fronteiras. Na América portuguesa, Vieira atuou no Pará e no Maranhão, onde organizou a catequese indígena, mas também na Bahia, onde faleceu. Padre Vieira viveu também em Lisboa, onde foi conselheiro político do rei dom João IV a partir da Restauração do trono português com o fim da União Ibérica, em 1640, e onde foi preso pelo Tribunal do Santo Ofício. Hoje não há quem diga que Vieira não seja um personagem da história do Brasil. E ele é também um personagem da história de Portugal. A polêmica é boa e foi muito discutida ao longo das décadas.

Para Vieira e seus contemporâneos não faria sentido falar em brasileiros em oposição clara aos portugueses. A unidade política que ele tinha como referência quando pregava seus sermões ou escrevia as suas cartas era o vasto Império marítimo português que, no século XVII, compreendia regiões tão diversas

como o Maranhão, a ilha da Madeira, Angola e Macau. O Brasil onde padre Vieira vivia era considerado por ele uma dentre as várias possessões portuguesas no ultramar, administradas por membros da Corte portuguesa graças às mercês distribuídas pelo rei. Todas elas também palco da atividade constante dos membros da Companhia de Jesus. E se o Brasil era parte do Império, ele devia ser protegido e administrado pelos colonos portugueses.

Vieira presenciou, na Bahia, momentos em que o domínio português na América estava em risco, entre 1624 e 1638. No contexto da União Ibérica, quando Portugal era governado a partir da Espanha pela dinastia dos Habsburgos, os holandeses tentaram invadir Salvador por várias vezes. Na primeira delas, em maio de 1624, chegaram a tomar a cidade. Nessa época, Antônio Vieira era um jovem padre que atuava como escriba da Companhia de Jesus e viveu de perto o “pesadelo holandês”. Dois anos depois, em 1626, Vieira foi escolhido pelo bispado da Bahia para escrever o relatório dos jesuítas sobre a atuação da ordem religiosa no Brasil. Esta era uma missão nobre e indicativa do reconhecimento do talento de Padre Antônio Vieira para as letras, mesmo que ele ainda somasse apenas dezesseis anos. A *Carta Ânua* escrita por ele nesta ocasião foi um misto de crônica militar com forte tom religioso.

Também o seu primeiro sermão público, de 1633 e intitulado *Sobre a verdadeira coragem*, teve como tema as invasões holandesas na Bahia e em Pernambuco. Nele, o padre sentenciava: “uma das maiores escolas de Marte que tem o mundo é a nossa Bahia!”. O universo católico, monárquico e português de Vieira estava sob ameaça, e ele não titubeava: era preciso pegar em armas para defendê-lo, ir à guerra contra os holandeses. Nos dois textos citados o jesuíta roga a Deus para que ele não deixe a Bahia cair nas mãos dos flamengos, que seriam duplamente inimigos: por serem invasores das terras do Brasil e por serem calvinistas, o que naquele contexto significava ser herege.

Com a instalação dos holandeses na capitania de Pernambuco e a formação do que se denominou, à época, de Nova Holanda, a partir de 1630, Vieira acentuou os ataques aos flamengos em seus sermões. E passou, também, a rezar pela vitória militar dos portugueses e a comemorar as derrotas do invasor como no caso do *Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as da Holanda*, pregado em 1640 na Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, na cidade da Bahia.

SELEÇÃO DE TRECHOS

Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as da Holanda

Padre Antônio Vieira

Muita razão tenho eu logo, Deus meu, de esperar que haveis de sair deste sermão arrependido; pois sois o mesmo que éreis, e não menos amigo agora, que nos tempos passados, de vosso nome: *Propter nomen tuum*. Moisés disse-vos: *Ne, quaes, dicant*: Olhai, senhor, que dirão. E eu digo e devo dizer: Olhai, senhor, que já dizem. Já dizem os hereges insolentes com os sucessos prósperos, que Vós lhes dais ou permitis: já dizem que porque a sua, que eles chamam religião, é a verdadeira, por isso Deus os ajuda e vencem; e porque a nossa é errada e falsa, por isso nos desfavorece e somos vencidos. Assim o dizem, assim o pregam, e ainda mal, porque não faltará quem os creia. Pois é possível, Senhor, que não de ser vossas permissões argumentos contra vossa Fé? É possível que se não de ocasionar de nossos castigos blasfêmias contra vosso nome? Que diga o herege (o que treme de o pronunciar a língua), que diga o herege, que Deus está holandês? Oh não permitais tal, Deus meu, não permitais tal, por quem sois. Não o digo por nós, que pouco ia em que nos castigásseis; não o digo

pelo Brasil, que pouco ia em que o destruísseis; por Vós o digo e pela honra de vosso Santíssimo Nome, que tão imprudentemente se vê blasfemado: *Propter nomen tuum*. Já que o pérfido calvinista dos sucessos que só lhe merecem nossos pecados faz argumento da religião, e se jacta insolente e blasfemo de ser a sua verdadeira, veja ele na roda dessa mesma fortuna, que o desvanece, de que parte está a verdade. Os ventos e tempestades, que descompõem e derrotam as nossas armadas, derrotem e desbaratem as suas; as doenças e pestes, que diminuem e enfraquecem os nossos exércitos, escalem as suas muralhas e despovoem os seus presídios; os conselhos que, quando Vós quereis castigar, se corrompem, em nós sejam alumiados e eles enfatuados e confusos. Mude a vitória as insígnias, desafrontem-se as cruces católicas, triunfem as vossas chagas nas nossas bandeiras, e conheça humilhada e desengañada a perfídia, que só a fé romana, que professamos, é fé, e só ela a verdadeira e a vossa. (...)

Tirais também o Brasil aos portugueses, que assim estas terras vastíssimas, como as remotíssimas do Oriente, as conquistaram à custa de tantas vidas e tanto sangue, mais por dilatar vosso nome e vossa fé (que esse era o zelo daqueles cristianíssimos reis), que por amplificar e estender seu império. Assim fostes servido, que entrássemos nestes novos mundos, tão honrada e tão gloriosamente, e assim permitis, que saíamos agora (quem tal imaginaria de vossa bondade), com tanta afronta e ignomínia! Oh como receio que não falte quem diga o que diziam os egípcios: *Callide eduxit eos, ut interficeret et deleteret e terra*; Que a larga mão com que nos destes tantos domínios e reinos não foram mercês de vossa liberalidade, senão cautela e dissimulação de vossa ira, para aqui fora e longe de nossa pátria nos matardes, nos destruídes, nos acabardes de todo. Se esta havia de ser a paga e o fruto de nossos trabalhos, para que foi o trabalhar, para que foi o servir, para que foi o derramar tanto e tão ilustre sangue nestas conquistas? Para

que abrimos os mares nunca dantes navegados? Para que descobrimos as regiões e os climas não conhecidos? Para que contrastamos os ventos e as tempestades com tanto arrojo, que apenas há baixio no Oceano, que não esteja infamado com miserabilíssimos naufrágios de portugueses? E depois de tantos perigos, depois de tantas desgraças, depois de tantas e tão lastimosas mortes, ou nas praias desertas sem sepultura, ou sepultados nas entranhas dos alarves, das feras, dos peixes, que as terras que assim ganhamos, as hajamos de perder assim? Oh quanto melhor nos fora nunca conseguir, nem intentar tais empresas!

Padre Vieira e o projeto colonial português

Padre Antônio Vieira seguia de perto as contradições do projeto colonial português e não se furtava a executar prédicas audaciosas sobre o assunto. Em uma dessas prédicas, *Sermão da visitação de Nossa Senhora*, ele passou a limpo o programa de Lisboa para gestão do ultramar, além de condenar publicamente um modo de governar que alavancava um magote de funcionários vorazes cuja prática administrativa corrompia *por dentro* o Brasil: “O Brasil dá, Portugal leva”, investiu Vieira, do púlpito do Hospital da Misericórdia da Bahia, na ocasião em que chegou àquela cidade o Marquês de Montalvão, governador-geral e vice-rei. O argumento de Padre Vieira é impecável. Não há quem esteja disposto a priorizar o bem comum em um território onde a finalidade do governo da Coroa preconiza a garantia de interesses privados e vários particulares se empenhavam apenas na exploração das terras, cada um com a jurisdição própria sobre a faixa que lhe cabia.

SELEÇÃO DE TRECHOS

Sermão da visitação de Nossa Senhora **Padre Antônio Vieira**

Esta é a causa original das doenças do Brasil: tomar o alheio, cobiças, interesses, ganhos e conveniências particulares por onde a Justiça não guarda e o Estado se perde. Perde-se o Brasil, senhor, (...) porque alguns ministros de Sua Majestade não vêm cá buscar nosso bem, vem cá buscar nossos bens (...). Esse tomar o alheio é a origem da doença: toma nessa terra o ministro da Justiça? Sim (...) Tomar o ministro da Fazenda? (...) toma. Toma o ministro da República? Sim, toma. Toma o ministro da Milícia? Sim (...) Toma o ministro do Estado? Sim, toma (...). Muitos transes destes tens (...), desgraçado Brasil, muitos te desfizeram para se fazerem, muitos edificam palácios com os pedaços de tuas ruínas, muitos comem o seu pão (...) com o suor do teu rosto; eles ricos, tu pobre; eles salvos, tu em perigo.

O pregador semeando o Evangelho

A Igreja Católica atravessou a virada do século XV para o XVI em crise. Reformistas como Martinho Lutero e João Calvino romperam com o Papa, fundando novas religiões cristãs. A Igreja perdia fiéis não para os chamados cultos demoníacos, tão combatidos pela Santa Inquisição durante a Idade Média, mas para outras vertentes do cristianismo, críticas ao poder do Papa e à sua suposta infalibilidade. Por todos os lados, parecia que a autoridade dos clérigos católicos sobre os modos de viver e de pensar dos europeus estava sendo colocada em dúvida. A Companhia de Jesus foi criada nesse contexto e seu objetivo maior era barrar a crise da Igreja por meio da conversão ao catolicismo dos nativos dos continentes que, para os europeus, eram novidade. Juntamente

à criação do *Index* de livros proibidos aos cristãos e da recriação da instituição da Inquisição nos tempos modernos, jesuítas como Padre Antônio Vieira, já no século XVII, buscaram atuar como missionários que espalhavam a fé católica pelo mundo.

Os jesuítas chegaram à América portuguesa ainda em 1549 juntamente com Tomé de Souza, o primeiro governador-geral da Bahia. Ali, logo se instalou o bispado da Bahia sob o comando de dom Pero Fernandes Sardinha. No vasto território do Império marítimo português, que comportava uma gama diversa de especificidades locais, talvez os jesuítas fossem um dos poucos elementos presentes em todas as possessões portuguesas do ultramar. Seja entre os índios tupis, no Recôncavo baiano, ou entre os súditos do *manicongo*, o governante do reino do Congo convertido ao catolicismo, na África ou ainda no Japão, os missionários jesuítas estavam presentes em todas regiões em que, a mando e mercê do rei, um colono ou navegador português havia instalado uma feitoria ou colônia. Padre Antônio Vieira foi um desses jesuítas. E dos mais importantes, pois não apenas atuou na conversão dos indígenas como também elaborou reflexões sobre o ofício de pregador em seus sermões.

Para Padre Vieira, pregar a palavra de Deus é uma arte que exige três elementos: o pregador com a doutrina, o fiel com o entendimento e Deus com a graça. Numa de suas mais conhecidas metáforas, Padre Antônio Vieira afirma que a semente é a palavra de Deus e o semeador é o missionário, o pregador. E, numa de suas citações em latim, ele lembra que “a palavra de Deus é semente no coração do homem” (*Verbum est semen Dei*). Além disso, argumentava padre Vieira, a conversão da alma ao cristianismo necessita dos olhos, da luz e do espelho. Nas suas palavras, “o pregador concorre com o espelho, que é a doutrina; Deus concorre com a luz, que é a graça; o homem concorre com os olhos, que é o conhecimento.”

SELEÇÃO DE TRECHOS

Sermão da sexagésima **Padre Antônio Vieira**

Ecce exiit qui seminat, seminare. Diz Cristo, que saiu o pregador evangélico a semear a palavra divina. Bem parece este texto dos livros de Deus. Não só faz menção do semear, mas também faz caso do sair: *Exiit*, porque no dia da messe hão-nos de medir a semeadura, e hão-nos de contar os passos. O mundo, aos que lavrais com ele, nem vos satisfaz o que despendeis, nem vos paga o que andais. Deus não é assim. Para quem lavra com Deus até o sair é semear, porque também das passadas colhe fruto. Entre os semeadores do Evangelho há uns que saem a semear, há outros que semeiam sem sair. Os que saem a semear, são os que vão pregar à Índia, à China, ao Japão: os que semeiam sem sair, são os que se contentam com pregar na Pátria. Todos terão sua razão, mas tudo tem sua conta. Aos que têm a seara em casa, pagar-lhes-ão a semeadura: aos que vão buscar a seara tão longe, hão-lhes de medir a semeadura, e hão-lhes de contar os passos. Ah, Dia do Juízo! Ah, pregadores! Os de cá, achar-vos-eis com mais paço; os de lá, com mais passos: *Exiit seminare.* (...)

III. Fazer pouco fruto a palavra de Deus no Mundo, pode proceder de um de três princípios: ou da parte do pregador, ou da parte do ouvinte, ou da parte de Deus. Para uma alma se converter por meio de um sermão há de haver três concursos: há de concorrer o pregador com a doutrina, persuadindo; há de concorrer o ouvinte com o entendimento, percebendo; há de concorrer Deus com a graça, alumando. Para um homem se ver a si mesmo são necessárias três cousas: olhos, espelho e luz. Se tem espelho e é cego, não se pode ver por falta de olhos; se tem espelho e olhos, e é de noite, não se pode ver por falta de luz. Logo há mister luz, há

mister espelho, e há mister olhos. Que cousa é a conversão de uma alma senão entrar um homem dentro em si, e ver-se a si mesmo? Para esta vista são necessários olhos, é necessária luz, e é necessário espelho. O pregador concorre com o espelho, que é a doutrina. Deus concorre com a luz, que é a graça; o homem concorre com os olhos, que é o conhecimento. Ora suposto que a conversão das almas por meio da pregação depende destes três concursos: de Deus, do pregador, e do ouvinte; por qual deles devemos entender que falta? Por parte do ouvinte, ou por parte do pregador, ou por parte de Deus? (...)

X. Dir-me-eis o que a mim me dizem, e o que já tenho experimentado, que, se pregamos assim, zombam de nós os ouvintes, e não gostam de ouvir. Oh, boa razão para um servo de Jesus Cristo! Zombem e não gostem embora, e façamos nós nosso ofício! A doutrina de que eles zombam, a doutrina que eles desestimam, essa é a que lhes devemos pregar, e por isso mesmo, porque é mais proveitosa e a que mais hão mister. O trigo que caiu no caminho comeram-no as aves. Estas aves, como explicou o mesmo Cristo, são os demônios, que tiram a palavra de Deus dos corações dos homens (...) e por isso mesmo essa é a que deviam pregar os pregadores, e a que deviam buscar os ouvintes. Mas se eles não o fizerem assim e zombarem de nós, zombemos nós tanto de suas zombarias como dos seus aplausos. *Per infamiam et bonam famam*, diz S. Paulo: O pregador há-de saber pregar com fama e sem fama. Mais diz o Apóstolo: Há-de pregar com fama e com infâmia. Pregador para ser afamado, isso é mundo: mas infamado, e pregar o que convém, ainda que seja com descrédito de sua fama?, isso é ser pregador de Jesus Cristo?

De pregador a profeta do Quinto Império condenado pela Inquisição

Enquanto se dedicava à atividade de missionário, Padre Vieira arranhou tempo para especulações messiânicas – e concebeu a crença no Quinto Império. Tratava-se de um tempo e de um espaço profetizados, segundo o jesuíta, nas Escrituras Sagradas. Ele sucederia os outros quatro impérios até então existentes: dos assírios, persas, gregos e romanos, respectivamente. Para Vieira, a instalação do reino cristão na Terra seria, ao mesmo tempo, obra temporal e espiritual. Esse Quinto Império seria similar ao paraíso: nele não haveria nenhuma guerra, mas sim pureza e longevidade. A profecia do Quinto Império de Vieira era uma especulação utópica, mas funcionava também como uma forma de legitimar o poder real de dom João IV. Era, enfim, uma teologia política.

Os princípios milenaristas do pensamento de Vieira foram expressos em diversos escritos, como, por exemplo, a carta *Esperanças de Portugal* ou em sua *Defesa perante o Tribunal do Santo Ofício*, elaborada pelo próprio jesuíta quando preso pela Inquisição em 1665. Mas é em um terceiro texto, *História do futuro*, escrito entre os anos de 1663 e 1665 e publicado muitos anos após sua morte, que estão as bases de sua profecia. Esse texto completa a trilogia do Quinto Império de Padre Antônio Vieira e constrói uma narrativa utópica, provavelmente a primeira escrita em língua portuguesa. Não foi por acaso também que Fernando Pessoa tenha retomado a profecia de Vieira no poema *O Quinto Império*, no qual a Europa – e não Roma – seria o último império do mundo.

SELEÇÃO DE TRECHOS

História do futuro

Padre Antônio Vieira

Nenhuma cousa se pode prometer à natureza humana mais conforme ao seu maior apetite, nem mais superior a toda a sua capacidade, que a notícia dos tempos e sucessos futuros; e isto é o que oferece a Portugal, à Europa e ao Mundo esta nova e nunca vista história. As outras histórias contam as cousas passadas, esta promete dizer as que estão por vir; as outras trazem à memória aqueles sucessos públicos que viu o Mundo; esta intenta manifestar ao Mundo aqueles segredos ocultos e escuríssimos que não chega a penetrar o entendimento. Levanta-se este assunto sobre toda a esfera da capacidade humana, porque Deus, que é a fonte de toda a sabedoria, posto que repartiu os tesouros dela tão liberalmente com os homens, e muito mais com o primeiro, sempre reservou para si a ciência dos futuros, como regalia própria da divindade. Como Deus por natureza seja eterno, é excelência gloriosa, não tanto de sua sabedoria, quanto de sua eternidade, que todos os futuros lhe sejam presentes; o homem, filho do tempo, reparte com o mesmo a sua ciência ou a sua ignorância; do presente sabe pouco, do passado menos e do futuro nada. (...)

Hão-se de ler nesta Historia, para exaltação da Fé, para triunfo da Igreja, para glória de Cristo, para felicidade e paz universal do Mundo, altos conselhos, animosas resoluções, religiosas empresas, heroicas façanhas, maravilhosas vitórias, portentosas conquistas, estranhas e espantosas mudanças de estados, de tempos, de gentes, de costumes, de governos, de leis; mas leis novas, governos novos, costumes novos, gentes novas, tempos novos, estados novos, conselhos e resoluções novas, empresas e façanhas novas, conquistas, vitórias, paz, triunfos e felicidades novas; e não só novas, porque são futuras, mas porque não terão semelhança

com elas nenhuma das passadas. Ouvirá o Mundo o que nunca viu, lerá o que nunca ouviu, admirará o que nunca leu, e pasmará assombrado do que nunca imaginou. E se as histórias daqueles escritores, sendo de cousas menores antigas e passadas, se leram sempre com gosto, e depois de sabidas se tornaram a ler sem fastio, confiança nos fica para esperar que não será ingrato aos leitores este nosso trabalho, e que será tão deleitosa ao gosto e ao juízo a História do Futuro, quanto é estranho ao papel o assunto e nome dela. (...)

Divide-se a *História do futuro* em sete partes ou livros: no primeiro se mostra que há-de haver no Mundo um novo império; no segundo, que império há-de ser; no terceiro, suas grandezas e felicidades; no quarto, os meios por que se há-de introduzir; no quinto, em que terra; no sexto, em que tempo; no sétimo, em que pesca. Estas sete cousas são as que há-de examinar, resolver e provar a nova História que escrevemos do Quinto Império do Mundo. (...)

Entre as utilidades próprias a dos amigos, não quero deixar de advertir por fim delas, que também a lição desta História [do futuro] pode ser igualmente útil e proveitosa aos inimigos, se, deixada a dissonância e escândalo deste nome, quiserem antes ser companheiros de nossas felicidades, que padecê-las dobradamente na dor e inveja dos êmulos. Lerão aqui nossos vizinhos e confinantes (que muito a pesar meu sou forçado alguma vez alhes chamar inimigos, havendo tantas razões, ainda da mesma natureza, para o não serem) lerão aqui com boa conjectura as promessas e decretos divinos, provada a verdade dos futuros com a experiência dos passados: e verão, se quiserem abrir os olhos, um manifesto desengano de sua profecia, conhecendo que na guerra que continuam contra Portugal, pelejam contra as disposições do supremo poder e combatem contra a firmeza de sua palavra. Oh quantos danos, quantas despesas, quantos trabalhos, quanto sangue e perda de vidas, quantas lágrimas e opressão de naturais

e estrangeiros podia escusar Espanha, se, com os olhos limpos de toda a paixão e afeto, quisesse ler esta *História do futuro*, e com tanto zelo e desejo de acertar com os caminhos de seu maior bem, como é o animo com que ele se escreve!

O Quinto Império (Mensagem)

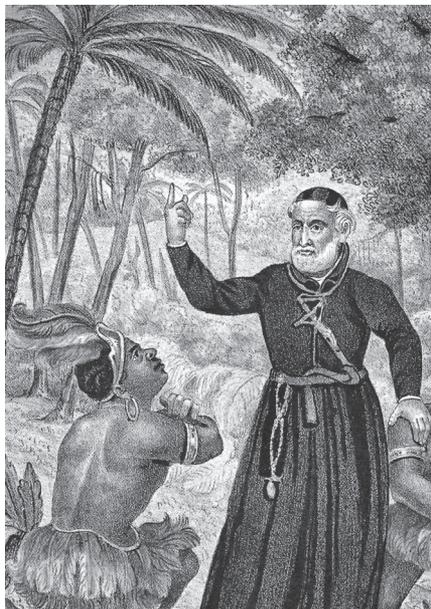
Fernando Pessoa

Triste de quem vive em casa,
Contente com o seu lar,
Sem que um sonho, no erguer de asa,
Faça até mais rubra a brasa
Da lareira a abandonar!

Triste de quem é feliz!
Vive porque a vida dura.
Nada na alma lhe diz
Mais que a lição da raiz –
Ter por vida a sepultura.
Eras sobre eras se somem
No tempo que em eras vem.
Ser descontente é ser homem.
Que as forças cegas se domem
Pela visão que a alma tem!

E assim, passados os quatro
Tempos do ser que sonhou,
A terra será teatro
Do dia claro, que no atro
Da erma noite começou.

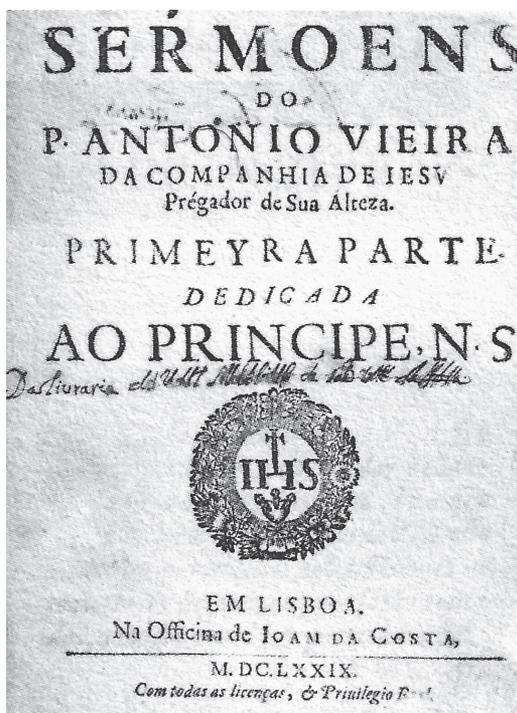
Grécia, Roma, Cristandade,
Europa – os quatro se vão
Para onde vai toda idade.
Quem vem viver a verdade
Que morreu D. Sebastião?



Padre Antônio Vieira. C. Legrand,1839.

Acervo: Biblioteca Nacional de Portugal

Padre Antônio Vieira defendeu a liberdade dos indígenas da América portuguesa, que sofriam com as recorrentes ameaças de escravização por parte dos colonos portugueses no século XVII. Por isso, foi chamado de *Paiáçu* - pai grande - pelos índios tupis. Mas essa liberdade dos nativos defendida por ele tinha contornos muito bem delimitados: ela deveria ser tutelada pelos jesuítas, que seriam os responsáveis pela catequização e salvação das almas do chamado gentio.



Sermões do Padre Antônio Vieira – Primeira Parte, 1679.

Acervo: Biblioteca Nacional de Portugal.

Os *Sermões* de Vieira circularam por todo o Império português. Mas Vieira também meteu-se em política, na Corte, em Lisboa. Lá, foi o jesuíta do rei d. João IV. O primeiro volume de seus sermões, publicado em 1679, apresenta Vieira como o “pregador de Sua Alteza” e é dedicado ao soberano português.



Chegada dos holandeses a Salvador. Nicolau Vischer, 1624.

Acervo: Fundação Biblioteca Nacional.

Entre 1624 e 1627, a Bahia foi alvo de ataques holandeses. Em maio de 1625, as tropas desembarcaram em Salvador. Mas a cidade resistiu, os combates foram ferozes, centenas de pessoas morreram. Os holandeses recuaram e Padre Vieira não teve dúvidas: Santo Antônio, em pessoa, tinha comandado a defesa da Bahia e, de quebra, haveria de libertar Pernambuco das mãos dos holandeses. Foi seu primeiro sermão em louvor de Santo Antônio, pregado na igreja do próprio santo, em Salvador.



D. João IV.

Acervo: Biblioteca Nacional de Portugal.

Vieira foi o grande protagonista do reinado de d. João IV, soberano português após a restauração do trono em 1640. Tornou-se frequentador assíduo do Paço Real e principal conselheiro do rei. Defendeu a adoção de uma política pro-judaica no reino português, de olho no potencial econômico dos grandes mercadores judeus e atuou como negociador de políticas do rei em Paris e na Holanda.

Para saber mais:

Livros:

BOSI, Alfredo (org). *Essencial Padre Antônio Vieira*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

VAINFAS, Ronaldo. *Antônio Vieira: jesuíta do rei*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Filmes:

Padre Antônio Vieira: o mestre das palavras. Documentário da TV Senado. 52 min.

Palavra e utopia. Portugal/Brasil. 2000. Manoel de Oliveira. 130 min.

Sermões: a história de Antônio Vieira. Brasil. 1989. Júlio Bressane. 78 min.

Obras completas

Sermões (1679-1697)

Cartas do Brasil (1735-1746)

Esperanças de Portugal, Quinto Império do Mundo (1659)

História do futuro (1718)

Chave dos profetas (Sem data).

Heloisa Maria Murgel Starling
José Antônio de Souza Queiroz

Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810)

Perfil biográfico

Tomás Antônio Gonzaga foi o mais popular entre os poetas que participaram da Conjuração Mineira, em 1789. Não sabemos seu retrato. A imagem que guardamos de Gonzaga – os cabelos louros e muito compridos, as mãos magras, a face serena, muito jovem, belo e triste, a compor versos, na prisão – não é real: foi inteiramente imaginada pelo autor do quadro e ficou, para sempre, como o retrato íntimo que cada um de nós aprendeu a guardar do poeta. Sabemos, porém, que Gonzaga era um grande sedutor. Tinha olhos azuis, era alegre, espirituoso e elegantíssimo. Dono de um guarda-roupa sempre abarrotado, Gonzaga gastava bem mais do que podia comprando roupas finas: calções de seda roxa e pano preto, camisas de Bretanha com babados, casacas de cambraia verde com chuva de prata, capotes em veludo cor de cereja caseados a ouro. Inclinado ao galanteio, o poeta foi um namorador incorrigível. Sabemos das Marílias que amou – ou imaginou amar – e dos poemas que escreveu.

Sabemos, também, da tentativa de Gonzaga de dar forma e realidade a um grande sonho: no isolamento das montanhas mineiras, desejam os inconfindentes a independência das Minas e a liberdade. Os versos de Gonzaga procuram o sonho e acusam uma luta perdida que outra luta vai substituir sem trégua nem desalento – são versos sem trapaça nem disfarce. Foi o próprio Gonzaga quem se definiu e à sua poesia: “Eu tenho um coração maior do que o mundo”. E concluiu: “Um coração e basta!” A definição desse amor orientado por tudo o que tem relação com o mundo significa amor por todos os homens, sem a menor diferença – o que Gonzaga ama no seu próximo é que eles sejam iguais. O sentimento do amor é a oportunidade da comunhão do poeta com todos os seus semelhantes. Inclusive com os escravos.

Em um cenário como o das Minas, em que a miséria abjeta e degradante estava por toda a parte na forma da escravidão e do trabalho escravo, o sentimento do amor, que alimenta a poesia de Gonzaga, termina por comprometê-la também com a preocupação elementar de que não se impõe sofrimento a outrem. Sua poesia fermenta no coração do leitor um sentimento de repugnância inata ao reconhecer, naquele estado de abjeção desmedida a que o escravo foi condenado, o sofrimento de alguém semelhante a si próprio. Ao final do século XVIII, a escravidão ainda era uma força poderosa na América portuguesa, com potencial para expansão territorial, desenvolvimento econômico e sustentação política – não era uma instituição arcaica destinada a perecer sob a ação do mercado. Ao confrontá-la, Gonzaga não queria pouco de seus versos.

Um coração maior do que o mundo

Tomás Antônio Gonzaga acrescentou a força de um afeto – a compaixão – como parte inseparável de uma reflexão política sobre a escravidão nas Minas setecentistas. O afeto da compaixão ingressou na linguagem política do século XVIII, sobretudo por obra de Rousseau. Sua manifestação perseguiu e motivou os revolucionários da época e, com mais intensidade, aqueles que fizeram a Revolução Francesa – ela significava a descoberta de uma sensibilidade diante do sofrimento alheio. Gonzaga pode até não ter lido Rousseau, mas ele sabia manejar a força desse afeto. Em um cenário como o das Minas, em que a miséria abjeta e degradante estava presente por toda a parte, na forma da escravidão e do trabalho escravo, a compaixão só poderia se apresentar integralmente se ingressasse no domínio da política: um afeto natural comprometido com a preocupação elementar de que não se impõe sofrimento a outrem. Seu pressuposto é necessariamente político: a compaixão elimina a distância entre os homens; ela abre o coração do indivíduo no instante exato em que ele vê o sofrimento do seu semelhante, por mais distante de si que possa estar o sofredor.

O impacto da compaixão na linguagem política do século XVIII foi duplo. Em uma ponta, ela abriu as portas do domínio público e o poeta confrontou a sociedade com o intenso sofrimento dos miseráveis e dos destituídos – no caso da sociedade das Minas, com a condição abjeta dos escravos. Na outra ponta, a compaixão reforçava o elo de Gonzaga com os direitos do homem – por natureza, igualmente livres – ao descerrar, no coração dos indivíduos, espaço suficiente para o reconhecimento do sofrimento do outro. É certo que um poeta como Tomás Antônio Gonzaga estava comprometido somente com a compaixão; ele não abordou em sua poesia a incompatibilidade da instituição da escravidão com a

implantação da liberdade. Mas é certo também que, em seus versos, a experiência da compaixão associada à tópica da escravidão, contribuiu para que o poeta revelasse algo dessa incompatibilidade: seja ao escancará-la à visão pública para que sua intensa penúria fosse do conhecimento comum, seja ao fermentar no coração de seu leitor o sentimento de repugnância inata ao reconhecer, naquele estado de abjeção desmedida a que o escravo foi condenado, o sofrimento de alguém semelhante a si próprio. Gonzaga era mesmo um grande poeta; soube tomar a compaixão em chave poética e mantê-la, ainda assim, intensamente política.

SELEÇÃO DE TRECHOS

Cartas chilenas (Carta III)

Tomás Antônio Gonzaga

E sabes Doroteu, quem edifica
essa grande cadeia? Não, não sabes (...)
E sabes para quem? Também não sabes.
Pois eu também to digo: para uns negros,
que vivem, quando muito em vis cabanas,
fugidos dos senhores, lá nos matos (...)
e manda a um bom cabo que lhe traga
a quantos quilombolas se apanharem
em duras gargalheiras. Voa o cabo,
agarra a um e outro, e num instante
enche a cadeia de alentados negros.
Não se contenta o cabo com trazer-lhe
os negros que tem culpas, prende e manda
também nas grandes levas, os escravos,

que não tem mais delitos que fugirem
às fomes e aos castigos que padecem
no poder de senhores desumanos. (...)
No pelourinho a escada já se assenta,
já se ligam dos réus os pés e os braços,
já se descem calções e se levantam
das imundas camisas rotas fraldas,
já pegam dous verdugos nos zorragues,
já descarregam golpes desumanos
já soam os gemidos e respingam
miúdas gotas de pisado sangue. (...)

(...)

Eu quisera
contar-te o que eles sofrem, nesta carta,
mas tu, prezado amigo, tens o peito,
dos males que já leste, magoado;
por isso é justo que suspenda a história

Gonzaga e o Brasil

Em seus versos, Gonzaga introduziu certas palavras que forneceram à sua poética um timbre tipicamente local, particularmente realista e de fácil trânsito entre diferentes estratos sociais. Em sua poesia, os locais públicos de Vila Rica estão sempre fervilhando de gente nas ruas, contaminados pelas múltiplas e tumultuadas funções da vida urbana e Gonzaga oferece ao leitor uma visada minuciosa e, por vezes, moralista desse burburinho. Aliás, quando Gonzaga resolve ser moralista, não é de meias-medidas: seus comentários desdenhosos à profunda mestiçagem que envolve todos os extratos sociais da capitania, seu desprezo diante

da mulata que, em trajes masculinos, dança o “quente lundu e no vil batuque”, revelam o que ele considera de péssimo gosto e moralmente vicioso. Contudo, nada disso impede que o poeta lance esse segundo olhar que bisbilhota a geografia oculta de Vila Rica, seus espaços furtivos, sua natureza mestiça e torna tudo domínio público. Não escapa coisa alguma: nem as “tabernas fedorentas” em cujas prateleiras se amontoam “os queijos, a cachaça, o negro fumo”, nem as “belas moças movidas do balanço, dão no vento milhares e milhares de embigadas”. O sol de outubro, por sua vez, se deixa ver livre do disfarce da convenção árcade e carrega consigo nuvens de tanajuras, “formigas que criam com as chuvas longas asas”; por último, na praça, a Cadeia, um soberbo edifício, “sobre ossos de inocente construído”, serve de opróbrio ao governador corrupto e brutal que mandou erguê-lo.

SELEÇÃO DE TRECHOS

Marília de Dirceu (Parte II, Lira XXXVII)

Tomás Antônio Gonzaga

Meu sonoro Passarinho,
Se sabes do meu tormento,
E buscas dar-me, cantando,
Um doce contentamento,

Ah! não cantes, mais não cantes,
Se me queres ser propício;
Eu te dou em que me faças
Muito maior benefício.
Ergue o corpo, os ares rompe,
Procura o Porto da Estrela,

Sobe à serra, e se cansares,
Descansa num tronco dela,

Toma de Minas a estrada,
Na Igreja nova, que fica
Ao direito lado, e segue
Sempre firme a Vila Rica.

Entra nesta grande terra,
Passa uma formosa ponte,
Passa a segunda, a terceira
Tem um palácio defronte.
Ele tem ao pé da porta
Uma rasgada janela,
É da sala, aonde assiste
A minha Marília bela.

Cartas chilenas (Carta XI)

Tomás Antônio Gonzaga

(...) Enquanto, Doroteu, a nossa Chile
Em toda parte tinha, à flor da terra,
Extensas e abundantes minas de ouro,
Enquanto os taberneiros ajuntavam
Imenso cabedal, em poucos anos,
Sem terem, nas tabernas fedorentas,
Outros mais sortimentos, que não fossem
Os queijos, a cachaça, o negro fumo
E sobre as prateleiras poucos frascos,

Enquanto, enfim, as negras quitandeiras,
À custa dos amigos, só trajavam
Vermelhas capas de galões cobertas,
De galacés e tissos ricas saias (...)

Marília de Dirceu (Parte III, Lira III)
Tomás Antônio Gonzaga

Tu não verás, Marília, cem cativos
Tirarem o cascalho, e a rica, terra,
Ou dos cercos dos rios caudalosos,
Ou da minada serra.

Não verás separar ao hábil negro
Do pesado esmeril a grossa areia,
E já brilharem os granetes de ouro
No fundo da bateia.

Não verás derrubar os vírgens matos;
Queimar as capoeiras ainda novas;
Servir de adubo à terra a fértil cinza;
Lançar os grãos nas covas.

Não verás enrolar negros pacotes
Das secas folhas do cheiroso fumo;
Nem espremer entre as dentadas rodas
Da doce cana o sumo.

Verás em cima da espaçosa mesa
Altos volumes de enredados feitos;
Ver-me-ás folhear os grande livros,
E decidir os pleitos.

Enquanto revolver os meus consultos.
Tu me farás gostosa companhia,
Lendo os fatos da sábia mestra história,
E os cantos da poesia.

Tomás Antônio Gonzaga e o cancionero popular

Quando desembarcaram no Rio de Janeiro em 1817, os cientistas austríacos Johann Baptista Von Spix (1781-1826) e Carl Friedrich Von Martius (1794-1868) ficaram tão impressionados com o ambiente sonoro do Brasil que decidiram publicar um “apêndice musical” à extensa obra *Viagens do Brasil*. Em diversos depoimentos, os cientistas registraram que, diferentemente da música admirada nos salões, as ruas estavam repletas de “simples artesãos”, cantadores de modinhas impossíveis de ouvir “sem com elas ficar vivamente comovido”. Não surpreende que uma das primeiras canções apresentadas pelos cientistas se chame *Acaso são estes*. Não conhecemos o autor da melodia, mas a letra nada mais é do que a *Lira V* da primeira parte de *Marília de Dirceu*.

O ritmo fluente, a melodia e a singeleza dos versos que falam direto ao coração, fazem das liras de Tomás Antônio Gonzaga um dos poemas mais requisitados pelos compositores de sua época, quando nasceram as bases do que viria a ser a canção popular brasileira, através de dois gêneros musicais muito populares: a modinha e o lundu. O lundu diferencia-se das modinhas principalmente pelo caráter jocoso e sensual, lançando mão de trocadilhos com duplo sentido que, por vezes, satirizavam os costumes da época. Mas antes disso, era uma dança, cujo ritmo de acompanhamento básico era o da percussão dos batuques dos negros escravizados e a coreografia imitava a dança espanhola denomi-

nada fandango. Nas *Cartas chilenas*, Tomás Antônio Gonzaga descreve sob o nome de “batuque” a cena de uma dança noturna nos bastidores do Palácio do Governador de Minas, indicando a semelhança com o fandango na figura de um dançarino que “pondo uma mão na testa, outra na ilharga”, dá estalos com os dedos, “seguindo das violas o compasso”, até se encontrar com sua parceira de dança na “lasciva embigada”. E o poeta não deixou de constatar, com uma ponta de moralismo: em pouco tempo o lundu saiu das “humildes choupanas” e conseguiu “entrada nas casas mais honestas e palácios”.

As primeiras notícias da modinha no Brasil datam do início do século XVIII. No livro *Compêndio narrativo do peregrino da América*, publicado por Nuno Marques Pereira entre 1718 e 1725, sabemos que essas tradicionais canções estavam sendo ameaçadas pelas “músicas lascivas”, que corrompiam as mulheres pela sugestão dos suspiros e dos versos amorosos. Um desses tocadores de “modas profanas” era o pardo João Furtado, que tinha o costume de pegar sua viola de arame e sair cantando os desejos, as saudades e as esperanças do amor. Na segunda metade do século XVIII, ainda era costume designar pelo nome genérico de “modas” as cantigas em geral. Foi quando Domingos Caldas Barbosa apareceu cantando a “tafularia do amor, a meiguice do Brasil e em geral a moleza americana”. As pessoas passaram a se referir a tais “modas novas” usando o diminutivo *modinha*.

Filho de pai branco e mãe negra de Angola, Domingos Caldas Barbosa nasceu no Rio de Janeiro por volta de 1740. Conquistou grande popularidade em Lisboa, frequentando os salões aristocráticos da capital, sempre acompanhado de sua viola de arame, chocou a corte de Dona Maria I e o quadro moral das elites, ao ofender o pudor das donzelas com “cantigas de amor tão descompostas”. Além de músico, Domingos Caldas Barbosa era

poeta membro reconhecido da Arcádia Lusitana. Uma de suas influências mais decisivas, Tomás Antônio Gonzaga, marca presença em sua obra, que foi reunida no livro *Viola de Lereno: coleção de suas cantigas, oferecidas a seus amigos*, publicado em dois volumes (o primeiro em 1798 e o segundo em 1826).

Em meio aos versos musicados, no segundo volume está o poema *Marília Brasileira nas Caldas*, com a indicação “modinha”. Como o próprio título sugere, Marília já não era apenas uma referência literária à Maria Dorotéia, mineira de Vila Rica que inspirou os versos de Tomás Gonzaga. Naquele momento, Marília começava a se transformar em símbolo nacional, de um Brasil recém-proclamado independente. Ao longo de todo o século XIX, a modinha continuou a ser uma de nossas expressões musicais mais vivas, ganhando, vez ou outra, o acompanhamento de piano. E as referências as líras de Gonzaga também continuaram: um dos mais célebres compositores do Primeiro Império, o carioca Cândido Inácio da Silva (1808-1838), fez sucesso com a gravação da modinha *Minha Marília não mora mais em mim*.

A poesia de Tomás Antônio Gonzaga parece que foi feita para ser cantada: tanto pelo lirismo sentimental dos versos de *Marília de Dirceu*, quanto pelas descrições das danças presentes nas *Cartas chilenas*, a obra do poeta oferece uma chave possível para compreensão da origem do moderno cancionero popular brasileiro.

SELEÇÃO DE TRECHOS

Marília de Dirceu (Parte I, Lira V)

Tomás Antônio Gonzaga

Acaso são estes

Os sítios formosos.

Aonde passava

Os anos gostosos?

São estes os prados,

Aonde brincava,

Enquanto passava

O gordo rebanho,

Que Alceu me deixou?

São estes os sítios?

São estes; mas eu

O mesmo não sou.

Marília, tu chamas?

Espera, que eu vou.

(...) Meus versos alegre

Aqui repetia:

O eco as palavras

Três vezes dizia,

Se chamo por ele,

Já não me responde;

Parece se esconde,

Casado de dar-me

Os ais, que lhe dou.
São estes os sítios?
São estes; mas eu
O mesmo não sou.
Marília, tu chamas?
Espera, que eu vou.

(...) Minha alma, que tinha
Liberta a vontade,
Agora já sente
Amor, e saudade,
Os sítios formosos me agradaram,
Ah! Não se mudaram;
Mudaram-se os olhos,
De triste que estou.
São estes os sítios?
São estes; mas eu
O mesmo não sou.
Marília, tu chamas?
Espera, que eu vou.

Cartas chilenas (Carta XI)
Tomás Antônio Gonzaga

Fingindo a moça que levanta a saia
E voando na ponta dos dedinhos,
Prega no machacaz, de quem mais gosta,
A lasciva embigada, abrindo os braços;
Então o machacaz, mexendo a bunda,

Pondo uma mão na testa, outra na ilharga,
Ou dando alguns estalos com os dedos,
Seguindo das violas o compasso,
Lhe diz-”eu pago, eu pago”-e, de repente,
Sobre a torpe michela atira o salto.
Ó dança venturosa! Tu entravas
Nas humildes choupanas, onde as negras,
Aonde as vis mulatas, apertando
Por baixo do bandulho a larga cinta,
Te honravam, c’os marotos e brejeiros,
Batendo sobre o chão o pé descalço.
Agora já consegues ter entrada
Nas casas mais honestas e palácios!

Marília brasileira nas Caldas
Domingos Caldas Barbosa

Pastores que aflitos
Saúde buscais,
Em vão esperais
A Amor escapar
Amor tem Marília
Por ela ensinada,
E quando lhe agrada
Vos sabe matar.
Fugi de seus Olhos
Tão vivos, e belos,
Se a Amores, e a Zelos
Quereis escapar

Com outras pastoras
Eu não a confundo,
Que um novo mundo
Vem neste brilhar.

Em vão presumis
De ter liberdade,
Que a livre vontade
Vos vem cativar.

Temei dos seus olhos
O doce veneno
Que ao pobre Lerenó
Já fez Palpitar

Fugi do seu riso
Que mata brincando,
Que zomba matando
E a rir vê chorar.



Danse Landu, Johann Moritz Rugendas, 1835.

Acervo: Fundação Biblioteca Nacional

Ao que tudo indica, o lundu surgiu no Brasil como resultado da mescla de elementos musicais e coreográficos de origens diversas. O austríaco Rugendas e outros viajantes que visitaram o Brasil durante o século XX constataram que o lundu era amplamente difundido entre diferentes estratos sociais e regiões do país.



Villa Rica. Cena de garimpo com negros trabalhando, Johann Moritz Rugendas, século XIX.

Acervo: Fundação Biblioteca Nacional.

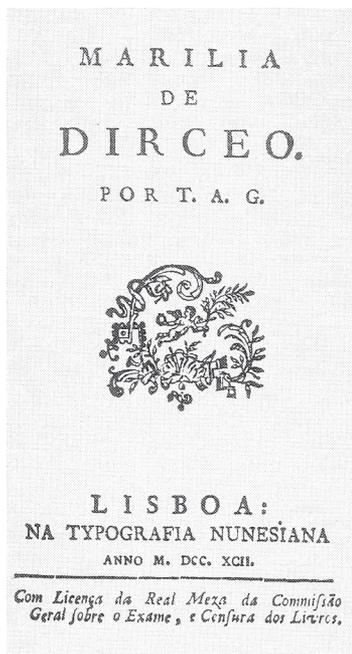
A população de Vila Rica girava, à época, em torno de 80 mil habitantes - num total estimado de 320 mil pessoas espalhadas pela capitania e excluída a população indígena. Os moradores da cidade transitavam por uma paisagem urbana irregular, entre palácios de pedra argamassada, sobrados com telhados de cunhais de pedra, edifícios baixos e de madeira, casas de adobe e pau a pique, ruas planas, alguns largos onde se faziam os avisos públicos e se abrigava o Pelourinho, becos tortos e vielas íngremes.



Tomás Antônio Gonzaga no cárcere, João Maximiano Mafra, 1843.

Acervo: Museu do Estado de Pernambuco

Existem poucos registros iconográficos dos participantes da Conjuração Mineira e de Tomás Gonzaga não temos imagens. Nem dele, tampouco das Marílias que amou. Uma das representações mais conhecidas foi totalmente imaginada pelo pintor João Maximiano Mafra, mais de 30 anos depois da morte do poeta.



Marília de Dirceu, Tomás Antônio Gonzaga, 1792.

Acervo: Fundação Biblioteca Nacional.

Tomás Antônio Gonzaga era vaidoso, gostava de se vestir com apuro, e muito namorador. O ciclo de Marília toma como tema central uma de suas pastoras mais enfaticamente referidas – Maria Dorotéia Joaquina de Seixas. Mas há outro ciclo de peças líricas – o ciclo das pastoras diversas – em que se situam os poemas que tratam de Ormia, Lidora, Laura, Nise e Altéia. Suspeita-se que sob Nise e Altéia estaria oculta a mesma dama e Maria Joaquina Anselma de Figueiredo, que trocou o poeta por um de seus grandes desafetos, o governador D. Luís da Cunha Menezes, teria lhe dado um filho.

Para saber mais:

Livros:

GONÇALVES, Adolfo. Gonzaga, um poeta do Iluminismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999

CANDIDO, Antônio. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 5ª Edição. 1975.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Capítulos de literatura colonial. São Paulo: Brasiliense, 2000.

Filmes:

Os Inconfidentes. Brasil. 1972. Joaquim Pedro de Andrade. 100 min.

Tiradentes. Brasil. 1999. Oswaldo Caldeira. 128 min.

Obras completas

Tratado de direito natural (1773)

Marília de Dirceu (1792)

Cartas chilenas (1826)

Marcela Telles Elian de Lima

Bruno Viveiros Martins

Catulo da Paixão Cearense

(1863-1946)

Perfil biográfico

Durante o século XIX, o violão era considerado no Brasil um instrumento de malandros e boêmios, representante grosseiro da chamada “baixa cultura” própria das chamadas “classes perigosas”. Nesse contexto, muitos acreditavam que música de verdade era apenas a erudita, de origem europeia. Entre as décadas de 1910 e 1930, houve um intenso embate nos círculos intelectuais até que o violão ganhasse respeitabilidade necessária para ser ouvido nos salões e conservatórios do país. Catulo da Paixão Cearense foi um dos responsáveis por vencer o preconceito da elite brasileira contra o violão.

Suas apresentações em salões da alta sociedade e salas de espetáculos eram garantia de casa cheia e ingressos esgotados. Em 1908, realizou um recital que superlotou o auditório do Instituto Nacional de Música, uma das salas de concertos mais

aristocráticas do Rio de Janeiro. Na plateia, “músicos, literatos, médicos, jornalistas, advogados, engenheiros, professores, diplomatas misturaram-se a populares”. Em 1914, foi convidado pela primeira-dama Nair de Teffé a se apresentar no Palácio do Catete para o presidente da República Hermes da Fonseca. Antes disso, o poeta já havia se apresentado para outro chefe de Estado, Nilo Peçanha, em um cruzeiro presidencial pela Baía de Guanabara. Entre damas com longos vestidos e senhores trajando fraque e casaca, Catulo cantou e recitou as mesmas poesias ouvidas e admiradas pela gente simples do país.

Poeta, compositor e cantor, ele foi um dos artistas mais populares de seu tempo. Nascido em São Luís do Maranhão, aos 10 anos mudou-se para o interior do Ceará e aos 17 para o Rio de Janeiro. Enquanto trabalhava no cais do porto, investia seu tempo livre na carreira artística. Nesse período, aprendeu as primeiras noções de flauta e violão. Além de cantar, também se ariscou na poesia. Seu livro de estreia, *O cantor fluminense*, foi publicado em 1887. Esse foi o primeiro de muitos que alcançaram grande sucesso. O livro *O cancionista popular*, por exemplo, foi reeditado 50 vezes. Como compositor conquistou igual prestígio, tornando-se um letrista hábil em conjugar verso e melodia em uma combinação perfeita entre ritmos, palavras e notas musicais.

Seu nome foi registrado definitivamente na história da canção popular brasileira em 1914, quando o cantor Eduardo das Neves entrou nos estúdios da Odeon para gravar a toada *Luar do sertão*. A canção, cuja parceria atribuída a João Pernambuco nunca foi admitida por Catulo, funda na tradição da canção popular brasileira a mítica do sonho rural. A paisagem natural, construída por meio da melodia simples e de versos ingênuos, está inscrita na memória cultural do país, graças às sucessivas regravações além

das inúmeras citações que retomam, geração após geração, esse mito fundador da nação brasileira.

Luar do sertão, topos da canção popular brasileira

A canção *Luar do sertão*, gravada em 1914 por Eduardo das Neves, é um dos marcos da produção fonográfica brasileira. A composição, criada por Catulo da Paixão Cearense em parceria com o violonista João Pernambuco, é retomada por inúmeros intérpretes ao longo dos seus mais de cem anos, sendo responsável por fundar, na tradição da canção popular, a mítica do Brasil rural. Ou seja, ela criou um *topos*, vale dizer, um tema recorrente na literatura brasileira, capaz de modelar uma ideia de país arraigado ao mundo agrário. *Luar do sertão* conformou uma espécie de caminho mítico em direção a uma pátria baseada na relação de equilíbrio entre o princípio da natureza e a virtude dos moradores do campo. De muitas maneiras, a canção evoca o desenho de um Brasil mais puro, mais próximo de uma natureza atemporal, feito de coisas simples, fruto do trabalho que produz valor de uso segundo uma habilidade técnica que lentamente chegou à maturidade, compartilhando valores comunitários e que tem como sonoridade o violão.

Os laços de comunhão e harmonia entre o habitante do interior do Brasil e a ordem natural seguiram por todo o século XX como princípio de continuidade temática: uma compreensão de mundo sustentada por um conjunto de crenças e perspectivas em que a terra natal ou o lugar de origem são entendidos simultaneamente como ossuário dos mortos, promessa de nascimento, condição de sobrevivência, lugar do desejo e ponto de pertencimento.

Nessas canções, o mundo rural é evocado de forma mítica. A escolha dos temas e o vocabulário utilizado em seus versos reve-

lam, portanto, que algo se perdeu: o lugar, a natureza. A nostalgia e a saudade são marcas da degradação causada pelo tempo. *Luar do sertão*, e toda uma linhagem de canções inaugurada por ela, seria uma espécie de abrigo frente ao avanço da modernização. Nesse sentido, a canção mergulha no fundo do Brasil para escutar o lamento e as angústias de uma gente à procura de refúgio diante de um horizonte incerto.

Certa vez, em uma entrevista, por volta de 1940, Catulo declarou: “Sou um sertanejo sem sertão”. A condição do exilado em sua própria terra é tópica presente em nossa literatura desde o século XVIII, quando Cláudio Manuel da Costa representou a si próprio como um poeta vagando pela pátria, consciente de sentir-se “na própria terra peregrino”. O autor da letra de *Luar do sertão* retoma a *Canção do exílio*, poema escrito por Gonçalves Dias, em 1846, ao utilizar o mesmo tipo de contraposição presente nos versos “As aves que aqui gorjeiam/ não gorjeiam como lá” em que o *lá* sugere uma projeção utópica da pátria e o *cá*, o lugar de onde canta o exilado. Já em *Luar do sertão* a contraposição é reatualizada por Catulo da Paixão Cearense nos versos “O luar *cá* da cidade tão escuro/ Não tem aquela saudade do luar *lá* do sertão”.

João Pernambuco, autor da melodia de *Luar do sertão*, por sua vez, aprendeu a tocar violão ainda criança em Jatobá, sua cidade de origem no interior de Pernambuco. Já em Recife, frequentou as reuniões de cantadores, violeiros e repentistas que ocorriam no Pátio de São Pedro, um dos principais redutos de boêmios e artistas populares da capital pernambucana. Em 1904, mudou-se para o Rio de Janeiro. Durante o dia trabalhava em uma fundição. À noite, frequentava a boêmia da Lapa. Profundo conhecedor da cultura popular de sua terra, já era autor de uma obra respeitável para violão, quando conheceu o poeta Catulo da

Paixão Cearense. Foi ele, aliás, quem apresentou ao parceiro o tema original de *Luar do sertão*.

Contudo, em 1924, Catulo da Paixão Cearense incluiu a letra de *Luar do sertão* no livro de poemas *Mata iluminada*, sem nenhuma referência ao compositor da melodia. Para muitos se tratava apenas de mais um tema folclórico recolhido no interior de Pernambuco sem autoria definida. Tem início, assim, um longo processo judicial movido por João Pernambuco que, por fim, assegurou seu nome enquanto coautor de uma das canções mais célebres do cancioneiro popular.

Uma das razões para tanto sucesso foi sua utilização como prefixo musical da Rádio Nacional, a mais importante emissora do país na primeira metade do século XX. Em 1936, já durante o governo Vargas, a interpretação de Paraguassu, cantor de grande sucesso, marcou época apresentando uma orquestração grandiloquente em comparação com a gravação original de Eduardo das Neves. Vicente Celestino, em sua versão de 1952, inseriu seu característico “dó de peito”, enquanto Francisco Alves, em 1943, apostou em um tratamento orquestral em ritmo jocoso. Em 1969, a dupla Tônico & Tinoco emprestou a viola caipira e suas vozes terçadas à canção. Já Luiz Gonzaga, acompanhado por Milton Nascimento, em 1981, chamou sua famosa sanfona prateada à cena, em uma versão que reforça o tom de lamento com uma cadência de povo andando, marchando em caminhada retirante.

Um século após sua gravação original, *Luar do sertão* ainda embala os sonhos de um Brasil mítico, independente de sotaques, culturas, condições econômicas, posições sociais, áreas geográficas e, sobretudo, gêneros musicais. Mesmo hoje, muitos são os elementos presentes na realidade brasileira que mantém viva no imaginário popular a mítica do sonho rural, tornando os versos da canção atuais: o êxodo rural gerado por catástrofes climáticas; a manutenção da indústria da seca no caso do Nordeste; a batida em retirada em direção aos grandes centros urbanos do país em

busca de melhores dias; a expectativa pelo dia do retorno ao lugar de origem e a esperança do reencontro com os entes queridos.

Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco ajudaram a construir a trilha sonora desse percurso. *Luar do sertão* é um dos muitos hinos daquele que reluta em aceitar a condição do desterrado, do desenraizado, do apátrida. Decisão crucial em que o sertanejo abandona a terra natal, deixa suas certezas de lado e começa a mais difícil caminhada de sua vida: torna-se um viajante em errância, vivendo a esmo nas estradas do Brasil. Em busca de uma pátria que ainda não existe por completo.

SELEÇÃO DE TRECHOS

Luar do sertão

Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco

Intérprete: Eduardo das Neves
Disco: 120911 (78 rpm)
Gravação Original: 1914

Não há, ó gente, ó não
Luar como esse do sertão
Não há, ó gente, ó não
Luar como esse do sertão

Oh! que saudade do luar da minha terra
Lá na serra branquejando folhas secas pelo chão
Este luar cá da cidade tão escuro
Não tem aquela saudade do luar lá do sertão

Não há, ó gente, ó não

Luar como esse do sertão
Não há, ó gente, ó não
Luar como esse do sertão

Se a lua nasce por detrás da verde mata
Mais parece um sol de prata prateando a solidão
E a gente pega na viola que ponteia
E a canção é a lua cheia a nos nascer do coração

Não há, ó gente, ó não
Luar como esse do sertão
Não há, ó gente, ó não
Luar como esse do sertão

Mas como é lindo ver depois por entre o mato
Deslizar calmo regato transparente como um véu
No leito azul das suas águas murmurando
E por sua vez roubando as estrelas lá do céu

Não há, ó gente, ó não
Luar como esse do sertão
Não há, ó gente, ó não
Luar como esse do sertão

Canção do exílio

Gonçalves Dias

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar - sozinho, à noite -
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Hino 24 de outubro: Catulo contra Washington Luís.

Catulo da Paixão Cearense foi um dos primeiros compositores a cantar os passos de Getúlio Vargas no cenário político nacional. Em 1930, o autor dos versos de *Luar do sertão*, àquela altura já consagrado como compositor e poeta de extremo sucesso popular, emprestou seus versos à causa do movimento que colocou Vargas no poder. Nesse ano, ele compôs o hino *24 de outubro*, em parceria com Henrique Vogeler, para saudar a data em que foi deposto o presidente Washington Luís.

O cancionero popular sempre se encarregou de discutir e pensar os principais fatos, eventos e personagens do mundo público. Desde a criação dos teatros de revista, cafés-cantantes, chopes-berrantes, no final do século XIX, os compositores populares não deixaram nenhum fato relevante da vida política nacional passar em brancas nuvens diante de seus olhos. Muito pelo contrário. Cada episódio da política brasileira tornava-se tema quase que instantaneamente para a narrativa musical. Esse é o caso do hino *24 de outubro*, composto e gravado no mesmo ano dos acontecimentos narrados na canção. “É o que se chama bater o malho enquanto o ferro está quente”, como diria Eduardo das Neves, um dos cantores mais populares do início do século XX, sobre a habilidade de criar canções no calor da hora em que se desenrola o teatro dos acontecimentos.

Por essas e outras razões, é imensa a lista de personalidades históricas que cruzaram a linha entre a política e o mundo das canções, sendo alvo de ironias, paródias, críticas e adulações. Contudo, nunca um personagem foi ao mesmo tempo amado e odiado tão intensamente pelos brasileiros como Getúlio Vargas. O cancionero popular se encarregou de compor a crônica musical de toda a Era Vargas, com suas polêmicas, reviravoltas,

estratégias, conchavos. Evento por evento, fato por fato, emerge na canção popular brasileira, o personagem em suas várias facetas, seja como “pai dos pobres”, “ditador” ou “presidente eleito democraticamente”. Seu nome é ouvido nos gramofones e rádios de todo o Brasil por meio de canções com letras maliciosas, climas de chacota, duplo sentido, elogios, muitos elogios.

No hino *24 de outubro*, os parceiros Catulo da Paixão Cearense e Henrique Vogeler não deixam dúvida sobre o otimismo com que assistiram o levante contra o governo Washington Luís. A revolta civil e militar teve início no dia 3 de outubro em Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba, estados cujas oligarquias recusaram-se a aceitar a vitória de Júlio Prestes, governador de São Paulo e candidato situacionista, nas eleições presidenciais daquele ano. Inconformados com a quebra da alternância no cargo entre os mineiros e paulistas, realizada pelo próprio Washington Luís, e com a derrota da chapa de oposição formada por Getúlio Vargas (RS) e João Pessoa (PB), os partidários da Aliança Liberal pegaram em armas.

As tropas rebeldes conseguiram rapidamente neutralizar as forças federais por meio do assalto às principais guarnições do Exército e da adesão da soldadesca. Enquanto no Palácio do Catete, Washington Luís demorava a reagir, o impacto da rebelião era maior do que ele poderia suportar. Na manhã do dia 24 de outubro o presidente foi detido e conduzido ao Forte de Copacabana. Um mês depois, conduzido ao exílio, para alegria de Catulo da Paixão Cearense que lançou vivas aos líderes do movimento: Juarez Távora, comandante militar do movimento no Nordeste, Getúlio Vargas e os partidários do ex-presidente Floriano Peixoto.

Todo o hino *24 de outubro* foi composto em forma de elogio, gênero de discurso que ostenta na cena pública a grandeza de uma ação política. Espécie de canto do mundo público, o elogio

mostra, propaga, reforça e até mesmo cria o valor que serve como princípio fundante da ação na cena pública. Em se tratando da canção, os próprios autores afirmam ser a liberdade, o princípio que guiou os “generais triunfadores”, responsáveis por unir pampas e sertões contra o despotismo do governo Washington Luís que ameaçava a “República altaneira”. O tom é marcial e os versos são ora cantados, ora declamados em uma interpretação enfática do cantor Gastão Forment.

Após os acontecimentos de outubro de 1930, Getúlio Vargas toma posse como Chefe do Governo Provisório. Com todos os poderes na mão do Executivo, ele dissolve o Congresso, as Assembleias Legislativas Estaduais e as Assembleias Municipais. Políticos perderam seus cargos, os governos dos Estados foram substituídos por interventores e a imprensa de oposição, censurada. Entrava em cena o governo forte e centralizador de Getúlio que seria cantado e decantado pelo cancionista popular, pelos menos, durante os próximos quinze anos em que se perpetuaria no poder.

Como se vê, “a liberdade montada num corcel cheio de flores”, como dizem os versos de Catulo da Paixão Cearense e Henrique Vogeler, no hino *24 de outubro* ainda tardariam, por muitos anos, a andar pelas terras do Brasil.

SELEÇÃO DE TRECHOS

24 de outubro

Catulo da Paixão Cearense e Henrique Vogeler

Intérprete: Gastão Forment

Disco: 10.124-A (78 rpm)

Gravação Original: 1930

Cantemos um hino à Glória,
Pais e filhos de leões,
Que os pampas estão cantando
Abraçados com os sertões.

Vinde a nós, bravos Getúlios,
Destemidos Florianos,
Vós, Juarezes soberanos,
Generais triunfadores.
Mas trazeis na vossa frente,
Conduzindo a cavalgada,
A liberdade montada
Num corcel cheio de flores.

Derribado o despotismo
Expulsai num grande exemplo
Esses vendilhões do templo
Da República altaneira
Até que venham de joelhos
Pedir-nos perdão um dia
Rezando uma Ave Maria
Aos pés de nossa bandeira

Vinde a nós, bravos Getúlios,
Destemidos Florianos,
Vós, Juarezes soberanos,
Generais triunfadores.
Mas trazeis na vossa frente,
Conduzindo a cavalgada,
A liberdade montada
Num corcel cheio de flores.

De arma em punho, brasileiros,
Nesse ardoroso momento,

Ergamos o pensamento
Como quem reza uma missa,
Suplicando a Deus de joelhos
Que o Brasil reerguente
Seja o berço florescente
Do amor, da paz e justiça.

Rasga o coração: Catulo por Heitor Villa-Lobos e Vianinha

Catulo da Paixão Cearense era um artista com grande habilidade em trabalhar com diferentes linguagens narrativas. Sua obra possui como marca característica a versatilidade com que combina poesia, canção e música. Para tanto, possuía um ouvido apurado e uma percepção aguçada para descobrir as potencialidades oferecidas por uma melodia. Atuou como “letrista”, termo utilizado atualmente para definir o trabalho do compositor responsável por encaixar o texto poético às notas musicais. Esse é o caso, por exemplo, da canção *Rasga o Coração (Iara)*, parceria com Anacleto de Medeiros, apropriada pelo maestro Heitor Villa-Lobos e o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho em suas respectivas obras anos depois.

Iara era um tema instrumental, composto em forma de xote por Anacleto de Medeiros, por volta de 1896, batizado com o nome da entidade folclórica também conhecida como “Mãe-d’água”, espécie de sereia que habita os rios da região amazônica, protegendo a fauna e a flora do lugar. Com seu canto, ela seduz os pescadores que perdem o rumo das embarcações até caírem afogados no fundo das águas. A primeira gravação de *Iara* foi realizada pela Banda da Casa Edson em 1907, ano da morte de seu autor. Anacleto de Medeiros era compositor, chorão e maestro da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro.

Quando recebeu a letra escrita por Catulo da Paixão Cearense, *Iara* já era uma peça obrigatória no repertório das bandas do início do século XX. Ele também adaptou o seu formato musical do xote para a modinha, além de rebatizá-la com o título *Rasga o coração*, após a nova gravação do cantor Mário Pinheiro, em 1910, que fez com que a canção ganhasse ainda mais popularidade. Os versos de Catulo preenchem com palavras o canto da *Iara*, criando uma atmosfera de sacralização da natureza nacional e do sentimento de pesar diante da separação do ser amado.

Segundo Villa-Lobos, “Catulo era o maior poeta do Brasil”. O maestro e compositor era um dos muitos admiradores de Catulo da Paixão Cearense e Anacleto de Medeiros. Em homenagem à dupla, utilizou a canção *Rasga o coração (Iara)* em seu *Choros Nº10*, para orquestra e coro misto, composto em 1926. Para muitos, esse seria o ponto de maior relevo da série *Choros* e um dos grandes momentos da trajetória de Heitor Villa-Lobos. Além dos conhecimentos em música erudita europeia, sua formação artística se deu em meio aos chorões, seresteiros e sambistas do Rio de Janeiro; assim como em suas viagens pelo país, principalmente, pela floresta amazônica.

A utilização de *Rasga o coração (Iara)* na peça é modelar no processo de ressignificação modernista da cultura brasileira empreendida pelo maestro na criação de uma mistura musical de referências negras, indígenas, rurais, suburbanas e cosmopolitas. Nessa ambiência sonora criada por Villa-Lobos, *Rasga o coração (Iara)* ganha o aspecto de verdadeiro canto da sereia – a própria *Iara* –, melodia encantatória que harmoniza e acalma as forças da natureza e seu tumulto de sons caóticos, metáfora do nascimento conflituoso do povo brasileiro. Em outras palavras, um rito de passagem entre o caos e a gênese da nação, mediado por uma

canção que se encontra na franja entre as culturas erudita, folclórica e popular urbana.

Outro artista que propôs uma interpretação do Brasil, tendo por mote a canção de Catulo e Anacleto, foi o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, na peça teatral *Rasga coração*, encenada em 1979. Nesse espetáculo, Vianninha apresenta uma leitura da história do país desde a chegada de Getúlio Vargas ao poder em outubro de 1930, até o contexto da ditadura militar no início dos anos 1970. A narrativa é construída a partir das expectativas, esperanças, frustrações e angústias vividas pelos personagens Manguari e Luca em relação ao contexto político, mas também pelo difícil relacionamento vivido entre pai e filho. O mundo público e a vida particular, o passado e o presente do Brasil são descortinados por Vianninha por meio da contraposição entre os dois personagens.

Sem permitir que os grandes impasses políticos da história do Brasil fossem reduzidos a um mero pano de fundo para os conflitos cotidianos dos personagens, os diversos planos narrativos, espaços cenográficos, tensões psicológicas e tempos históricos articulados pelo dramaturgo convergem simultaneamente na canção de Catulo e Anacleto de Medeiros, ponto de intercessão capaz de costurar o enredo da peça. Vianninha utiliza *Rasga o coração (Iara)* como uma espécie de convite ao público: “Se tu queres ver a imensidão do céu e mar/ refletindo a prismatização da luz solar/ rasga o coração, vem te debruçar/ sobre a imensidão do meu penar”.

Esse “penar”, contudo, poderia ser lido como o sentimento próprio a personagens que sonharam com transformações políticas, culturais e sociais que, no entanto, não se realizaram. A dor de Manguari, por exemplo, corresponde às derrotas políticas como militante comunista, mas também em relação ao rompimento definitivo com o filho Luca. A imagem do coração na

obra de Vianinha simboliza a unidade quebrada pelo desenrolar dos conflitos políticos e pessoais. O coração é associado aos sentimentos e emoções como o afeto entre pai e filho e também ao amor pátrio desenvolvido pelo personagem em relação ao Brasil. Recordar, ou seja, “trazer de volta ao coração”, seria lembrar-se das relações de afeto e também de um país, pátria ou nação, que se perderam.

SELEÇÃO DE TRECHOS

Rasga o coração (lira)

Catulo da Paixão Cearense e Anacleto de Me-deiros

Intérprete: Mário Pinheiro

Disco: 1083403 (78 rpm)

Gravação Original: 1910

Se tu queres ver a imensidão do céu e mar
Refletindo a prismação da luz solar
Rasga o coração, vem te debruçar
Sobre a vastidão do meu penar

Rasga-o, que hás de ver
Lá dentro a dor a soluçar
Sob o peso de uma cruz
De lágrimas chorar
Anjos a cantar preces divinais
Deus a ritmar seus pobres ais

Sorve todo o olor que anda a recender
Pelas espinhosas florações do meu sofrer
Vê se podes ler nas suas pulsações

As brancas ilusões e o que ele diz no seu gemer
E que não pode a te dizer nas palpitações
Ouve-o brandamente, docemente a palpitar
Casto e purpural num treno vespéral
Mais puro que uma cândida vestal

Hás de ouvir um hino
Só de flores a cantar
Sobre um mar de pétalas
De dores ondular
Doido a te chamar, anjo tutelar
Na ânsia de te ver ou de morrer

Anjo do perdão! Flor vem me abrir
Este coração na primavera desta dor
Ao reflorir mago sorrir nos rubros lábios teus
Verás minha paixão sorrindo a Deus

Palma lá do empíreo
Que alentou Jesus na cruz
Lírio do martírio
Coração, hóstia de luz
Ai crepuscular, túmulo estelar
Rubra via-sacra do penar

Rasga coração (Primeiro ato) **Oduvaldo Vianna Filho**

Todos em cena. Semi-obscuridade. Milena e Camargo Moço cantam. Um foco de luz abre sobre eles. Outro foco de luz do presente abre sobre Custódio Manhães Jr. (Manguari Pistolão) e Nena,

sua mulher. Sentados à mesa do apartamento, onde há recibos, cadernos, lápis, fazem as contas do mês. As músicas, à medida que aparecem, se misturam.

Os três - Se tu queres ver a imensidão do céu e mar
refletindo a prismação da luz solar
rasga o coração, vem te debruçar
sobre a imensidão do meu penar. *(Voltam a repetir sempre baixo)*

Castro Cott - Castro Cott. *(Abre foco sobre ele. Uniforme integralista. Capacete à Mussolini, bandeira do sigma. Canta)*

Avante. Avante

Eis que desponta o arrebol

Marchar que é a primavera

O que a Pátria espera

É um novo sol!

Hino da Ação Integralista Brasileira, letra do Dr. Plínio Salgado. Anauê! *(Repete o hino baixo. Foco decresce sobre ele. Abre em Lorde Bundinha)*

Do Jeca Tatu ao Jeca Total: Monteiro Lobato, Catulo da Paixão Cearense e Gilberto Gil.

Em 1914, com a gravação de *Luar do sertão*, Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, imortalizaram uma paisagem rural que, em diferentes momentos históricos, foi mobilizada como abrigo para uma “idade do ouro” para o campo. Sob esse luar, se desenvolveriam vivências naturais e espontâneas opostas

a um modo de vida urbano marcado pela afetação, pela ambição, pelo atropelo. Nesse mesmo ano, em dois artigos, *Velha praga* e *Urupês* publicados no jornal *O Estado de São Paulo*, o escritor Monteiro Lobato altera radicalmente essa paisagem ao inserir a figura do trabalhador rural: o caboclo. Na tentativa de produzir uma fissura no que considera como idealização das virtudes rurais – produzida por artistas como Catulo – ele exhibe um caboclo sorrateiro, parasita, mudo, sorna. A ignorância, o atraso e a limitação da vida rural são personificados na figura do *Jeca Tatu*.

O Jeca conquistou grande repercussão no debate que então se fazia em torno da definição do homem do interior e do seu papel na história brasileira. Para uns, Lobato havia denunciado as condições de vida nas decadentes fazendas de café do Vale do Paraíba. Outros irão acusá-lo de antinacionalista e sua descrição do caboclo uma demonstração de seu despreço pela gente do Brasil.

Fundamentava essa crítica, a certeza de que, caberia ao interior preservar a singularidade do país e se contrapor a um litoral influenciado pelos modismos europeus.

Saídos da elite e de uma classe média urbana, os intelectuais brasileiros, nas primeiras décadas do século XX, pensavam o interior em oposição ao litoral. Ora consideram-no lugar da barbárie a ser superada por meio de um processo civilizatório que partiria do litoral; ora espaço onde a identidade nacional estaria resguardada por permanecer alheio às influências estrangeiras. Aproximar mundo rural e litorâneo levaria a civilização para o interior e traria do sertão para o litoral, a singularidade do país.

Monteiro Lobato, ao olhar para esse homem do interior, não via senão a barbárie. Tudo o mais, para ele, era idealização sem nenhum respaldo na realidade. “Caboclisto”, como definiu. Em 1918, os artigos publicados no jornal *O Estado de São Paulo* foram

reunidos em seu primeiro livro *Urupês*. O livro sacudiu o mercado editorial da época. Um grande impulso para o aumento de suas vendas foi o discurso de elogio à obra pronunciado pelo senador e então candidato à presidência da República, Rui Barbosa, no Teatro Lírico, em março de 1919. O respaldo político conferido pelo senador, ao elogiar a argúcia de Lobato para observar e descrever a vida do homem do campo, lançou nacionalmente o nome do escritor que, até então, havia conquistado prestígio apenas em São Paulo, seu estado natal. A história do Jeca Tatu chegava à capital da República e não foram poucos os críticos e intelectuais que fizeram referência a *Urupês*. Autores como o escritor José Lins do Rego e o sociólogo Gilberto Freyre tomaram a defesa do autor e contribuíram para a afirmação do nome de Monteiro Lobato, em sua primeira publicação.

Catulo da Paixão Cearense seguiu na contracorrente. O poeta e compositor maranhense era reconhecido autor de uma obra capaz de expressar um país genuinamente nacional, resguardado nos grotões do interior do país. Agora, vinham lhe dizer que não era nada daquilo. E mais, que os relatórios do sertanista Cândido Rondon e dos higienistas Belizário Pena e Carlos Chagas tinham colocado à mostra a realidade do homem do campo que pouco tinha a ver com o bucólico sertanejo sentado a dedilhar sua viola em canções como o *Luar do sertão*. O Jeca precisava explicar-se. Catulo tomou para si a voz do personagem e por meio dos versos publicados, em 1919, no livro *Sertão em flor* incluiu *Resposta do Jeca Tatu* que lhe deu direito de resposta. Um dos recursos utilizados pelo poeta para aproximar-se do mundo que buscava representar era adotar o modo de falar do caboclo. Para Monteiro Lobato, por sua vez, esse modo de falar não era “sequer um dialeto e sim mera corrupção do dialeto brasileiro.” Mas o interlocutor do Jeca no poema de Catulo, não é Monteiro Lobato e sim Rui Barbosa, o “senadô”, o “candidato”. Esse sim, em sua opinião, dado

à estrangeirismos. Nada conhecia da difícil vivência do homem do campo marcada pelo descaso do Estado. Apático, não por preguiça, mas por se ver excluído de qualquer forma de participação política num período em que a proibição do voto aos analfabetos excluía grande parte da população do processo democrático.

A partir da década de 1950, o brasileiro comum voltou a ocupar o centro do debate em torno de um projeto de nação. Poetas, escritores, teatrólogos, compositores e cineastas o elegeram para dar vida a um projeto alternativo de sociedade desenvolvida, por considerá-lo, supostamente, não contaminado pela modernidade capitalista. Viriam dos sertões e das favelas os homens que efetivariam a utopia revolucionária de muitos desses artistas de esquerda.

Em 1975, o compositor e intérprete Gilberto Gil retomou o personagem criado por Monteiro Lobato, em 1914, na canção *Jeca Total*. O Jeca Tatu será referência para elaboração desse novo homem capaz de colocar-se em cena pela via democrática e representativa. O *Jeca Total* de Gilberto Gil não se limita a debater com seu representante no Senado. Ele ocupa o senado e, com ele, importante parcela da população excluída da participação política. Não precisa que lhe deem voz, como fez o poeta Catulo. O compositor irá retirá-lo dos grotões e o localizar no centro das decisões políticas, no “olimpio da imaginação”, como afirmou.

SELEÇÃO DE TRECHOS

Urupês

Monteiro Lobato

Porque a verdade nua manda dizer que entre as raças de variado matiz, formadoras da nacionalidade e metidas entre o estrangeiro recente e o aborígine de tabuinha no beijo, uma existe

a vegetar de cócoras, incapaz de evolução, impenetrável ao progresso. Feia e sorna, nada a põe de pé. (...)

O caboclo continua de cócoras, a modorrar...

Nada o esperta. Nenhuma ferrotoada o põe de pé. Social, como individualmente, em todos os atos da vida, Jeca, antes de agir, acocora-se.

Jeca Tatu é um piraquara do Paraíba, maravilhoso epítome de carne onde se resumem todas as características da espécie. (...)

Pobre Jeca Tatu! Como és bonito no romance e feio na realidade! (...)

Seu grande cuidado é espremer todas as consequências da lei do menor esforço - e nisto vai longe. (...)

O sentimento de pátria lhe é desconhecido. Não tem sequer a noção do país em que vive. Sabe que o mundo é grande, que há sempre terras para diante, que muito longe está a Corte com os graúdos e mais distante ainda a Bahia, donde vêm baianos pernósticos e cocos. (...)

No meio da natureza brasílica, tão rica de formas e cores, (...)

Só ele não fala, não canta, não ri, não ama.

Só ele, no meio de tanta vida, não vive...

A resposta do Jeca Tatu **Catulo da Paixão Cearense**

Seu doutô venho!... Venho dos brêdo,

só prá móde arrespondê

toda aquela fardunçage

que vancê foi inscreve.

(...)

Nós tudo já tá cansado
desta vida de rocêro,
prá dá mio a tantu galo
que só canta no polêro.
Meu patrão e os cumpanhêro
só leva a falá de lêzes,
que é uma grande trapaiada,
imquanto nós leva a vida
surrando as mão c'um inxada.

Cum toda essa mapiáge,
vassuncê, seu senadô,
nunca mais se alembrou
que lá, naquelas parage,
a gente morre de sede
e de fome... sim sinhô!
Vassuncê só abre o bico,
pra cantá cumo um canção,
quando qué fazê seu ninho
nos gáio d'uma inleição!
(...)
Preguiçoso?! Mandracêro?!

Não, sinhô, seu Conseiêro!!

É praquê vancê não sabe
o que sêje um boiadêro
criá com tanto cuidado,

cum tanto amô e alegria,
umas cabeça de gado,
e, despois, a impidimia
carregá tudo, cum os diabo,
im mênô de quatro dia!

Jeca Total
Gilberto Gil

Intérprete: Gilberto Gil
Disco: Refazenda
Gravação Original: 1975

Jeca Total deve ser Jeca Tatu
Presente, passado
Representante da gente no Senado
Em plena sessão
Defendendo um projeto
Que eleva o teto
Salarial no sertão

Jeca Total deve ser Jeca Tatu
Doente curado
Representante da gente na sala
Defronte da televisão
Assistindo Gabriela
Viver tantas cores
Dores da emancipação

Jeca Total deve ser Jeca Tatu
Um ente querido
Representante da gente no Olimpo

Da imaginação
Imaginacionando o que seria a criação
De um ditado
Dito popular
Mito da mitologia brasileira
Jeca Total

Jeca Total deve ser Jeca Tatu
Um tempo perdido
Interessante à maneira do tempo
Ter perdição
Quer dizer, se perder no correr
Decorrer da história
Glória, decadência, memória
Era de Aquarius
Ou mera ilusão

Jeca Total deve ser Jeca Tatu
Jorge Salomão

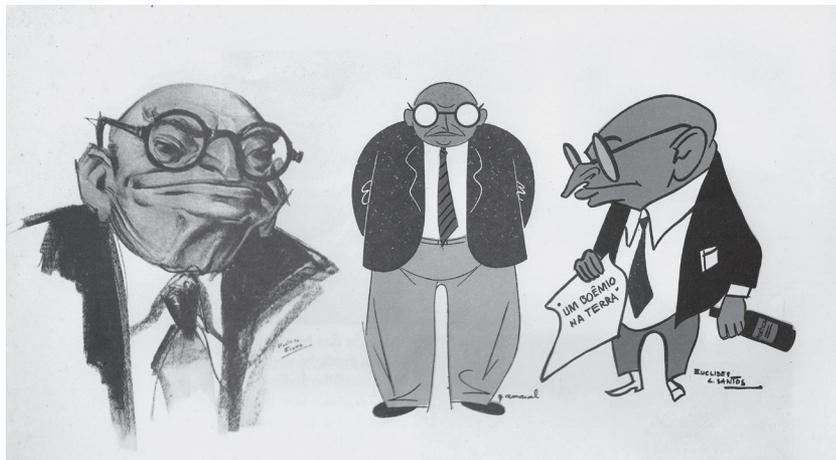
Jeca Total Jeca Tatu Jeca Total Jeca Tatu
Jeca Tatu Jeca Total Jeca Tatu Jeca Total



Catulo da Paixão Cearense, (s/d).

Acervo: Instituto Moreira Salles. Coleção José Ramos Tinhorão.

Até os anos 1930, o violão era visto como um símbolo de boemia e malandragem. A atuação de Catulo da Paixão Cearense na defesa da cultura popular foi fundamental para que o instrumento ganhasse respeitabilidade no cenário artístico. Sobre esse contexto de quebra de preconceitos, declarou: “O violão não é instrumento que deva ser condenado à triste condição de ser tocado de ouvido. A mesma pauta onde aprendemos o piano, a harpa, o violino, o violoncelo, tem de ser aquela que servirá para o ensino do violão”.



Catulo da Paixão Cearense nas caricaturas de Monteiro Filho (s/d), Romano (1921), Orózio Belém (1939), Paulo Amaral (1939) e Euclides Luís dos Santos (1939).

Acervo: Editora Abril.

Catulo da Paixão Cearense é um dos personagens mais populares de seu tempo. Por essa razão, recebeu diversas caricaturas em revistas e jornais ao longo de sua vida. O artista frequentou os círculos do poder, apresentando-se para cinco presidentes da República - Hermes da Fonseca, Nilo Peçanha, Epitácio Pessoa, Artur Bernardes e Getúlio Vargas - com a mesma desenvoltura que frequentava a Casa da Tia Ciata, a Praça Onze, os grupos de Choro, entre outros lugares da boemia carioca do início do século XX.



Cartaz da peça teatral *Rasga coração*. Autor: Romero Cavalcante, 1979.

Acervo: Projeto República/UFG.

O dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho utilizou a modinha *Rasga o coração (Iara)*, de Catulo da Paixão Cearense e Anacleto de Medeiros, gravada originalmente em 1910, como mote para a escrita da peça encenada, em 1979, no Teatro Villa-Lobos, Rio de Janeiro. Coincidência ou não, o maestro modernista utilizou essa mesma canção em seu *Choro nº 10*, composto em 1926. Ao reapropriarem *Rasga o coração (Iara)* esses artistas propuseram em suas obras, cada um a seu modo, diferentes interpretações do Brasil.



Capa do disco *Luar do sertão* de Paulo Tapajós. Gravadora: Sinter, 1955.

Acervo: Discoteca Pública de Belo Horizonte.

A primeira gravação de *Luar do sertão* foi realizada por Eduardo das Neves, em 1914. Em pouco mais de cem anos, a canção é uma das mais regravadas da história da música popular no Brasil. A versão original da letra possui doze estrofes. Contudo, ao longo do tempo, os intérpretes selecionavam seus versos preferidos até se convencionar pela versão consagrada atualmente, com apenas três estrofes. O refrão, contudo, permaneceu sempre inalterável: “Não há, ó gente, ó não/ Luar como esse do sertão”.

Para saber mais:

Livros:

ARAUJO, Murilo. *Ontem, ao luar*: vida romântica do poeta do povo – Catulo da Paixão Cearense. Rio de Janeiro: A Noite, 1950.

LISBOA JR, Luiz Américo. *Da modinha ao sertão*: vida e obra de Catulo da Paixão Cearense. São Luís: Editora Geia, 2016.

MAUL, Carlos. *Catulo*: sua vida, sua obra, seu romance. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1971.

Filmes:

Luar do sertão. Brasil. 1949. Tito Batini. 85 min.

Luar do sertão. Brasil. 1971. Letacio Camargo. 85 min.

Obras selecionadas

Alma do sertão (1928)

Fábulas e alegorias (1911)

Florilégio dos cantores (1915)

Lyra brasileira (1908)

Lyra dos salões (1908)

Mata iluminada (1924)

Meu sertão (1918)

Modinhas (1943)

Novos cantares (1909)

O milagre de São João (1943)

O sol e a lua (1934)

O testamento da árvore (1945)

Oração à Bandeira (1938)

Poemas bravios (1921)

Sertão em flor (1919)

Um boêmio no teatro (s/d)

Um caboclo brasileiro (1946)

Heloisa Maria Murgel Starling

Marcela Telles Elian de Lima

Bruno Viveiros Martins

Olavo Bilac

(1865-1918)

Perfil biográfico

Quando Olavo Bilac nasceu, em 1865, no país não se falava em outra coisa além da Guerra do Paraguai. Na casa do futuro poeta, o assunto ainda era mais próximo, pois seu pai, o dr. Brás Bilac havia partido para o campo de batalha como cirurgião da Polícia Militar, seis meses antes do seu nascimento. Após retornar ao Rio de Janeiro e ver pela primeira vez seu filho, não cultivou outro sonho senão que Olavo seguisse seus passos na profissão. Tentou de tudo. Matriculou-o na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Mas, ele frequentou as aulas somente até o quarto ano. Bom, quem sabe então Direito? Lá foi Olavo Bilac para São Paulo, cursar a Faculdade de Direito, no Largo São Francisco. Não chegou ao segundo ano e estava de novo à porta da confeitaria Paschoal, na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro.

Olavo Bilac queria ser poeta. Pretendia viver das letras. Um sonho impossível na época. Rompeu com a família e foi dedicar-se

ao grupo dos boêmios, reunidos em torno de José do Patrocínio, o “tigre da abolição”. Apesar de serem vistos com desconfiança pela boa sociedade, entre outras coisas pelo desmazelo no vestir e pelo vagar nas ruas até a madrugada, levavam uma vida de trabalho duro. Olavo Bilac produzia uma crônica por dia. Conquistou o reconhecimento e o sucesso. Na *Gazeta de Notícias*, jornal carioca famoso por reunir os nomes referenciais da literatura brasileira, substituiu como cronista ninguém menos que Machado Assis e, foi substituído, também, por ninguém menos que João do Rio. Chegou a ser eleito *Príncipe dos Poetas* em concurso promovido pela *Revista Fon-fon*. Em pleno século XX, relembando a importância de sua geração para a literatura afirmou: “O que fizemos nós? Fizemos isso: transformamos o que era até então um passatempo, um divertimento, naquilo que é hoje uma profissão, um culto, um sacerdócio (...).”

Entre a rua e a torre de marfim

Para os gregos, o monte Parnaso era a morada do deus Apolo e das Musas. Por muito tempo Olavo Bilac foi identificado como mais um entre os brasileiros que, inspirados pelos autores franceses das antologias poéticas *Le Parnasse Contemporain*, publicadas a partir de 1866, procuravam distanciamento do mundo para reunirem-se com as musas, em dedicação à arte. Afastados do burburinho produzido pela realidade, os parnasianos se dedicariam à forma, à estética, sem ater-se a preocupações políticas, sociais, didáticas ou qualquer outra distração que pudesse desviar o esmero do poeta, em alcançar a forma perfeita.

No Brasil, os poetas considerados parnasianos nunca conseguiram manter a postura alheia às questões de seu tempo como proposto pelos franceses. Além de Olavo Bilac, destacavam-se no *parnaso* nacional, Raimundo Corrêa e Alberto de Oliveira. Sobre

Raimundo Corrêa, podia-se dizer com certeza que era parnasiano, mas também naturalista, realista, ou seja, era antes de tudo, inclassificável. Estava entre os autores de uma poesia com forte conteúdo social e iconoclasta, sobre a qual afirmaria seu contemporâneo, o também escritor Valetim Magalhães “degola a cada verso um monarca, enforca um padre ao fim de cada estrofe”. Entre os três, Alberto de Oliveira era o parnasiano mais completo. Olavo Bilac podia ser o mais querido, mas unicamente preocupado com a forma, nem tanto. A generalidade do rótulo não consegue dar conta da pluralidade de temas desenvolvidos em seus poemas. Seus versos foram patrióticos, satíricos, históricos, amorosos, infantis.

Certa feita, afirmou Olavo Bilac: “Podiam os tronos desabar, podem massacrar-se os partidos, que nós, quando nos dignávamos a olhar para a terra, só a julgávamos merecedora de uma pilhéria”. Com essa fala, confirmaria uma postura parnasiana frente à vida, ou seja, preocupada com a forma e desinteressada do que se passava ao rés do chão. Uma poesia dedicada ao manejo hábil e consciente dos recursos retóricos e estruturais à disposição do poeta cuja obra deveria resultar de trabalho árduo dedicado a burilar as palavras como ele próprio aponta no soneto *A um poeta* e na poesia *Profissão de fé*. Sem valer-se da inspiração arrebatadora, como os poetas imbuídos do espírito romântico da geração anterior.

Mas, na década de 1880, se opor ao romantismo já era em si uma postura política. Ser parnasiano, naturalista ou realista significava recusar idealizações descoladas da realidade, como o indianismo tão caro à produção literária patrocinada pelo chamado “bolsinho do Imperador”. Não por acaso, o famoso autor romântico José de Alencar, foi o alvo preferido dos ataques da chamada “geração boêmia”, apesar das desavenças pessoais existentes entre o escritor e o imperador D. Pedro II. Afinal de contas, seu

romance *Iracema*, publicado em 1865, alcançou repercussão nacional e sedimentou-se como obra de referência do indianismo romântico. Para colocar o país no “nível do século” era chegada a hora de dar fim ao clientelismo do monarca e ao caráter oficial da literatura romântica. Segundo Olavo Bilac, passava da hora de considerar-se o mérito e não o alinhamento à uma concepção simbólica oficial.

Em 1904, durante um “curso de poesia” Bilac ampliou as possibilidades de atuação do homem de letras. O poeta não poderia ser considerado um homem à parte na sociedade. Como qualquer outro, estava fora “do claustro” ou da Torre de Marfim. Convidado a falar sobre os poetas de sua geração, afirmou: “Não nos limitamos a adorar e a cultivar a Arte pura, não houve problema social que não nos preocupasse, e sendo ‘homens de letras’, não deixamos de ser ‘homens’”.

À primeira vista, a boemia desses escritores, observada com desconfiança pela boa sociedade, foi confundida com uma postura descompromissada e alienada. Acordavam sempre tarde, após noitadas frequentes e logo iam para Rua do Ouvidor. A julgar pela descrição feita por João do Rio do seu encontro com Olavo Bilac, esse poeta fugia um pouco à regra: às cinco horas da manhã estava de pé, escrevia até as dez e depois ... rua. Só voltava para casa após a meia-noite “porque o entristece ficar num gabinete sem outra alma, à luz dos bicos de gás”.

Na Rua do Ouvidor, Bilac e seus amigos causavam comoção entre as mocinhas, pânico entre as mães e admiração entre os aspirantes à escritores. Andavam esfarrapados e bêbados, mas como membros da sociedade letrada - muitos deles com curso superior - eram admirados e respeitados. Se, ao chegar ao Rio de Janeiro, o jovem e desconhecido Coelho Neto seguia “enamorado” o escritor Aluisio de Azevedo, anos depois, João do Rio fará referência ao estudante que estragou olhos perfeitamente são por

usar *pince-nez* grau 7, só porque Coelho Neto os usava. Os poetas eram as celebridades da rua.

SELEÇÃO DE TRECHOS

Profissão de fé

Olavo Bilac

(...) Invejo o ourives quando escrevo:

Imito o amor

Com que ele, em ouro, o alto relevo

Faz de uma flor.

Imito-o. E, pois, nem de Carrara

A pedra firo:

O alvo cristal, a pedra rara,

O ônix prefiro.

Por isso, corre, por servir-me,

Sobre o papel

A pena, como em prata firme

Corre o cinzel.

Corre; desenha, enfeita a imagem,

A ideia veste:

Cinge-lhe ao corpo a ampla roupagem

Azul-celeste.

Torce, aprimora, alteia, lima
A frase; e, enfim,
No verso de ouro engasta a rima,
Como um rubim.
Quero que a estrofe cristalina,
Dobrada ao jeito
Do ourives, saia da oficina
Sem um defeito:

E que o lavor do verso, acaso,
Por tão subtil,
Possa o lavor lembrar de um vaso
De Becerril.

E horas sem conto passo, mudo,
O olhar atento,
A trabalhar, longe de tudo
O pensamento.

Porque o escrever - tanta perícia,
Tanta requer,
Que ofício tal... nem há notícia
De outro qualquer.

Assim procedo. Minha pena
Segue esta norma,
Por te servir, Deusa serena,
Serena Forma! (...)

A um poeta

Olavo Bilac

Longe do estéril turbilhão da rua,
Benedictino, escreve! No aconchego
Do claustro, na paciência e no sossego,
Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!

Mas que na forma se disfarce o emprego
Do esforço; e trama viva se construa
De tal modo, que a imagem fique nua
Rica mas sóbria, como um templo grego

Não se mostre na fábrica o suplicio
Do mestre. E, natural, o efeito agrade,
Sem lembrar os andaimes do edifício:

Porque a Beleza, gêmea da Verdade,
Arte pura, inimiga do artifício,
É a força e a graça na simplicidade.

Bilac

João do Rio

(...) - Um artista sente mais as dores terrenas que cem homens vulgares, os poetas são como o eco sonoro do verso de Hugo, entre o céu e a terra, para transmitir aos deuses os queixumes dos mortais...

A Arte não é, como ainda querem alguns sonhadores ingênuos, uma aspiração e um trabalho à parte, sem ligação com as outras preocupações da existência. Todas as preocupações humanas se enfeixam e misturam de modo inseparável. As torres de ouro e marfim, em que os artistas se fechavam, ruíram desmoronadas. A Arte de hoje é aberta e sujeita a todas as influências do meio e do tempo: para ser a mais bela representação da vida, ela tem de ouvir e guardar todos os gritos, todas as queixas, todas as lamentações do rebanho humano. Somente um louco, - ou um egoísta monstruoso -, poderá viver e trabalhar consigo mesmo, trancado a sete chaves dentro do seu sonho, indiferente a quanto se passa, cá fora, no campo vasto em que as paixões lutam e morrem, em que anseiam as ambições e choram os desesperos, em que se decidem os destinos dos povos e das raças... (...)

- Há hoje mais um milhão de analfabetos que em 1890! E digam depois que não é preciso criar escolas e difundir a instrução. Um povo não é povo enquanto não sabe ler. Admiras-te dessa minha transformação? O poeta, que ama as cigarras e os *flamboiants*, o sonhador, que em tudo vê a poesia, batendo-se por um grave problema social!... Ah! meu amigo! Para mim esta é a última etapa do aperfeiçoamento, e o jornalismo é um bem. (...)

- Oh! sim, é um bem. Mas se um moço escritor viesse, nesse dia triste, pedir um conselho à minha tristeza e ao meu desconsolado outono, eu lhe diria apenas: Ama a tua arte sobre todas as

coisas e tem a coragem, que eu não tive, de morrer de fome para não prostituir o teu talento!

O poeta e o caçador de esmeraldas

Publicado em 1908, o poema *O caçador de esmeraldas* retoma uma antiga tradição grega para honrar a memória de um bandeirante famoso: Fernão Dias Paes Leme. Bandeiras foi o nome dado, a partir da primeira metade do século XVIII, para as expedições ao interior do país – o termo era comum a todas as regiões da colônia e seu significado costumava vir associado a outros vocábulos: entradas, jornadas, empresas ou conquistas. Na versão adotada pelos paulistas, contudo, as bandeiras assumiram a forma militarizada de organização das expedições de caça e escravização dos índios ou de busca de metais preciosos e fizeram a legenda ambígua dos bandeirantes: seres meio mitológicos prontos a abrir os caminhos nada fáceis do sertão, e dar início à gigantesca obra de incorporação da vasta fatia do interior ao território da América portuguesa; e, ao mesmo tempo, homens cruéis, capazes de massacrar populações inteiras de nativos – eles eram os “empreiteiros da hecatombe”, no olhar já contemporâneo do escritor Euclides da Cunha, em seu livro *Os sertões*, publicado ainda no início do século XX.

Olavo Bilac, porém, vivia um contexto turbulento, em que se jogavam os destinos da nacionalidade, e não viu os bandeirantes dessa forma. Por meio de seus versos, o poeta segue os passos do bandeirante em sua última e grande aventura. Ia ao encalço da mítica serra do Sabarabuçu, tão formosa e refulgente, informavam os índios, que só poderia ser vista ao longe e era impossível passar-se por ela, tamanho o resplendor – chamavam-na “sol da terra”. A epopeia sertanista é louvada por Bilac em um poema que canta a trajetória de Fernão Dias, desde o findar das águas

de março que fecham a temporada de chuvas, em 1674, quando deixou a vila de São Paulo de Piratininga, até o dia de sua morte nas proximidades da misteriosa lagoa do Sumidouro, a “água que some” por um buraco do mato e é constantemente realimentada por ribeirões subterrâneos, nas imediações do Rio das Velhas, região central das Minas.

O poema é composto na forma do epitáfio, discurso que glorifica a memória dos mortos pela pátria, criado em Atenas, durante a Antiguidade Clássica. O epitáfio diz da arte de reconhecer e sublinhar a virtude dos ancestrais, conservando viva a relação entre a pátria e seus habitantes. Dividido em quatro sonetos, “O caçador de esmeraldas” possui versos extensos que recordam, em riqueza de detalhes, os desafios enfrentados pela bandeira de Fernão Dias. Espécie de oração que honra as ações virtuosas do sertanista ao doar sua vida em nome da missão atribuída a ele pelo próprio rei de Portugal, o epitáfio escrito por Bilac encarna a visão do poeta sobre o papel dos bandeirantes, Fernão Dias à frente, na ocupação do interior do território que, um dia, seria o Brasil. Como todo canto fúnebre, a narrativa do poema ganha significado político na medida em que compartilha as crenças, as ideias e os valores do ausente, contribuindo para a construção de uma identidade comum entre mortos e vivos. Mais do que finalmente encontrar os tesouros pretendidos pela coroa portuguesa, os feitos memoráveis de Fernão Dias correspondem à conquista de um território totalmente isolado, cercado por dificuldades naturais, dominado por feras desconhecidas e defendido por guerreiros indígenas de nações hostis.

Os versos de Bilac são dedicados à recordação de um passado que se funda no enfrentamento de obstáculos até então intransponíveis, tomando como exemplo Fernão Dias. Contudo, seu fim último é atingir o coração dos vivos. Ele exorta à coragem,

solidariedade e adesão dos brasileiros para a constituição de sua nação e o amor à pátria. O louvor que lamenta a falta se converte em luto político, reafirmando a expectativa da adesão das gerações futuras aos valores defendidos por seus antepassados.

A beleza dos versos de Bilac atravessou o tempo e a narrativa épica do poema ecoa até hoje em outras linguagens da cultura brasileira como a canção popular, o cinema e o teatro. O poema de Bilac serviu de referência para os longas-metragens da Theda Films (1917) e do diretor Oswaldo de Oliveira (1979); os sambas-enredos das escolas de samba Beija-Flor (1954) e Império Serrano (1956); uma peça teatral de Chico de Assis (1979); além de diferentes canções interpretadas por Dalva de Oliveira (1940), Cascatinha & Inhana (1953) e Elis Regina (1973). Todas essas obras, inclusive, tomaram por empréstimo o título do poema de Bilac.

Um poeta e um compositor, em especial, retomaram os versos de *O caçador de esmeraldas* em suas próprias obras. Mais de dois séculos após a chegada de Fernão Dias nos sertões das Minas, o poeta Carlos Drummond de Andrade recordou as aventuras enfrentadas por sua bandeira, no poema *Canto mineral*: “As esmeraldas de Minas matavam os homens de esperança e febre/ e nunca se achavam/ e quando se achavam/ eram verde engano”. Tom Jobim, por sua vez, retirou dos versos de Bilac a inspiração para a canção *Águas de março* – a estrofe inicial do poema de Bilac foi transcrita por Tom Jobim para o encarte do *Disco de Bolso do Pasquim*, primeiro registro da canção, com o comentário: “Daí, creio, vêm as minhas *Águas de março*”.

SELEÇÃO DE TRECHOS

O caçador de esmeraldas

Olavo Bilac

Foi em março, ao findar das chuvas, quase à entrada
De outono, quando a terra, em sede requeimada,
Bebera longamente as águas da estação,
- Que, em bandeira, buscando esmeraldas e prata,
À frente dos peões filhos da rude mata,
Fernão Dias Pais Leme entrou pelo sertão.
Ah! quem te vira assim, no alvorecer da vida,
Bruta Pátria, no berço, entre as selvas dormida,
No virginal pudor das primitivas eras,
Quando, aos beijos do sol, mas compreendendo o anseio
Do mundo por nascer que trazias no seio,
Reboavas ao tropel dos índios e das feras!

(...)

Na cerrada região das florestas sombrias,
Cujos troncos, rompendo as lianas e os cipós,
Alastravam no céu léguas de rama escura;
Nos matagais, em cuja horrível espessura
Só corria a anta leve e uivava a onça feroz:
Além da áspera brenha, onde as tribos errantes
À sombra material das árvores gigantes
Acampavam; além das sossegadas águas
Das lagoas, dormindo entre aningais floridos;

Dos rios, acachoando em quedas e bramidos,
Mordendo os alcantis, roncando pelas fráguas;
- Aí, não ia ecoar o estrupido da luta...
E, no seio nutriz da natureza bruta,
Resguardava o pudor teu verde coração!
Ah! quem te vira assim, entre as selvas sonhando,
Quando a bandeira entrou pelo teu seio, quando
Fernão Dias Pais Leme invadiu o sertão!

(...)

Para o norte inclinando a lombada brumosa,
Entre os nateiros jaz a serra misteriosa;
A azul Vupabuçu beija-lhe as verdes faldas,
E águas crespas, galgando abismos e barrancos
Atulhados de prata, umedecem-lhe os flancos
Em cujos socavões dormem as esmeraldas.
Verde sonho!... é a jornada ao país da Loucura!
Quantas *bandeiras* já, pela mesma aventura
Levadas, em tropel, na ânsia de enriquecer!
Em cada tremedal, em cada escarpa, em cada
Brenha rude, o luar beija à noite uma ossada,
Que vêm, a uivar de fome, as onças remexer.
Que importa o desamparo em meio do deserto,
E essa vida sem lar, e esse vaguear incerto
De terror em terror, lutando braço a braço
Com a inclemência do céu e a dureza da sorte?
Serra bruta! dar-lhe-ás, antes de dar-lhe a morte,

As pedras de Cortez, que escondes no regaço!
E sete anos, de fio em fio destramando
O mistério, de passo em passo penetrando
O verde arcano, foi o *bandeirante* audaz...

(...)

Sete anos! combatendo índios, febres, paludes,
Feras, repteis, - contendo os sertanejos rudes,
Dominando o furor da amotinada escolta...
Sete anos!... E ei-lo de volta, enfim, com o seu tesouro!
Com que amor, contra o peito, a sacola de couro
Aperta, a transbordar de pedras verdes! - volta...
Mas um desvão da mata, uma tarde, ao sol posto,
Pára. Um frio livor se lhe espalha no rosto...
É a febre! O Vencedor não passará dali!
Na terra que venceu há de cair vencido:
É a febre: é a morte! E o Herói, trôpego e envelhecido,
Roto, e sem forças, cai junto do Guaicuí...

(...)

Cada passada tua era um caminho aberto!
Cada pouso mudado, uma nova conquista!
E enquanto ias, sonhando o teu sonho egoísta,
Teu pé, como o de um deus, fecundava o deserto!
Morre! tu viverás nas estradas que abriste!
Teu nome rolará no largo choro triste
Da água do Guaicuí... Morre, Conquistador!

Viverás quando, feito em seiva o sangue, aos ares
Subires, e, nutrindo uma árvore, cantares
Numa ramada verde entre um ninho e uma flor!
Morre! germinarão as sagradas sementes
Das gotas de suor, das lágrimas ardentes!
Hão de frutificar as fomes e as vigílias!
E um dia, povoada a terra em que te deitas,
Quando, aos beijos do sol, sobrarem as colheitas,
Quando, aos beijos do amor, crescerem as famílias,
Tu cantarás na voz dos sinos, nas charruas,
No esto da multidão, no tumultuar das ruas,
No clamor do trabalho e nos hinos da paz!
E, subjugando o olvido, através das idades,
Violador de sertões, plantador de cidades,
Dentro do coração da Pátria viverás!

Águas de março **Tom Jobim**

Intérprete: Tom Jobim
Compacto: Disco de bolso do Pasquim nº 1
Gravação Original: 1972

É pau, é pedra, é o fim do caminho
É um resto de toco, é um pouco sozinho
É um caco de vidro, é a vida, é o sol
É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol
É peroba do campo, é o nó da madeira

Caingá, candeia, é o matita- pereira
É madeira de vento, tombo da ribanceira
É o mistério profundo, é o queira ou não queira
É o vento ventando, é o fim da ladeira
É a viga, é o vão, festa da cumeeira
É a chuva chovendo, é conversa ribeira
Das águas de março, é o fim da canseira
É o pé, é o chão, é a marcha estradeira
Passarinho na mão, pedra de atiradeira
Uma ave no céu, uma ave no chão
É um regato, é uma fonte, é um pedaço de pão
É o fundo do poço, é o fim do caminho
No rosto o desgosto, é um pouco sozinho
É um estrepe, é um prego
É uma ponta, é um ponto
É um pingo pingando
É uma conta, é um conto
É um peixe, é um gesto
É uma prata brilhando
É a luz da manhã, é o tijolo chegando
É a lenha, é o dia, é o fim da picada
É a garrafa de cana, o estilhaço na estrada
É o projeto da casa, é o corpo na cama
É o carro enguiçado, é a lama, é a lama
É um passo, é uma ponte
É um sapo, é uma rã
É um resto de mato na luz da manhã

São as águas de março fechando o verão
É a promessa de vida no teu coração

É pau, é pedra, é o fim do caminho
É um resto de toco, é um pouco sozinho
É uma cobra, é um pau
É João, é José
É um espinho na mão
É um corte no pé

São as águas de março fechando o verão
É a promessa de vida no teu coração
É pau, é pedra, é o fim do caminho
É um resto de toco, é um pouco sozinho
É um passo, é uma ponte

É um sapo, é uma rã
É um belo horizonte, é uma febre tersã
São as águas de março fechando o verão
É a promessa de vida no teu coração
É pau, é pedra, é o fim do caminho
É um resto de toco, é um pouco sozinho
É um caco de vidro, é a vida, é o sol
É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol

São as águas de março fechando o verão
É a promessa de vida no teu coração

O caçador de esmeraldas
João Bosco, Aldir Blanc, Cláudio Tolomei

Intérprete: Elis Regina
Disco: Elis
Gravação Original: 1973

Verde que te quero oro
Bandeiras removendo a terra
Esmeralda que aguarda agora
No riacho além de Tordesilhas.

Fernão se apaixonou como um selvagem
Pela sereia do sertão, na água.
Imagem virgem,
Miragem esverdeada

No mel das abelhas e nos frutos
O gosto dela, a febre da paixão
Fernão se esmerava na conquista
De Esmeralda, inferno de Fernão.

E um dia...
Num fusca duas portas, dois amantes:
Fernão louco, Esmeralda desvairada o enleio dos delirantes
No Recreio dos Bandeirantes

Éramos abolicionistas e republicanos

“Nasci quando argentinos, paraguaios e brasileiros andavam batalhando e morrendo. A estrela que presidiu ao meu nascimento era rubra como sangue”, recordaria Olavo Bilac. Quando finalmente, após mais de cinco anos de conflito, a morte do presidente paraguaio Solano Lopez, em 1870, colocou fim à guerra do Paraguai, o debate em torno da abolição da escravidão e da República ocupava o topo das discussões políticas na capital do Império, onde Bilac havia nascido. Os negros combatentes retornavam livres do Paraguai, mas ao chegarem em casa, encontravam suas famílias ainda escravizadas. Os militares, que haviam lutado lado a lado com os negros, se recusavam a perseguir os que conseguiam escapar do cativeiro. Durante o conflito, o Exército havia se consolidado, mas considerava-se alijado dos debates em torno das questões nacionais. De suas fileiras, muitos oficiais descontentes com o Império passariam a defender um governo republicano para o Brasil. No ano seguinte ao fim do conflito, o Clube Republicano, no Rio de Janeiro, publicou seu manifesto no jornal *A República* e, em 1873, é fundado o Partido Republicano Paulista. Mas, republicanos e abolicionistas nem sempre compartilhavam as mesmas ideias. Posicionar-se contra o Império e em defesa de uma forma de governo republicana, não implicava em adotar uma posição favorável a abolição. Não era o caso de Olavo Bilac. Para o poeta, República e Abolição eram temas indissociáveis. Não haveria uma sem a outra.

Em 1884, com dezenove anos, Bilac publicou seu primeiro poema *A sesta de Nero* na *Gazeta de Notícias*, do abolicionista Ferreira de Araújo. Pela redação da *Gazeta* passaram nomes como Machado de Assis, Euclides da Cunha, Raul Pompéia e José do Patrocínio, o filho do padre João Carlos Monteiro e de sua escrava de 13 anos, Justina Maria do Espírito Santo. Patrocínio dedicava-se

inteiramente à causa abolicionista e ao longo da década de 1880, passou pela redação de vários jornais: *Gazeta de Notícias*, *Gazeta da Tarde e Cidade do Rio*. De jornal em jornal, radicalizava seu discurso pelo fim da escravidão, sem indenização.

Ao seu redor organizou-se um círculo de boêmios que faria fama pelo Rio de Janeiro e da qual Olavo Bilac, seu amigo incondicional, era presença constante. Juntamente com Aluisio de Azevedo, Artur Azevedo, Luís Murat, Pardal Mallet, Guimarães Passos, Coelho Neto e Paula Nei, Olavo Bilac e José do Patrocínio debatiam suas ideias nas mesas do café-concerto *Maison Moderne*, na Praça Tiradentes, madrugada afora. Para Patrocínio, a abolição era certa, afinal, afirmava: “Nas fazendas cada negro é um combatente”. Alguns rapazes duvidavam, outros davam um passo adiante, como Luís Murat, para quem, além do Império não ter como deixar de reconhecer o direito à liberdade, o fim da escravidão seria seguido – incontinentemente – pela proclamação da República. Nem que para isso, dizia, se preciso fosse, levantaria barricadas por toda Rua do Ouvidor.

Olavo Bilac e José do Patrocínio eram abolicionistas e republicanos, mas diferente de Bilac, José do Patrocínio era mais abolicionista que republicano. Via com desconfiança as hesitações dos membros de seu partido, em relação ao problema da abolição. Achava que seus correligionários priorizavam a República e a luta pela Abolição, só aparecia em segundo plano – quando aparecia. Por essa razão, não hesitou em ficar ao lado da regente Isabel, e da Monarquia, quando ela se decidiu pela abolição imediata. Abandonou a República e só voltou a apoiá-la no dia 15 de novembro de 1889. Seu “isabelismo” desagradou alguns dos boêmios que o acompanhava. Chegaram a se afastar de Patrocínio, mas não Bilac que manteria a amizade ao longo de toda sua vida.

Em 1897, afastado da roda de amigos, para cursar Direito em São Paulo, Bilac manteve-se atento à causa abolicionista e republicana, publicando versos na revista política semanal *Vida Semanária*. Recordaria o período em que viveu na “pequena, feia e escura” cidade, como uma época em que, junto ao amigo Alfredo Pujol “ríamos, cantávamos, amávamos, versejávamos: éramos dois adolescentes; mas trabalhávamos pelo futuro do Brasil; éramos abolicionistas e republicanos; dentro destes dois estudantes boêmios, havia dois soldados e dois construtores.”

Olavo Bilac estava convencido que os escravos deviam obter a liberdade, pela força. Em março de 1888, regressou à Corte. Convidado por José do Patrocínio passou a colaborar para o jornal *Cidade do Rio* e retomou sua participação na rede abolicionista responsável por apoiar refúgios de escravos localizados na área urbana do Rio de Janeiro. Como o quilombo do Leblon, idealizado pelo português José de Seixas Magalhães. Sua casa comercial – “Seixas e Cia” –, na rua Gonçalves Dias, no coração elegante da cidade, reunia além de Bilac e Patrocínio, abolicionistas proeminentes como o jurista Rui Barbosa, o escritor Coelho Neto, e alguns intelectuais de renome, como André Rebouças, Paula Ney e Joaquim Nabuco – quase todos favoráveis a um projeto de abolição imediata e sem indenização aos proprietários de escravos.

SELEÇÃO DE TRECHOS

Basta de prantos!

Olavo Bilac

Basta de prantos! não temos

Pena de vossa aflição...

E, além disto, não queremos

Perturbar a digestão

Fugis? Pregais a doutrina
Da liberdade? pois bem:
Lá vai bala, carabina
Que é o que melhor vos convém.

Haveis de ficar de novo,
Submissos, trêmulos ... Sim!
Isto de escravos e povo
Deve ser tratado assim.

Nós somos brancos e nobres
E temos educação;
Vocês são negros e pobres ...
Aguentem pau... pois então?

Pátria!
Olavo Bilac

Pátria! A coroa cai... Pátria, o teu vôo eleva...
Em vão, no ouro polido e claro da coroa,
Viva, a constelação das pedras resplandece...
Mãe! A coroa é sempre o símbolo da treva.
Quando a coroa cai, é quando a Pátria voa,
Quando a luz, aparece!

Diário do Rio. 15 de maio, 1908.

Olavo Bilac

Não estive pensando no centenário da imprensa, mas no entusiasmo, na febre, na loucura daqueles dias de 1888, que precederam o 13 de maio. E tive uma saudade pungente daquela fase da campanha, em que combati como soldado moço e indisciplinado, mais como franco-atirador do que como miliciano regular, mas com uma paixão que nunca mais consegui pôr ao serviço de outra ideia.

Nunca mais haverá campanha como a do abolicionismo no Brasil. Feita a abolição, e feita a República, que era a sua consequência lógica e fatal, - que outra causa, tão bela e tão nobre, ainda pode tentar as almas jovens?

(...)

Quem me dera outra vez aquela fé, aquele delírio, com que eu insultava há vinte anos os senhores de escravos, metendo-me alta noite em arriscadas aventuras de roubo de cativos, enganando a polícia, pelejando a murros contra os *secretas* nos teatros em que a palavra inflamada de Patrocínio tinha violências e fulgores de raio! E quem me dera poder chorar outra vez as lágrimas de suprema ventura, que chorei no dia em que a princesa Isabel assinou a lei piedosa!

Como tudo isso está longe! e quanta gente morta, da que naquele tempo combatia o bom combate, sem pensar no dinheiro, nem na glória, dando tudo sem nada pedir, lutando por amor da luta!

15 de Novembro

Olavo Bilac

Pela primeira vez, será festejada, no Rio, com algum entusiasmo, a data da proclamação da República. Já aqui temos a embaixada do Uruguai, - e durante três dias haverá festas oficiais e populares.

Lendo hoje o programa dessas festas, deixei-me ficar algum tempo a reconstruir, na memória, todas as horas vibrantes daquele ardente dia 15 de novembro de 1889. Dia ardentíssimo! fazia um calor... revolucionário! Não houve muito sangue derramado: apenas algumas gotas, caídas do corpo de um futuro senador da República. Mas, em compensação, houve muito suor.

Nunca esquecerei, em cem anos que viva, os colarinhos empastados, os lenços ensopados, as faces inundadas, com que Trovão, Silva Jardim, Aníbal Falcão, Mallet e cem outros invadiram o salão nobre da Intendência Municipal, ao meio-dia...

A essa hora, ainda não estava proclamada a República: nem a essa hora, nem a qualquer hora do dia 15... À noite, quando o povo se aglomerou à porta da casinha modesta, em que morava Deodoro, na Praça da Aclamação, ainda o Governo Provisório pensava em “consultar a Nação sobre a forma de governo”. A República Federativa só começou a existir na madrugada de 16. Lembro-me bem que quando, da janela da casa de Deodoro, Benjamin Constant falou à multidão, dizendo que “o povo escolheria a nova forma de governo”, - Aníbal Falcão gritou de baixo: “Já escolheu!”. E, durante cinco minutos, os “vivas” à República retumbaram no ar (...)

Grande dia, de extremo entusiasmo e de ardente loucura!

As cidades de Bilac

Como cronista, durante os primeiros decênios da República, Olavo Bilac produziu instantâneos da vida urbana no início de um complexo processo de modernização das cidades brasileiras. Imigrantes chegavam de diferentes partes do mundo, a sociedade dinamizava-se, o número de habitantes nos grandes centros crescia em uma média acima da porcentagem nacional. A urbanização era uma realidade que vinha para ficar, e alterava rapidamente a feição do país. A população concentrou-se em algumas grandes cidades: Rio de Janeiro, São Paulo e, a partir de 1897, Belo Horizonte, primeira *urbe* planejada do Brasil. Era preciso embelezá-las para que bem representassem suas funções: cuidar dos edifícios públicos; afastar a pobreza para os novos subúrbios; implementar o transporte coletivo e construir instituições representativas.

Em seus textos Bilac referiu-se a todas elas. A “pequena, feia e escura” São Paulo dos seus tempos de estudante que, aos poucos, dá lugar à “esplêndida metrópole”, no início do século XX, com suas avenidas largas “bordadas de palacetes lindos”. Chegou a visitar Belo Horizonte – a Nova Capital de Minas – em 1894, três anos antes de sua inauguração oficial e vaticinou: “o que, em verdade lhes digo é que, com bócios ou sem eles, Belo Horizonte é um lugar em que se pode construir a mais bela cidade da América”. Mas, a menina dos seus olhos era mesmo a capital da República.

O Rio de Janeiro que ocupava sua atenção seguia na contramão das paisagens construídas pela escrita de viajantes, poetas e compositores nos mais diferentes momentos da história. Quase todas elas compartilhavam o mesmo defeito: o encantamento pela natureza em seu entorno. Olavo Bilac, ao contrário, insistia em descarnar a cidade do seu verde, do seu mar, para distinguir em meio ao que considerava – num momento de clara irritação –

como “trambolhos verdes”, o lixo acumulado pelas ruas, a ausência de infraestrutura, o desleixo administrativo, a falta de higiene responsável pela disseminação de doenças. Em sua opinião, a exuberância da natureza desviava o olhar daquilo que realmente importava: a vida urbana.

Paris era seu modelo ideal de cidade. Especialmente porque nela nem tudo era pautado pelo moderno e pela novidade, como por exemplo, Nova York, onde o tempo não existe e o passado lhe faz falta. Paris era também *Lutécia*. Para o cronista, tão importante quanto uma cidade voltada para o futuro, como Belo Horizonte, era Ouro Preto, cujo casario guardaria “a tradição dos primeiros brasileiros”. Paris não era uma cidade ou outra. Era ambas, embora separadas pelo Sena. Na margem esquerda, situava-se o espaço cosmopolita, com seus hotéis, cafés, teatros e, como não podia deixar de ser, suas avenidas amplas. Era a sala de visitas do mundo moderno e contemporâneo. Nesse lado, não havia nenhuma figura histórica para sacralizar, abençoar ou proteger. Na margem direita, ficava a *Lutécia*. Lugar de silêncio apto à concentração intelectual, do duradouro, do estável. Ideal para o desenvolvimento da erudição.

Mas, Paris estava longe. Acessível apenas à meia dúzia de grã-finos. Fora do alcance para a grande maioria dos acaipirados nacionais. Seu polo imediatamente oposto, no entanto, estava logo ali. Tão perto que amedrontava pela proximidade à Rua do Ouvidor, podendo bem mesmo colocar em perigo seus civilizados frequentadores. Do interior da Bahia, as choças amontoadas nas ruas estreitas, tortas e sujas do arraial de Canudos, fundado pela ação do “refinadíssimo patife” Antônio Conselheiro, espreitavam o projeto civilizatório de Olavo Bilac. A relutância dos sertanejos de Canudos em serem derrotados justificaria decretar-se o estado de sítio. Medida extrema para um abolicionista que havia sido

preso, há pouco tempo, e obrigado a refugiar-se em Minas Gerais, por criticar o governo florianista.

Destruída a “cidadela maldita”, Olavo Bilac realinha o foco para o Rio de Janeiro. Exulta com a instalação do governo Rodrigues Alves e sua equipe técnica pronta a virar o Rio de Janeiro de ponta a cabeça, em 1902. O saneamento ficou sob a responsabilidade do médico sanitarista Oswaldo Cruz e a reforma urbana coube ao engenheiro Pereira Passos, o qual conhecia de perto o projeto para Paris elaborado pelo Barão de Haussman. A população pobre foi obrigada a dar lugar à nova cidade e removida do centro da cidade. Cortiços, malocas, velhos hotéis foram destruídos. Como afirmou o escritor Lima Barreto: “De uma hora para a outra a antiga cidade desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por mutação de teatro”. Para Bilac, as reformas significavam o fim do mau cheiro, das águas paradas, das ameaças de doenças. A perspectiva de uma administração interessada colocou-lhe à solta a imaginação: teríamos finalmente avenidas com 120 metros de largura, mais praças, parques! E segue caminhando “dentro de seu sonho radiante, como dentro de um halo fúlgido, através do qual vê tudo transformado e encantado”.

SELEÇÃO DE TRECHOS

Belo Horizonte – A Nova Capital de Minas II

Olavo Bilac

II

Mais meia légua. E, chegados a uma elevação de terreno, vemos toda a serra do Curral, estendida numa linha azulada, com seu alto Pico topetando com as nuvens, a uma altura de 1310 metros.

Corre-se então com a vista toda a localidade escolhida para o estabelecimento da nova capital de Minas.

É como um enorme anfiteatro dodecagonal, aberto para o Oriente, encostado à serra do Curral e ao norte à serra da Contagem.

Na direção do sul, vê-se, no centro quase do grande chapadão, o povoado de Belo Horizonte esticado em forma de T. Dando costas a Belo Horizonte, acham os olhos, ao longe, na direção do norte, a cidade de Santa Luzia, com a sua comprida rua de casas, rematada pela igreja branca que fulgura ao sol.

Dali a meia hora, entramos na povoação. É com que surpresa e com que alegria!

Supunha eu encontrar em Belo Horizonte uma ou duas dúzias de casas rústicas, num arraial quase morto, mergulhado num silêncio melancólico. Em vez disso, acho uma área povoada de mais de dois mil metros quadrados, em que levantam talvez duzentas casas, - comércio animado, lavoura, curtumes, igrejas, dois hotéis, população alegre, sadia, afável, obsequiosa sem aborrecer, discreta sem matutice, e - principalmente... muitas moças que nada têm de feias...

(...)

À noite, sob um luar claríssimo, depois da novena de S. Sebastião, durante a qual pude admirar os belos olhos das moças e as pinturas antiquíssimas da igreja, percorremos a pé quase todo o arraial. Quatro ruas principais, a de Sabará, prolongamento da estrada que da cidade desse nome vem ter a Belo Horizonte, a do Marechal Deodoro, a do Capão, e a de Congonhas, prolongamento da estrada de Vila Nova de Lima (...) a povoação deixando já ver como será fácil a construção da cidade projetada. Com efeito, essas ruas, bastante antigas, são perfeitamente planas, como o é, de resto, todo Belo Horizonte: de sorte que serão quase nulos os

trabalhos de terraplanagem a executar para a edificação de uma capital-modelo. Por longo tempo, erramos à toa, acolhidos sempre pela amabilidade de todos.

Cidadela Maldita

Olavo Bilac

Enfim, arrasada a cidadela maldita! enfim, dominado o antro negro, cavado no centro do adusto sertão, onde o Profeta das longas barbas sujas concentrava a sua força diabólica, feita de fé e de patifaria, alimentada pela superstição e pela rapinagem! (...)

Enfim, assaltada e vencida a furna lôbrega, onde a ignorância, ao mando da ambição, se alapardava perversa! Enfim, desmantelada a cidadela-igreja, onde o Bom Jesus facínora, como um cura Santa Cruz de nova espécie, oficiava, tendo sobre o espesso burel a coronha da pistola assassina!...

Cães de Canudos

Olavo Bilac

Um jornal da Bahia, registrando a entrevista que teve um redator seu com certo oficial recém-vindo de Canudos, narra interessantes episódios posteriores à ultimação da guerra. Este é particularmente trágico na sua simplicidade.

Havia, no arraial, um grande número de cães. Cada jagunço tinha o seu cão, companheiro fiel que o acompanhava às caçadas, às batidas do mato, às caminhadas longas pelo sertão velho. Quando o sítio começou, os animais ficaram, como os homens, encurralados no arraial, de orelhas a fito, farejando o perigo, latindo ao luar, alta noite, vigiando as entradas dos desfiladeiros, guardando a toca negra em que o Conselheiro residia com os seus exércitos de jagunços. Mas quando, feroz, o bombardeio principiou a derrubar as casas, os cães abalaram, desvairadamente,

fugindo da metralha: não podiam ter a inabalável fé, a crença ardente dos jagunços, nem sobre a alma deles podia ter influência a palavra ardente do Messias sertanejo...

Não viram arderem as casas, varadas de balas, comidas pelas chamas do querosene; não viram a chacina última, não assistiram ao trágico horror da derrota, não ouviram o fragor vitorioso das bandas de música invadindo o reduto conquistado: andavam pelo mato, famintos e aturdidos, vagabundos, chorando os donos ausentes.

Depois, quando cessou o clamor da artilharia, quando os batalhões recolheram a Monte Santo, quando apenas um punhado de soldados ficou guardando Canudos, ei-los de volta, magros, descarnados, ansiosos, de focinho no chão, pelas ruas desertas da cidadela, cheirando o sangue empoçado, uivando melancolicamente na solidão e no silêncio das ruínas. E o oficial que narrou o caso ao jornal baiano conta que viu muitos deles empenhados em cavar a terra, em descobrir os cadáveres podres, em farejá-los longamente, procurando descobrir os donos, os antigos companheiros das caçadas, das batidas de mato, das caminhadas longas pelo sertão velho...

Diário do Rio. 15 de janeiro, 1898.

Olavo Bilac

(...) O Rio de Janeiro (sempre na opinião dos poderes municipais, e na minha) precisa ver-se livre desta abominável fama, que tem, de possuir a mais rica natureza do mundo. Em matéria de natureza rica, já nos basta a das margens do Amazonas. E, lá, naquelas brenhas feracíssimas, fica a natureza muito bem, muito à vontade. Que vem ela fazer numa cidade: “Tem uma bela natureza”? É como se dissesse de uma selva cerrada: “Têm esplendidos edifícios”! (...)

Abaixo as árvores! E que, nos últimos troncos, que sobreviverem à hecatombe, sejam enforcados os últimos higienistas retrógrados!

Crônica. 04 de janeiro, 1903.

Olavo Bilac

O ano novo trouxe ao Distrito Federal um novo Prefeito. E houve um espanto na cidade quando, na primeira coluna do *Jornal do Comércio*, apareceu em telegrama de torna-viagem, o programa da nova administração municipal...

Uma avenida de 120 metros de largura começando no Pão de Açúcar e terminando na Copacabana! uma avenida do Parque da República à Tijuca! outras avenidas, largas e belas, cortando e arejando toda a cidade! novos parques, novas esplanadas, mais praças! o replantio das matas, o abastecimento de água, o recuo obrigatório dos prédios, a incineração dos lixos, o aperfeiçoamento da higiene domiciliar, a criação da guarda municipal, o equilíbrio orçamentário, quanto cousa!

A cidade, maravilhada e tonta, perdeu a cor e a voz: e, com as mãos a cabeça, começou a andar à roda de sim mesma, sem poder acreditar no que via, mas com a secreta e ardente esperança de que tudo aquilo fosse expressão da verdade.

Ai de nós! A vida é uma série de decepções! Logo no dia seguinte, verificava-se que o deslumbrante programa era uma blague, uma mistificação, um parto monstruoso da imaginação esquentada de um repórter; o novo Prefeito veio negar ao enganador documento toda a autoridade; e o próprio *Jornal do Comércio*, que pagara a peso de ouro as 283 palavras do telegrama, punha sobre a falsa plataforma o peso fulminador deste adjetivo implacável: *quixotesco!*

(...) Que o ilustre Prefeito do Distrito Federal não se zangue com o que vai ler:

Se S. Ex. quer achar um modelo na epopeia de Cervantes, não hesite, seja D. Quixote, e não queira ser Sancho Pança!

(...) D. Quixote foi o Barão de Haussman que reformou Paris; D. Quixote foi o Marquês de Pombal que das cinzas de uma Lisboa medonha arrancou uma Lisboa airosa; D. Quixote foi o grande Alvear que criou Buenos Aires! D. Quixote foi o espírito *yankee* que em menos de um século encheu de cidades maravilhosas todo o território dos Estados Unidos.

(...) Mais vale ser D. Quixote, e morrer apedrejado, empalado, queimado vivo, enforcado e estraçalhado por ter amado a limpeza e a beleza, do que ser Sancho Pança, e morrer de velhice por ter respeitado o preconceito e por ter amado o atraso.

Pelo amor de Deus. Sr. Dr. Passos! Seja o D. Quixote... e não tenha medo das sovas!

Flor amorosa de três raças tristes: Olavo Bilac e a *Música Brasileira*

Em 1918, Olavo Bilac arriscou, nos versos do poema *Música Brasileira*, uma das primeiras tentativas de definição do nosso cancionero popular. Esse desafio seria repetido, ao longo do século XX, por intelectuais, artistas, poetas, compositores, musicólogos, historiadores e, porque não, também pelos ouvintes. Nesse mesmo período, a canção popular brasileira se tornou uma das nossas principais linguagens artísticas, sendo capaz de construir, geração após geração, um modo peculiar de se interpretar o Brasil, em função de um saber poético-musical construído no espaço público da rua, que expõe o país ao conhecimento do povo.

A moderna canção popular brasileira nasceu simultaneamente à instituição do regime republicano no país, em fins do século XIX. Quando publicou o poema *Música Brasileira*, em 1918, Bilac era também uma testemunha ocular desse momento inicial de estruturação da música popular. Nesse contexto, a canção que conhecemos hoje ganhava forma através da fusão de ritmos e danças – lundu, maxixe, polca, jongo, choro, modinha, valsa – que, aos poucos, chegavam ao Rio de Janeiro juntamente com as levas migrantes de portugueses, ex-escravos, retirantes das províncias do norte, roceiros do interior de São Paulo, entre outros.

Contudo, Bilac escreve os versos do poema *Música Brasileira* em um momento anterior a consolidação da canção popular no cenário artístico brasileiro que se daria nas décadas seguintes. Isso somente ocorre quando a linguagem musical adquire, definitivamente, o formato fonográfico estipulado pelo ainda incipiente mercado de discos e partituras que ganharia impulso anos mais tarde, com a criação das primeiras emissoras de rádio, a partir de 1922.

Até então, na grande maioria dos casos, trovadores e seres-teiros ainda eram vistos com reservas pela sociedade, sendo inclusive, perseguidos pelas autoridades policiais. Salvo algumas exceções como Catulo da Paixão Cearense. Até mesmo Chiquinha Gonzaga, famosa compositora, maestrina, republicana, abolicionista e amiga particular de Olavo Bilac, enfrentou não apenas a ordem patriarcal – como o poeta – mas também o preconceito da sociedade por ser uma artista popular.

Dessa forma, quem quisesse conhecer de fato as últimas novidades da produção musical brasileira deveria fazer, como sugeriu Olavo Bilac, na sua crônica publicada em 11 de março de 1900. Nesse dia, Bilac avisava, em primeira mão, na *Gazeta de Notícias*, qual era a grande novidade, a mais nova sensação

que tomava conta das ruas do Rio de Janeiro: os cafés-cantantes, pontos de encontro e espaços de socialização regados à bebida, festa e boemia em que eram realizados pequenos espetáculos musicais entre outras atrações artísticas. Foi no circuito formado pelos cafés-cantantes, chopps-berrantes (mais debochados), teatros de revista (mais requintados), carnaval, festas populares e terreiros das religiões afro-brasileiras; que a música popular iria ganhar algumas de suas características fundamentais como a criatividade, o espírito crítico, a malícia, a vocação para falar do mundo público e seu tecido social.

Outro evento digno de nota, registrado por Olavo Bilac em 1908, foi a chegada ao Rio de Janeiro, de “cantadores e dançadores” que traziam de volta à cidade, diretamente do interior de São Paulo, o violão: “companheiro e consolador da humilde gente das aldeias”. Nessa ocasião, o poeta atuava como repórter oficial da Exposição de 1908, evento comemorativo do centenário da abertura dos portos às nações amigas. Na opinião crítica de Bilac, a presença do violão foi o ponto alto da festa.

O poeta escreveu também sobre as festas populares do Rio de Janeiro de seu tempo como a tradicional “Festa da Penha” e sobre os antigos carnavais cariocas em uma época em que eles eram comandados pelos ranchos e cordões, blocos de foliões formados nos bairros que saíam com seus estandartes para tomar as ruas de assalto, provocar os grupos rivais e desafiar a polícia em “quebra-paus” homéricos. Já em uma crônica publicada na revista *Kosmos*, em maio de 1906, sobre a *Dança no Rio de Janeiro*, chegou à conclusão de que “somos um país que vive dançando”.

Olavo Bilac, poeta e jornalista, utilizou seu olhar habituado a desvendar a cidade para construir um panorama musical do Rio de Janeiro. Em seus escritos é possível reconhecer o burburinho da então capital federal e seus tipos sociais como trovadores de

rua, “cantoras a chalar”, capadócios da gema, marujos portugueses, caipiras recém-chegados do interior, a polícia, além é claro, das “três raças tristes”.

Presentificadas no poema *Música Brasileira*: o indígena (Bárbara poracé), o negro (banzo africano) e o português (trova portuguesa). De certo modo, para o poeta, a criação da nossa canção popular se confunde com a própria origem do Brasil. Ainda que a leitura dessa origem seja digna de controvérsias e mereça questionamentos.

Em 1998, exatamente oitenta anos após a publicação do poema *Música Brasileira*, Olavo Bilac é homenageado pelo grupo Kid Abelha, na gravação de *Owir estrelas*, tomando por referência outra famosa obra do poeta que ousou antever uma definição para a canção popular como uma linguagem de interpretação do Brasil, mesmo ainda em seus compassos iniciais.

SELEÇÃO DE TRECHOS

O café-cantante

Olavo Bilac

Tu estás habituado, leitor pacato, a comprar fumo, ou velas, ou papel em certa loja de certa rua. Uma noite, levam-te a essa loja os teus passos já afeitos ao caminho. Pasmás, ouvindo dentro da casa, tão tua conhecida, a voz fanhosa de um piano, o canto escorchador de uma guitarra, o garganteio esganiçado de uma mulher... Entrás. E, em lugar do teu charuteiro ou do teu merceiro, encontras uma rapariga que te oferece um *chopp*. Á tua loja é uma cervejaria! Ao fundo, com um estrado velho, improvisa-se um palco. À beira dele, um piano inválido desmancha-se em lundus e em tangos. E eis ali surge, de saias curtas, uma cantora a chalar.

Não há rua, por mais esconsa, por menos frequentada, que não possua atualmente o seu café-cantante.

Há quem se arrepele por causa disso; há quem, enchendo os olhos de lágrimas de profunda agonia, brade e soluçe contra essa pouca vergonha, que afasta o povo dos teatros sérios, e que pouco a pouco lhe envenena o corpo com a calamidade da cerveja mal fermentada e o espirito com a desgraça das modinhas indecentes. . . Vamos lá ! por que se há de privar o povo daquilo que ele prefere, da arte barata que lhe dá no gosto, da cerveja ruim que lhe espanta as mágoas ?

Além disso, esses cafés-cantantes de baixa qualidade vieram prestar um serviço: arrebanharam os cantores populares, de que já ninguém tinha notícia.

Oh! o nosso tipo clássico de trovador da rua, tão perseguido da polícia que já nem tinha a ousadia de sair à meia-noite, levantando à fria claridade da lua a gaforinha inspirada, arranhando com as unhas longas as cordas gemebundas da viola, e perturbando o sono casto dos casais burgueses. (...)

Agora, aqui o temos, modificado no vestuário e nas maneiras, mas sempre o mesmo na essência, no lirismo, na malícia e nos pés quebrados dos versos. Aqui o temos, na cervejaria-cantante, alegre e pernóstico, dando com as suas modinhas um sabor novo à cerveja que escorre pela goela do freguês.

Já não traz o antigo violão clássico, companheiro querido das noitadas sem destino, passadas em claro pelas ruas dormidas, ao acaso dos cruzamentos de esquinas; agora, o trovador popular canta ao piano, ou com acompanhamento de orquestra. (...)

Que importa? é sempre o mesmo... E confessemos que ouvir um capadocio da gema cantar com a sua simples brejeirice nativa o “Quisera, amar-te, mas não posso, ó virgem” ou o “Nas horas calmas do cair da tarde”, sempre é mais divertido do que ouvir

os *couplets* franceses, mais ou menos avariados, de canções já sovadas por dez anos de uso em todos os *boulingrins* de Paris!

Crônica. Jornal da Exposição nº 5, 1908.

Olavo Bilac

Estão a chegar os cantadores e os dançarinos de São Paulo, que vêm dar à Exposição a nota de arte rústica que lhe faltava. Uma Exposição Nacional, no Brasil, sem uma tocada de violão é um contrassenso...

O Violão foi quase desterrado do Rio de Janeiro, é só na Festa da Penha, e em algumas outras festas dos arredores da grande cidade ainda se ouve hoje a voz plangente dos tropeiros, acompanhada pelo sussurro choroso das cordas do “pinho”. Não pode dar-se bem o singelo instrumento, companheiro inseparável do roceiro, neste cenário suntuoso de aventuras e palácios.

Mas, no interior, ainda é ele que alegra todas as reuniões, que interpreta todo o sentimento das almas simples, quem traduz na sua harmonia rude a rude poesia do sertão. (...)

Alguns desses exemplares do nosso instrumento de música nacional por excelência são ricamente trabalhados em madeiras preciosas, em finos labores, com incrustações de madrepérola e tartaruga. Outros, porém, - e são para mim os mais interessantes - são de uma feitura primitiva e ingênua, mal acabados, conservando ainda na caixa mal talhada a rudeza natural da casca da madeira que serviu para o seu fabrico.

Música Brasileira

Olavo Bilac

Tens, às vezes, o fogo soberano
Do amor: encerras na cadência, acesa
Em requebros e encantos de impureza,
Todo o feitiço do pecado humano.

Mas, sobre essa volúpia, erra a tristeza
Dos desertos, das matas e do oceano:
Bárbara poracé, banzo africano,
E soluços de trova portuguesa.

És samba e jongo, chiba e fado, cujos
Acordes são desejos e orfandades
De selvagens, cativos e marujos:

E em nostalgias e paixões consistes,
Lasciva dor, beijo de três saudades,
Flor amorosa de três raças tristes.

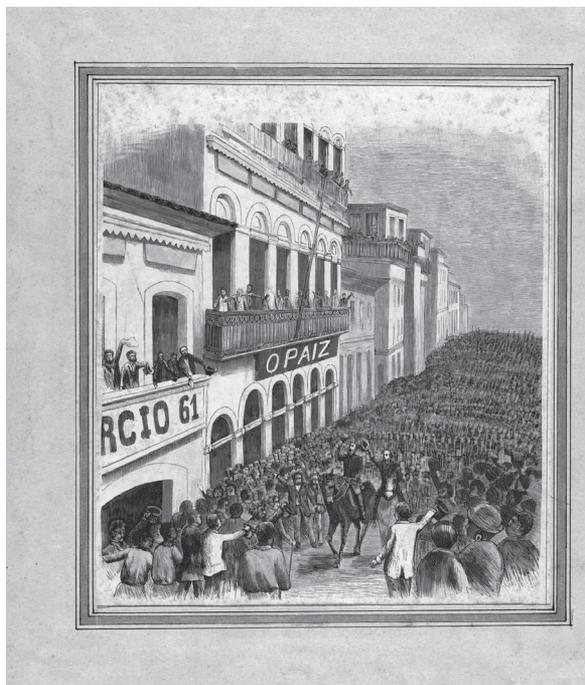
Ouvir estrelas

Paula Toller e George Israel.

Intérprete: Kid Abelha.
Disco: Autolove.
Gravação Original: 1998

Direi ouvir estrelas
Certo perdestes o senso
E eu vos direi, no entanto

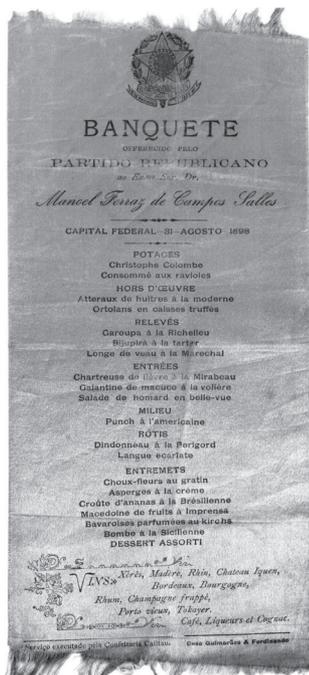
Que, para ouvi-las
Muita vez desperto
E abro as janelas,
Pálido de espanto
Enquanto conversamos
Cintila via láctea
Como um pálido aberto
E ao vir do sol,
Saudoso e em pranto
Inda as procuro pelo céu deserto
Que conversas com elas
O que te dizem
Quando estão contigo
Ah... Amai para entendê-las
Ah... Pois só que ama
Pode ouvir estrelas



Ovação popular ao General Deodoro da Fonseca, na Rua do Ouvidor. Rio de Janeiro, 1889.

Acervo: Fundação Biblioteca Nacional.

Quem deu vivas à quem? Houve ou não participação popular? Afinal a República foi ou não proclamada? A versão de Olavo Bilac é uma entre as diferentes narrativas organizadas sobre os acontecimentos ocorridos no dia 15 de novembro. Na gravura, a aclamação de Deodoro da Fonseca, na estreita e mal calçada Rua do Ouvidor, - tradicional ponto de encontro de republicanos - procura legitimar a ação militar ao associá-la à participação de civis que ao longo de anos esforçaram-se na defesa da República



Cardápio de banquete oferecido pelo Partido Republicano do Distrito Federal ao exmo. sr. dr. Manoel Ferraz de Campos Sales, 31.08.1898.

Fonte: GARCIA, Lúcia. *Para uma história da belle époque*: coleção de cardápios de Olavo Bilac. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2011.

Olavo Bilac escreveu versos, foi boêmio, republicano, abolicionista, cronista, inspetor de ensino, preso político e colecionava cardápios. Não foram poucos os banquetes, festas e bailes que frequentou e a cada um desses eventos, levava consigo o *souvenir*. Como apontou o historiador Alberto da Costa e Silva, ao “coleccionar os cardápios dos banquetes, Bilac tinha possivelmente a consciência de que preservava com eles o pouco de uma vida que todos os dias se mudava em saudade”.



Coelho Neto, Luís Murat e Olavo Bilac.

Fonte: JORGE, Fernando. *Vida e poesia de Olavo Bilac*. Osasco: Novo Seculo, 2007.

Coelho Neto, Olavo Bilac e Luís Murat conheceram-se no mesmo dia. Murat foi apresentado aos dois primeiros como o “grande poeta republicano”. Era alto e costumava usar um chapéu de feltro que lhe escondia o rosto. Parecia um mosqueteiro ou um personagem de romance folhetim. Coelho Neto e Bilac foram amigos de uma vida toda. Bilac referia-se a ele como o “esgateado”, por seus olhos brilhantes e esverdeados, como os de um tigre. Compartilhavam as redações de jornal, as mesas da *Maison Moderne* e do restaurante *Gambrinus*. Em 15 de novembro, partiram juntos em direção à Câmara Municipal para, ao lado de outros ativistas, ratificarem a República.

Problema N.º 10
Em custódia

Quatro prisões, quatro interrogatórios...
Ha três annos que as solas por sapatos
Fastei, a corte de Herodes a Pilatos,
Como Christo, por todos os pretórios!

Palgas, baratas, por os olhos, ratos...
Caras divindades de espíritos notórios...
Fedor de escuradões e mulatões...
Catinga de secretas e mulatões...

Para tantas prisões é curta a vida!
- O' diabo! o' Mellô! o' Valladão! o' diabo!
Vinde salvar-me! vindo eu meu socorro

deiras-me desta fama inumerada,
Fama de Rava-chol que arasta ao rabo,
Como, uma lata ao rabo de um cachorro!

Policia, 9 julho 94
Fantasia

Em custódia, 09.07.1894. Olavo Bilac. Rio de Janeiro.

Acervo: Fundação Biblioteca Nacional.

Olavo Bilac era ferrenho antiflorianista. Em 1892 permaneceu preso por quatro meses, devido aos seus versos e crônicas contrários ao governo do “Marechal de Ferro”. Em 1892, foi detido novamente. Consegue a liberdade e não pensa duas vezes: refugia-se em Minas Gerais. Retorna em 1894, mas recebe voz de prisão nem bem coloca os pés na Estação Central do Brasil. Com tantas idas e vindas, perdeu “a confiança no prestígio das musas e na justiça dos homens”.



Olavo Bilac.

Acervo: Fundação Biblioteca Nacional.

Aos 38 anos Olavo Bilac já estava acostumado à glória. Arrancava suspiros das mocinhas que passavam pela porta da *Confeitaria Colombo*, onde marcava presença ao fim da tarde. Destacava-se com seu 1,80 m de altura em meio ao perfil franzino de escritores contemporâneos, como Euclides da Cunha e Rui Barbosa. Era esbelto, elegante e vesgo. Para tentar disfarçar o estrabismo, tomou uma decisão: passaria a vida de perfil.

Para saber mais:

Livros:

BILAC, Olavo; DIMAS, A. *Bilac, o jornalista*. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial, 2006.

JORGE, Fernando. *Vida e poesia de Olavo Bilac*. Osasco: Novo Século, 2007.

Filmes:

O Caçador de esmeraldas. Brasil. 1917. Theda Filme.

O Caçador de esmeraldas. Brasil. 1979. Oswaldo de Oliveira. 100 min.

Evocação a Bilac. Brasil. 1943. Filmes Artísticos Nacionais. 180 min.

Obras completas

Poesias (1888)

Crônicas e novelas (1894)

Contos para velhos (1897)

Pimentões, com Guimarães Passos (1897)

Sagres (1898)

A terra fluminense: educação cívica, com Coelho Neto (1898)

Crítica e fantasia (1904)

Contos pátrios, com Coelho Neto (1904)

Poesias infantis (1904)

Tratado de versificação, com Guimarães Passos (1905)

Conferências literárias (1906)

Conferências literárias (1912)

Dicionário de rimas, com Guimarães Passos (1913)
Através do Brasil, com Manuel Bonfim e Coelho Neto (1913)
Discursos (1915)
Ironia e piedade (1916)
A defesa nacional (1917)
Tarde (1919)
Leituras cívicas (1920)
Últimas conferências e discursos (1927)

Heloisa Maria Murgel Starling

Pauliane de Carvalho Braga

Euclides da Cunha

(1866-1909)

Perfil biográfico

Em 1897, com a missão de cobrir para *O Estado de S. Paulo* o deslocamento das tropas republicanas durante a quarta e última expedição contra Canudos, o jornalista Euclides da Cunha levou um choque. Republicano convicto, ele havia embarcado para a Bahia, com a certeza de que a República iria derrotar uma horda desordenada de fanáticos maltrapilhos, acoitados em um arraial miserável - e, ainda por cima, monarquistas. Atônito, descobriu, nos sertões baianos, uma guerra longa e misteriosa, um adversário com enorme disposição para o combate, um refúgio sagrado, uma comunidade organizada que oferecia melhores condições de vida do que outras regiões do sertão nordestino e uma terra desconhecida. No impacto da descoberta, anotando tudo o que via e ouvia, Euclides da Cunha trocou de certezas, adotou nova perspectiva e tornou-se um grande escritor. Sua história assumiu um tom de denúncia. Foi muito além da reportagem de guerra: ele insistiu em revelar o efeito provocado pelas secas na paisagem

arruinada do sertão baiano e a devastação do meio ambiente produzida pelas queimadas no semiárido nordestino; inscreveu na natureza uma feição dramática capaz de projetar, no enredo de sua narrativa, imagens de medo, solidão, abandono; reconheceu no mundo sertanejo uma marca do esquecimento secular e coletivo do país.

Em *Os sertões*, publicado em 1902, Euclides da Cunha retomou a história da Guerra contra Canudos com um enfoque mais amplo do que nos artigos de jornal. Mas manteve o mesmo tom de acusação. Responsabilizou a Igreja, a República, o governo estadual baiano e, sobretudo, o Exército, pelo massacre dos habitantes de Canudos. Denunciou a guerra contra o arraial de sertanejos como fratricídio, matança entre irmãos. Projetou sobre as plantas da caatinga a tragédia de Canudos inscrita na própria natureza, com visões do desfecho da guerra: a decapitação dos prisioneiros, o calvário dos resistentes, dizimados por fome, sede, doenças e pelas balas do Exército. Seu livro, *Os sertões*, é um livro-monumento. É o memorial de Canudos.

Euclides da Cunha, intérprete do Brasil

Quando Euclides da Cunha foi enviado pelo jornal *O Estado de São Paulo* à Bahia, em agosto de 1897, para cobrir os últimos momentos da Guerra de Canudos, o escritor desejava também elaborar um trabalho histórico sobre o conflito, provisoriamente intitulado *A nossa Vendéia*, em referência à revolta camponesa monarquista e católica ocorrida na região francesa. Sua ideia era narrar a barbárie sertaneja em sua infame guerra contra a República. Mas o que Euclides da Cunha vivenciou naqueles grotões transformaria suas convicções mais profundas e mudaria o caráter de seu livro: de relato de guerra, produziu uma nova interpretação sobre o Brasil.

Euclides da Cunha ingressou na Escola Militar da Praia Vermelha com 20 anos, e lá erigiu e fortaleceu os ideais que defenderia até o fim da vida: o amor pela República e a convicção no positivismo. Por meio da imprensa, defendeu a nova forma de governo, que veria despontar em 1889. Em pouco tempo, contudo, o escritor se decepcionaria com os caminhos tomados pela República. Apenas dois anos após sua proclamação, Euclides da Cunha escreveria: “Admirável dia aquele – ardentíssimo e claro –, defluindo, caindo, iluminando como uma auréola, de um firmamento sem nuvens. Era impossível haver mais resplandecente gambiarra, para a sombria farsa que ia se desdobrar – a comemoração da vitória democrática, em pleno domínio da ditadura.”

Somente em 1897 Euclides da Cunha veria seu fervor revolucionário ressurgir. As seguidas derrotas sofridas pelo Exército brasileiro frente a um grupo de sertanejos na região de Canudos, Bahia, fizeram soar o alarme de que a República estava em perigo. A guerra sertaneja surgia, aos olhos do escritor, como a chance de regenerar a vida política, dando-lhe novo impulso e direção. Era o estopim que permitiria reacender a chama revolucionária.

A convicção na redenção da República era tamanha que Euclides da Cunha aceitou o convite, feito pelo jornal *O Estado de São Paulo*, para cobrir, *in loco*, os momentos finais da guerra. Levando na bagagem a certeza de um lugar inóspito, território da barbárie, símbolo do atraso, negação de tudo o que concebia como povo e nação, Euclides da Cunha viveria em Canudos uma reviravolta de opiniões. O percurso interpretativo percorrido pelo autor nos sertões baianos e expresso por ele no livro *Os sertões*, publicado em 1902, significou um profundo exame de consciência, não só individual, mas coletivo.

O conflito entre Canudos e a República resultou, para Euclides, do choque entre dois processos de mestiçagem: a litorânea,

com a formação do mulato, e a interiorana, com a formação do sertanejo. Enquanto o mulato representava uma raça fraca, corrompida e degenerada, o sertanejo, pelo isolamento em que vivia, manteve seu equilíbrio evolutivo e sua essencialidade. Embora retrógrado, o sertanejo havia se transfigurado em uma raça forte, pura e autêntica.

Mais que uma análise científica, Euclides da Cunha construiu, através da teoria das raças, uma matriz interpretativa para o Brasil. O que se contrapunha, ou na verdade se relativizava com este argumento, era, em realidade, os conceitos de civilização e barbárie. Em Canudos, em nome da civilização, a República se desvirtuara.

Na escrita de *Os sertões*, Euclides da Cunha questionou as possibilidades políticas de uma República disposta a realizar a eliminação do outro, habitante diverso de um mesmo Brasil. A rigor, esse é o paradoxo com que ele alinhavou sua descoberta e principal argumento: a barbárie não estava confinada num recanto desconhecido e esquecido, o litoral não se opunha ao sertão. Para Euclides, “O mal era maior. Não se confinara num recanto da Bahia. Alastrara-se. Rompia nas capitais do litoral.” O que o autor revelou em *Os sertões* é que não existia um Brasil unitário e homogêneo, mas sim um país repleto de *párias*, uma gente condenada a viver “expatriada dentro da própria pátria”.

Diante do fosso existente entre o ideal republicano e a real República brasileira, a saída apontada por Euclides da Cunha foi a construção de uma nova e autêntica nacionalidade, que incorporasse as margens. Ao lançar mão do conceito de sertão para repensar o tripé *povo, nação e República*, Euclides da Cunha tornou essa categoria um tema-chave do pensamento social brasileiro. Graças a ele, os homens da primeira geração republicana conseguiram *redescobrir o Brasil no sertão*, assim como as gerações futuras, que continuam, até hoje, a fazê-lo.

SELEÇÃO DE TRECHOS

Carta de Euclides da Cunha para Escobar. Lorena, 25 de dezembro de 1901.

Euclides da Cunha

(...) E se como eu, pensas que somos desventurados [...] numa farsa lastimavelmente triste; e julgar como eu julgo, que este país é organicamente inviável; e se comigo chegaste – rigorosamente, como no final de um teorema – à conclusão desanimadora de que chamamos de política a uma grande conspiração contra o caráter nacional – se tudo isto é exato, estamos ainda formados, juntos, na mesma linha avançada e superior dos céticos que ao menos não terão desapontamentos ou desilusões. (...)

Capítulo II. Gênese do jagunço. Um parêntesis irritante (Os sertões)

Euclides da Cunha

Abramos um parêntesis...

A mistura de raças mui diversas é, na maioria dos casos, prejudicial. Ante as conclusões do evolucionismo, ainda quando reaja sobre o produto o influxo de uma raça superior, despontam vivíssimos estigmas da inferior. A mestiçagem extremada é um retrocesso. O indo-europeu, o negro e o brasílio-guarani ou o tapuia, exprimem estádios evolutivos que se fronteiam, e o cruzamento, sobre obliterar as qualidades preeminentes do primeiro, é um estimulante à revivescência dos atributos primitivos dos últimos. De sorte que o mestiço – traço de união entre as raças, breve existência individual em que se comprimem esforços seculares – é, quase sempre, um desequilibrado. Foville compara-os, de um modo geral, aos históricos. Mas o desequilíbrio nervoso,

em tal caso, é incurável: não há terapêutica para este embater de tendências antagonistas, de raças repentinamente aproximadas, fundidas num organismo isolado. Não se compreende que após divergirem extremadamente, através de largos períodos entre os quais a História é um momento, possam dois ou três povos convergir, de súbito, combinando constituições mentais diversas, anulando em pouco tempo distinções resultantes de um lento trabalho seletivo. Como nas somas algébricas, as qualidades dos elementos que se justapõem não se acrescentam, subtraem-se ou destroem-se segundo os caracteres positivos e negativos em presença. E o mestiço - mulato, mamaluco ou cafuz - menos que um intermediário, é um decaído, sem a energia física dos ascendentes selvagens, sem a altitude intelectual dos ancestrais superiores. Contrastando com a fecundidade que acaso possua, ele revela casos de hibridez moral extraordinários: espíritos fulgurantes, às vezes, mais frágeis, inquietos, inconstantes, deslumbrando um momento e extinguindo-se prestes, feridos pela fatalidade das leis biológicas, chumbados ao plano inferior da raça menos favorecida. Impotente para formar qualquer solidariedade entre as gerações opostas, de que resulta, reflete-lhes os vários aspectos predominantes num jogo permanente de antíteses. E quando avulta - não são raros os casos - capaz das grandes generalizações ou de associar as mais complexas relações abstratas, todo esse vigor mental repousa (salvante os casos excepcionais cujo destaque justifica o conceito) sobre uma moralidade rudimentar, em que se pressente o automatismo impulsivo das raças inferiores.

É que nessa concorrência admirável dos povos, evoluindo todos em luta sem tréguas, na qual a seleção capitaliza atributos que a hereditariedade conserva, o mestiço é um intruso. Não lutou; não é uma integração de esforços; é alguma coisa de dispersivo e dissolvente; surge, de repente, sem caracteres próprios, oscilando entre influxos opostos de legados discordes. A tendência

à regressão às raças matrizes caracteriza a sua instabilidade. É a tendência instintiva a uma situação de equilíbrio. As leis naturais pelo próprio jogo parecem extinguir, a pouco e pouco, o produto anômalo que as viola, afogando-o nas próprias fontes geradoras. O mulato despreza então, irresistivelmente, o negro e procura com uma tenacidade ansiosíssima cruzamentos que apaguem na sua prole o estigma da fronte escurecida; o mameluco faz-se o bandeirante inexorável, precipitando-se, ferozmente, sobre as cabildas aterradas...

Esta tendência é expressiva. Reata, de algum modo, a série contínua da evolução, que a mestiçagem partira. A raça superior torna-se o objetivo remoto para onde tendem os mestiços deprimidos e estes, procurando-a, obedecem ao próprio instinto da conservação e da defesa. É que são invioláveis as leis do desenvolvimento das espécies; e se toda a sutileza dos missionários tem sido impotente para afeioar o espírito do selvagem às mais simples concepções de um estado mental superior; se não há esforços que consigam do africano, entregue à solicitude dos melhores mestres, o aproximar-se sequer do nível intelectual médio do indo-europeu - porque todo o homem é antes de tudo uma integração de esforços da raça a que pertence e o seu cérebro uma herança -, como compreender-se a normalidade do tipo antropológico que aparece, de improviso, enfeixando tendências tão opostas ?

Capítulo V. Canudos – Antecedentes – Aspecto Original (Os sertões) **Euclides da Cunha**

(...) Vivendo quatrocentos anos no litoral vastíssimo, em que palejam reflexos da vida civilizada, tivemos de improviso, como herança inesperada, a República. Ascendemos, de chofre, arrebatados na caudal dos ideais modernos, deixando na penum-

bra secular em que jazem, no âmago do país, um terço da nossa gente. Iludidos por uma civilização de empréstimo; respigando, em faina cega de copistas, tudo o que de melhor existe nos códigos orgânicos de outras nações, tornamos, revolucionariamente, fugindo ao transigir mais ligeiro com as exigências da nossa própria nacionalidade, mais fundo o contraste entre o nosso modo de viver e o daqueles rudes patrícios mais estrangeiros nesta terra do que os imigrantes da Europa. Porque não no-los separa um mar, separam-no-los três séculos . . . (...)

Euclides da Cunha e os muitos sertões

Entre abril e outubro de 1905, Euclides da Cunha teria novamente a oportunidade de experimentar as aventuras de ser um narrador-viajante. Nomeado pelo barão do Rio Branco, ministro das Relações Exteriores, como chefe da comissão brasileira de reconhecimento do Alto Purus, na Amazônia, Euclides da Cunha e seus companheiros tinham a missão de solucionar problemas fronteiriços entre Brasil, Bolívia e Peru. Mais uma vez, contudo, o escritor seria arrebatado por um território estranho, vazio, terra inacabada, imprópria à ocupação humana, mas ao mesmo tempo de natureza poderosa, extraordinária. Embora paisagens geograficamente distantes e fisicamente opostas, os sertões da Bahia e a floresta amazônica foram imediatamente conectados pela pena de Euclides.

N’*Os sertões*, o autor nos apresenta uma terra ignota, cenário do martírio e da subsequente redenção. Inscreveu nesta natureza uma persona dramática capaz de projetar no entrecho de sua narrativa imagens de medo, solidão, abandono, reconhecendo ali a marca do esquecimento secular e coletivo do país. O tipo humano, por sua vez, foi idealizado como homem forte, mistura de cavaleiro medieval e vaqueiro romântico, “rocha viva”, sobre a qual se poderia criar o brasileiro do futuro.

Já em seus escritos amazônicos, Euclides descreveu paisagens imperfeitas, instáveis, tormentosas, impróprias à presença do homem. A natureza era quem ditava o significado e o avanço da civilização na Amazônia. Os sujeitos, por sua vez, não existiam nem para a sociedade brasileira nem para o Governo republicano. Barbaramente explorados e submetidos à toda forma de violência, os seringueiros eram, contudo, os únicos capazes de domar o deserto; eram os verdadeiros conquistadores da Amazônia.

No argumento de Euclides, sertão era principalmente uma imagem de deserto, capaz de surgir tanto no cenário seco, retorcido e violento do arraial de Canudos, quanto em meio à solidão e ao abandono produzidos pelas grandes massas hídricas existentes na fronteira amazônica do Alto Purus: uma paisagem sinistra e desolada que se consome sempre antes de se formar plenamente. Uma terra sem nome ou história, marcada pela articulação lúgubre entre isolamento geográfico, povoamento rarefeito, homens errantes, memória perdida e linguagem dispersa. O sertão era apreendido como solidão, isolamento e perda, força primitiva de uma região ainda em trânsito entre a natureza e cultura, dominada pela resistência ao moderno e imersa na tradição.

Espaços de paisagens fantásticas, que paralisavam o observador, tomado por um misto de terror e êxtase, desilusão e deslumbramento, os sertões baianos e amazônicos eram *sociedades insuladas*, de povoamento rarefeito, marcadas pelo esquecimento. Para Euclides da Cunha, “a história não iria até ali”. É justamente essa marca de invisibilidade e, por conseguinte, de incivilidade, que o autor pretende romper ao trazer os sertões para a cena pública.

Como boa parte da intelectualidade de seu tempo, Euclides da Cunha se considerava não só um porta-voz de uma corrente transformadora, mas também um agente responsável por sua

concretização. Considerando sua literatura como missão, Euclides da Cunha confiava que, ao desvelar aqueles sertões, estaria contribuindo para sua integração à unidade nacional.

A escrita do sertão, contudo, careceria de cuidado. Captar um objeto em constante mutação, de caráter singular e movedição e, antes de tudo, sem história, exigiria, além de um arcabouço científico, o recurso à imaginação. Para o Euclides da Cunha, toda a cartografia e interpretação sobre os sertões eram sempre tentativas, ensaios de captação de um objeto em perpétua mutação. Para registrá-la era preciso criar uma escrita nova, capaz de dar conta do maravilhoso, e de ler os segredos da terra.

SELEÇÃO DE TRECHOS

À margem da história. Judas-Asvero. Primeira parte. Terra sem história (Amazônia).

Euclides da Cunha

No sábado da Aleluia os seringueiros do Alto-Purus desforam-se de seus dias tristes. É um desafogo. Ante a concepção rudimentar da vida santificam-se-lhes, nesse dia, todas as maldades. Acreditam numa sanção litúrgica aos máximos deslizes.

Nas alturas, o Homem-Deus, sob o encanto da vinda do filho ressurreto e despeado das insídias humanas, sorri, complacentemente, à alegria feroz que arrebenta cá embaixo. E os seringueiros vingam-se, ruidosamente, dos seus dias tristes.

Não tiveram missas solenes, nem procissões luxuosas, nem lava-pés tocantes, nem prédicas comovidas. Toda a Semana Santa correu-lhes na mesmice torturante daquela existência imóvel, feita de idênticos dias de penúrias, de meios-jejuns permanentes, de tristezas e de pesares, que lhes parecem uma interminável

Sexta-Feira da Paixão, a estirar-se, angustiosamente, indefinida, pelo ano todo afora.

Alguns recordam que nas paragens nativas, durante aquela quadra fúnebre, se retraem todas as atividades – despovoando-se as ruas, paralisando-se os negócios, ermando-se os caminhos – e que as luzes agonizam nos círios bruxuleantes, e as vozes se amortecem nas rezas e nos retiros, caindo um grande silêncio misterioso sobre as cidades, as vilas e os sertões profundos onde as gentes entristecidas se associam à mágoa prodigiosa de Deus. E consideram, absortos, que esses sete dias excepcionais, passageiros em toda a parte e em toda a parte adrede estabelecidos a maior realce de outros dias mais numerosos, de felicidade – lhes são, ali, a existência inteira, monótona, obscura, dolorosíssima e anônima, a girar acabrunhadamente na via dolorosa inalterável, sem princípio e sem fim, do círculo fechado das “estradas”. Então pelas almas simples entra-lhes, obscurecendo as miragens mais deslumbrantes da fé, a sombra espessa de um conceito singularmente pessimista da vida: certo, o Redentor universal não os redimiui; esqueceu-os para sempre, ou não os viu talvez, tão relegados se acham à borda do rio solitário, que no próprio volver das suas águas é o primeiro a fugir, eternamente, àqueles tristes e desfrequentados rincões.

Mas não se rebelam, ou blasfemam. O seringueiro rude, ao revés do italiano artista, não abusa da bondade de seu deus demandando-se em convícios. É mais forte; é mais digno. Resignou-se à desdita. Não murmura. Não reza. As preces ansiosas sobem por vezes ao céu, levando disfarçadamente o travo de um ressentimento contra a divindade; e ele não se queixa. Tem a noção prática, tangível, sem raciocínios, sem diluições metafísicas, maciça e inexorável – um grande peso a esmagar-lhe inteiramente a vida – da fatalidade; e submete-se a ela sem subterfugar na cobardia de

um pedido, com os joelhos dobrados. Seria um esforço inútil. Domina-lhe o critério rudimentar uma convicção talvez demasiado objetiva, ou ingênua, mas irreduzível, a entrar-lhe a todo o instante pelos olhos adentro, assombrando-o: é um excomungado pela própria distância que o afasta dos homens; e os grandes olhos de Deus não podem descer até àqueles brejais, manchando-se. Não lhe vale a pena penitenciar-se, o que é um meio cauteloso de rebelar-se, reclamando uma promoção na escala indefinida da bem-aventurança. Há concorrentes mais felizes, mais bem protegidos, numerosos, e, o que se lhe figura mais eficaz, mais vistos, nas capelas, nas igrejas, nas catedrais, e nas cidades ricas onde se estadeia o fausto do sofrimento uniformizado de preto, ou fulgindo na irradiação das lágrimas, e galhardeando tristezas...

Ali - é seguir, impassível e mudo, estoicamente, no grande isolamento da sua desventura.

Além disto, só lhe é lícito punir-se da ambição maldita que o conduziu àqueles lugares para entregá-lo, maniatado e escravo, aos traficantes impunes que o iludem — e este pecado é o seu próprio castigo, transmutando-lhe a vida numa interminável penitência. O que lhe resta a fazer é desvendá-la e arrancá-la da penumbra das matas, mostrando-a, nuamente, na sua forma apavorante, à humanidade longínqua...

Ora, para isso, a Igreja dá-lhe um emissário sinistro: Judas; e um único dia feliz: o sábado prefixo aos mais santos atentados, às balbúrdias confessáveis, à turbulência mística dos eleitos e à divinização da vingança.

Mas o mostrengo de palha, trivialíssimo, de todos os lugares e de todos os tempos, não lhe basta à missão complexa e grave. Vem batido demais pelos séculos em fora, tão pisado, tão decaído e tão apedrejado que se tornou vulgar na sua infinita miséria,

monopolizando o ódio universal e apequenando-se, mais e mais, diante de tantos que o malquerem.

Faz-se-lhe mister, ao menos, acentuar-lhe as linhas mais vivas e cruéis; e mascarar-lhe no rosto de pano, a laivos de carvão, uma tortura tão trágica, e em tanta maneira próxima da realidade, que o eterno condenado pareça ressuscitar ao mesmo tempo que a sua divina vítima, de modo a desafiar uma repulsa mais espontânea e um mais compreensível revide, satisfazendo à saciedade as almas ressentidas dos crentes, com a imagem tanto possível perfeita da sua miséria e das suas agonias terríveis.

E o seringueiro abalança-se a esse prodígio de estatuária, auxiliado pelos filhos pequeninos, que deliram, ruidosos, em risadas, a correrem por toda a banda, em busca das palhas esparsas e da farragem repulsiva de velhas roupas imprestáveis, encantados com a tarefa funambulesca, que lhes quebra tão de golpe a monotonia tristonha de uma existência invariável e quieta.

O judas faz-se como se fez sempre: um par de calças e uma camisa velha, grosseiramente cosidos, cheios de palhiças e mulambos; braços horizontais, abertos, e pernas em ângulo, sem juntas, sem relevos, sem dobras, aprumando-se, espantadamente, empalado, no centro do terreiro. Por cima uma bola desgraciosa representando a cabeça. É o manequim vulgar, que surge em toda a parte e satisfaz à maioria das gentes. Não basta ao seringueiro. É-lhe apenas o bloco de onde vai tirar a estátua, que é a sua obra-prima, a criação espantosa do seu gênio rude longamente trabalhado de reveses; onde outros talvez distingam traços admiráveis de uma ironia sutilíssima, mas que é para ele apenas a expressão concreta de uma realidade dolorosa.

E principia, às voltas com a figura disforme: salienta-lhe e afeiçoa-lhe o nariz; reprofunda-lhe as órbitas; esbate-lhe a fronte; acentua-lhe os zigomas; e aguça-lhe o queixo, numa massagem

cuidadosa e lenta; pinta-lhe as sobranceiras, e abre-lhe com dois riscos demorados, pacientemente, os olhos, em geral tristes e cheios de um olhar misterioso; desenha-lhe a boca, sombreada de um bigode ralo, de guias decaídas aos cantos. Veste-lhe, depois, umas calças e uma camisa de algodão, ainda servíveis; calça-lhe umas botas velhas, cambadas...

Recua meia-dúzia de passos. Contempla-a durante alguns minutos. Estuda-a.

Em torno a filharada, silenciosa agora, queda-se expectante, assistindo ao desdobrar da concepção, que a maravilha.

Volve ao seu homúnculo: retoca-lhe uma pálpebra; aviva um ricto expressivo na arqueadura do lábio; sombreia-lhe um pouco mais o rosto, cavando-o; ajeita-lhe melhor a cabeça; arqueia-lhe os braços; repuxa e reifica-lhe as vestes...

Novo recuo, compassado, lento, remirando-o, para apanhar de um lance, numa vista de conjunto, a impressão exata, a síntese de todas aquelas linhas; e renovar a faina com uma pertinácia e uma tortura de artista incontentável. Novos retoques, mais delicados, mais cuidadosos, mais sérios: um tenuíssimo esbatido de sombra, um traço quase imperceptível na boca refogada, uma torção insignificante no pescoço engravatado de trapos...

E o monstro, lento e lento, num transfigurar-se insensível, vai-se tornando em homem. Pelo menos a ilusão é empolgante...

Repentinamente o bronco estatuário tem um gesto mais comovedor do que o *parla!* ansiosíssimo, de Miguel Ângelo: arranca o seu próprio sombreiro; atira-o à cabeça do Judas; e os filhinhos todos recuam, num grito, vendo retratar-se na figura desengonçada e sinistra o vulto do seu próprio pai.

É um doloroso triunfo. O sertanejo esculpiu o maldito à sua imagem. Vingasse de si mesmo: pune-se, afinal, da ambição

maldita que o levou àquela terra; e desafronta-se da fraqueza moral que lhe parte os ímpetos da rebeldia recalcando-o cada vez mais ao plano inferior da vida decaída onde a credulidade infantil o jungiu, escravo, à gleba empantanada dos traficantes, que o iludiram.

Isto, porém, não lhe satisfaz. A imagem material da sua desdita não deve permanecer inútil num exíguo terreiro de barraca, afogada na espessura impenetrável, que furta o quadro de suas mágoas, perpetuamente anônimas, aos próprios olhos de Deus. O rio que lhe passa à porta é uma estrada para toda a Terra. Que a Terra toda contemple o seu infortúnio, o seu exaspero cruciante, a sua desvalia, o seu aniquilamento iníquo, exteriorizados, golpeantemente, e propalados por um estranho e mudo pregoeiro...

Embaixo, adrede construída desde a véspera, vê-se uma jangada de quatro paus boiantes, rijamente travejados. Aguarda o viajante macabro. Condu-lo, prestes, para lá, arrastando-o em descida, pelo viés dos barrancos avergoados de enxurros.

A breve trecho a figura demoníaca apruma-se, especada, à popa da embarcação ligeira.

Faz-lhe os últimos reparos: arranja-lhe ainda uma vez as vestes; arruma-lhe às costas um saco cheio de ciscaijos e pedras; mete-lhe à cintura alguma inútil pistola enferrujada, sem fechos, ou um caxerenguengue gasto; e fazendo-lhe curiosas recomendações, ou dando-lhe os mais singulares conselhos, impele, ao cabo, a jangada fantástica para o fio da corrente.

E Judas feito Asvero vai avançando vagarosamente para o meio do rio. Então os vizinhos mais próximos, que se adensam, curiosos, no alto das barrancas, intervêm ruidosamente, saudando com repetidas descargas de *rifles* aquele bota-fora. As balas chofram a superfície líquida, eriçando-a; cravam-se na embarcação, lascando-a; atingem o tripulante espantoso;

trespasam-no. Ele vacila um momento no seu pedestal flutuante, fustigado a tiros, indeciso, como a esmar um rumo, durante alguns minutos, até se reaviar no sentido geral da correnteza. E a figura desgraçada, trágica, arrepiadoramente burlesca, com os seus gestos desmanchados, de demônio e truão, desafiando maldições e risadas, lá se vai na lúgubre viagem sem destino e sem-fim, a descer, a descer sempre, desequilibradamente, aos rodopios, tonteando em todas as voltas, à mercê das correntezas, “de bubuia” sobre as grandes águas.

Não pára mais. À medida que avança, o espantalho errante vai espalhando em roda a desolação e o terror: as aves, retransidas de medo, acolhem-se, mudas, ao recesso das frondes; os pesados anfíbios mergulham, cautos, nas profunduras, espavoridos por aquela sombra que ao cair das tardes e ao subir das manhãs se desata estirando-se, lutuosamente, pela superfície do rio; os homens correm às armas e numa fúria recortada de espantos, fazendo o “pelo sinal” e aperrando os gatilhos, alvejam-no desapiadamente.

Não defronta a mais pobre barraca sem receber uma descarga rolante e um apedrejamento.

As balas esfuziam-lhe em torno; varam-no; as águas, zimbradas pelas pedras, encrespam-se em círculos ondeantes; a jangada balança; e, acompanhando-lhe os movimentos, agitam-se-lhe os braços e ele parece agradecer em canhestras medidas as manifestações rancorosas em que tempesteiavam tiros, e gritos, sarcasmos pungentes e esconjuros e sobretudo maldições que revivem, na palavra descansada dos matutos, este eco de um anátema vibrando há vinte séculos:

Caminha, desgraçado!

Caminha. Não pára. Afasta-se no volver das águas. Livra-se dos perseguidores. Desliza, em silêncio, por um estirão retilíneo

e longo; contorneia a arqueadura suavíssima de uma praia deserta. De súbito, no vencer uma volta, outra habitação: mulheres e crianças, que ele surpreende à beira do rio, a subirem, desabaladamente, pela barranca acima, desandando em prantos e clamores. E logo depois, do alto, o espingardeamento, as pedradas, os convícios, os remoques.

Dois ou três minutos de alaridos e tumulto, até que o judeu errante se forre ao alcance máximo da trajetória dos *rifles*, descendo...

E vai descendo, descendo... Por fim não segue mais isolado. Aliam-se-lhe na estrada dolorosa outros sócios de infortúnio; outros aleijões apavorantes sobre as mesmas jangadas diminutas entregues ao acaso das correntes, surgindo de todos os lados, vários no aspecto e nos gestos: ora muito rijos, amarrados aos postes que os sustentam; ora em desengonços, desequilibrando-se aos menores balanços, atrapalhadamente, como ébrios; ou fatídicos, braços alçados, ameaçadores, amaldiçoando; outros humílimos, acurvados num acabrunhamento profundo; e por vezes, mais deploráveis, os que se divisam à ponta de uma corda amarrada no extremo do mastro esguio e recurvo, a balouçarem, enforcados...

Passam todos aos pares, ou em filas, descendo, descendo vagorosamente...

Às vezes o rio alarga-se num imenso círculo; remansa-se; a sua corrente torce-se e vai em giros muito lentos perlongando as margens, traçando a espiral amplíssima de um redemoinho imperceptível e traiçoeiro. Os fantasmas vagabundos penetram nestes amplos recintos de águas mortas, rebalsadas; e estacam por momentos. Ajuntam-se. Rodeiam-se em lentas e silenciosas revistas. Misturam-se. Cruzam então pela primeira vez os olhares imóveis e falsos de seus olhos fingidos; e baralham-se-lhes numa agitação revolta os gestos paralisados e as estaturas rígidas. Há

a ilusão de um estupendo tumulto sem ruídos e de um estranho conciliábulo, agitadoíssimo, travando-se em segredos, num abafamento de vozes inaudíveis.

Depois, a pouco e pouco, debandam. Afastam-se; dispersam-se. E acompanhando a correnteza, que se retifica na última espira dos remansos — lá se vão, em filas, um a um, vagarosamente, processionalmente, rio abaixo descendo...

Os sertões: narrativa histórica?

Euclides da Cunha permaneceu em Canudos menos de três semanas (em uma guerra que durou onze meses), tempo absolutamente insuficiente para se elaborar, dentro dos padrões científicos praticados à época, um tratado sobre uma terra e um homem até então desconhecidos, e sobre uma luta precariamente assistida. Como então o autor construiu seus argumentos? Quase todas as informações factuais e muitas de suas avaliações e reflexões foram retiradas de outros autores, estudiosos e intelectuais. Pouquíssimas de suas fontes eram primárias; muitos dos depoimentos por ele utilizados eram de pessoas que não haviam participado da guerra, mas que sabiam por “ouvir dizer”. As cartilhas religiosas, preces e profecias encontradas no arraial foram erroneamente atribuídas à Antônio Conselheiro, e foram base para todo o discurso acerca do caráter messiânico e sebastianista do movimento. Em contrapartida, as prédicas do líder do arraial, analisadas por Euclides, nunca foram, de fato, lidas pelo autor.

O que explica, então, o êxito de *Os sertões* junto ao público letrado, à opinião pública, aos críticos literários e aos próprios historiadores? Por que, ainda hoje, afirma-se que, não fosse o livro de Euclides da Cunha, a guerra de Canudos teria sido esquecida, como tantos outros movimentos sociais ocorridos nos sertões do Brasil? Talvez um dos motivos seja, justamente,

o caráter abrangente da obra. A multiplicidade de gêneros literários condensa sua capacidade de congregiar as mais variadas informações, atitudes e formas de enunciação. Trata-se de uma enciclopédia do sertão, que absorveu centenas de obras anteriores, de diferentes temas e ideologias, dando a eles novas leituras e perspectivas.

Quanto ao caráter ficcional ou não da obra, é possível pensar em um consórcio da ciência e da arte. Diante do desconhecido, Euclides da Cunha lançou mão de métodos e recursos não científicos para conhecer e representar o caráter paradoxal da guerra. Em *Os sertões*, o recurso à subjetividade, ao exagero, à fantasia, são parte integrante da busca pela verdade. Esse foi o meio utilizado por Euclides para mostrar a multiplicidade de vozes e perspectivas escondidas naqueles sertões. A arte, aqui, ajuda a captar melhor a complexa realidade do sertão.

Euclides da Cunha pode ser identificado, assim, como um “historiador poético”, ou como um “narrador sincero”, para utilizar a referência feita pelo próprio autor ao historiador Hippolyte Taine. Euclides se inspira em Taine ao adotar um modelo escritural que, partindo do projeto de uma literatura científica, propõe a equação entre o imaginado, o visto e o experimentado, com todas as suas contradições. Sua escrita pode ainda ser comparada à de outro historiador, Heródoto, que abre mão da concepção única de fato para admitir versões do acontecido, mesmo que isso implique em narrativas subjetivas ou até mesmo fantasiosas. Isso não significa que Euclides não perseguisse a verdade, apenas que, na busca dessa verdade, admitia a existência de meandros e contradições. Dito de outra forma, a arte também estaria a serviço da busca da verdade histórica.

Euclides da Cunha adotou um modelo historiográfico ousado ao dar um arranjo poético ao conflito, criando uma obra

híbrida entre a narrativa e o ensaio, entre a literatura e a história. Esse não era um problema para o autor. Em carta ao amigo José Veríssimo, afirmava que “o escritor do futuro será forçosamente um polígrafo, e qualquer trabalho literário se distinguirá dos estritamente científicos apenas por uma síntese mais delicada”.

A ficcionalização é intrínseca ao texto de *Os sertões* porque só através dela o autor pôde refletir sobre os enigmas que lhe foram apresentados, e começar a imaginar respostas. A ficção à qual recorre Euclides da Cunha possui a capacidade de criar alternativas que suplementam e reconfiguram aquele contexto. Não há dúvida de que a intenção de Euclides era a busca pela verdade. Entretanto, o próprio autor reconhece que a verdade reside numa zona de fronteiras indefinidas, acessível somente nos interstícios entre a história e a ficção.

SELEÇÃO DE TRECHOS

Capítulo IV. Antônio Conselheiro, documento vivo de atavismo (Os sertões)

Euclides da Cunha

É natural que estas camadas profundas da nossa estratificação étnica se sublevassem numa anticlinal extraordinária — Antônio Conselheiro...

A imagem é corretíssima.

Da mesma forma que o geólogo, interpretando a inclinação e a orientação dos estratos truncados de antigas formações, esboça o perfil de uma montanha extinta, o historiador só pode avaliar a altitude daquele homem, que por si nada valeu, considerando a psicologia da sociedade que o criou. Isolado, ele se perde na turba dos nevróticos vulgares. Pode ser incluído numa modalidade

qualquer de psicose progressiva. Mas, posto em função do meio, assombra. É uma diátese, e é uma síntese. As fases singulares da sua existência não são, talvez, períodos sucessivos de uma moléstia grave, mas são, com certeza, resumo abreviado dos aspectos predominantes de mal social gravíssimo. Por isto o infeliz, destinado à solicitude dos médicos, veio, impelido por uma potência superior, bater de encontro a uma civilização, indo para a História como poderia ter ido para o hospício. Porque ele para o historiador não foi um desequilibrado. Apareceu como integração de caracteres diferenciais - vagos, indecisos, mal percebidos quando dispersos na multidão, mas enérgicos e definidos, quando resumidos numa individualidade.

Todas as crenças ingênuas, do fetichismo bárbaro às aberrações católicas, todas as tendências impulsivas das raças inferiores, livremente exercitadas na indisciplina da vida sertaneja, se condensaram no seu misticismo feroz e extravagante. Ele foi, simultaneamente, o elemento ativo e passivo da agitação de que surgiu. O temperamento mais impressionável apenas fê-lo absorver as crenças ambientes, a princípio numa quase passividade pela própria receptividade mórbida do espírito torturado de reveses, e elas refluíram, depois, mais fortemente, sobre o próprio meio de onde haviam partido, partindo da sua consciência delirante.

É difícil traçar no fenômeno a linha divisória entre as tendências pessoais e as tendências coletivas: a vida resumida do homem é um capítulo instantâneo da vida de sua sociedade...

Acompanhar a primeira é seguir paralelamente e com mais rapidez a segunda: acompanhá-las juntas é observar a mais completa mutualidade de influxos.

Considerando em torno, o falso apóstolo, que o próprio excesso de subjetivismo predisusera à revolta contra a ordem

natural, como que observou a fórmula do próprio delírio. Não era um incompreendido. A multidão aclamava-o representante natural das suas aspirações mais altas. Não foi, por isto, além. Não deslizou para a demência. No gravitar contínuo para o mínimo de uma curva, para o completo obscurecimento da razão, o meio reagindo por sua vez amparou-o, corrigindo-o, fazendo-o estabelecer encadeamento nunca destruído nas mais exageradas concepções, certa ordem no próprio desvario, coerência indestrutível em todos os atos e disciplina rara em todas as paixões, de sorte que ao atravessar, largos anos, nas práticas ascéticas, o sertão alvorotado, tinha na atitude, na palavra e no gesto, a tranquilidade, a altitude e a resignação soberana de um apóstolo antigo.

Doente grave, só lhe pode ser aplicado o conceito da paranoia, de Tanzi e Riva.

Em seu desvio ideativo vibrou sempre, a bem dizer exclusiva, a nota étnica. Foi um documento raro de atavismo.

A constituição mórbida levando-o a interpretar caprichosamente as condições objetivas, e alterando-lhe as relações com o mundo exterior, traduz-se fundamentalmente como uma regressão ao estágio mental dos tipos ancestrais da espécie.

Euclides da Cunha e a tradição literária do sertão.

Na literatura de interpretação do Brasil a palavra *sertão* traz associado um conceito, que revela uma maneira peculiar de narrar o projeto sempre problemático da fundação nacional brasileira a partir dos confins, das margens em que se refletem e se cruzam as dúvidas sobre os dilemas da nossa formação histórica e social. De um lado, *sertão* indica o processo de formação de um espaço interno, a perspectiva do interior; de outro lado, *sertão*

traduz a configuração de uma realidade política: a condição do desterro, a ausência de leis, a precariedade dos direitos, a inexistência da ordem.

Transcendendo à ideia de uma limitação espacial precisa, a palavra sertão reuniu em si uma alta carga de valores do mundo público, capaz de produzir, dentro da tradição literária brasileira, uma continuidade temática e uma perspectiva original de interpretação do Brasil. Euclides da Cunha, embora não tenha sido o primeiro a lançar mão deste motivo em uma obra literária, o fez sob um novo prisma, colocando em dúvida a existência de um Brasil unitário e homogêneo, revelando um esquecido mundo sertanejo, habitado por párias. Na ficção de Euclides, sertão é solidão, isolamento, perda; terra apartada dos valores do mundo público, do progresso e da racionalidade, dominada pela tradição e à margem da história. Embora incômodas, ou justamente por isso, as imagens criadas por Euclides da Cunha arrebataram os homens nascidos na passagem do século XIX para o XX para a tópica de incorporação dos sertões e conseqüente encontro com o *outro*, a partir do qual ocorre um “processo de redescobrimto constante do Brasil”.

As mudanças econômicas, sociais e políticas iniciadas com o Movimento de 1930 demandaram da intelectualidade de então um grande esforço no sentido desse “redescobrimto”. Em *Vidas secas*, de 1937, Graciliano Ramos expunha a deficiência do modelo de modernização praticado, que não incorporava nem política nem socialmente amplos setores da sociedade. Com uma *poética da escassez*, a obra atuou a contrapelo do ideal de modernização, denunciando tudo o que estava sendo relegado à margem. O sertão, símbolo maior dessa margem, deixava de ser somente deserto para ser também desterro, lugar dos banidos da República, ou ainda, nas palavras do filho de Fabiano, o próprio “inferno”.

Duas décadas depois, em meio ao governo de Juscelino Kubitschek e de seu ambicioso projeto de modernização, Guimarães Rosa retomaria a imagem de *Vidas secas* através de seu personagem Riobaldo Tatarana, em *Grande sertão: Veredas*: “a gente viemos do inferno”. Aqui, as consequências de uma modernização incompleta, excludente, já estão claras: o fortalecimento das cidades desagregava o sertão, e condenava sua gente ao desterro, à desigualdade social, a uma vida sem acesso aos bens, à lei e a um catálogo mínimo de direitos. Guimarães Rosa registrava assim as ruínas, os resíduos de tudo aquilo que o Brasil modernizado não conseguiu aproveitar, e a República descartou por improdutivo, supérfluo, inútil.

Muitos outros escritores podem ser inseridos nesta tradição de um discurso literário tematizador do sertão. Com ferramentas criativas próprias, todos buscam, no entanto, utilizar essa categoria como forma de problematização do real. Ao contar de uma República que é construída longe do que é *comum*, recriando literariamente os pontos de tensão e ancoragem das relações sociais e de poder estabelecidas nos sertões, apontando o não concretizado do projeto político brasileiro, esses autores estabelecem o limite de um mundo que não pode mais existir. Esses literatos, ou em uma terminologia atual, esses intelectuais públicos, propõem uma releitura intensa de um povo, de uma cultura e de uma nação, ambicionando a inclusão das margens na modernidade política, com a expansão do ideal de cidadania.

SELEÇÃO DE TRECHOS

Capítulo II. Gênese dos jagunços. Uma raça forte (Os sertões) **Euclides da Cunha**

Entretanto a observação cuidadosa do sertanejo do Norte mostra atenuado esse antagonismo de tendências e uma quase fixidez nos caracteres fisiológicos do tipo emergente.

Este fato, que contrabate, ao parecer, as linhas anteriores, é a sua contraprova frisante.

Com efeito, é inegável que para a feição anormal dos mestiços de raças mui diversas contribui bastante o fato de acarretar o elemento étnico mais elevado, mais elevadas condições de vida, de onde decorre a acomodação penosa e difícil para aqueles. E desde que desça sobre eles a sobrecarga intelectual e moral de uma civilização, o desequilíbrio é inevitável.

A índole incoerente, desigual e revolta do mestiço, como que denota um íntimo e intenso esforço de eliminação dos atributos que lhe impedem a vida num meio mais adiantado e complexo. Reflete - em círculo diminuto - esse combate surdo e formidável, que é a própria luta pela vida das raças, luta comovedora e eterna caracterizada pelo belo axioma de Gumplowicz como a força motriz da História. O grande professor de Graz não a considerou sob este aspecto. A verdade, porém, é que se todo o elemento étnico forte “tende subordinar ao seu destino o elemento mais fraco antes o qual se acha”, encontra na mestiçagem um caso perturbador. A expansão irresistível do seu círculo singenético, porém, por tal forma iludida, retarda-se apenas. Não se extingue. A luta transmuda-se, tornando-se mais grave. Volve do caso vulgar, do extermínio franco da raça inferior pela guerra, à sua eliminação

lenta, à sua absorção vagarosa, à sua diluição no cruzamento. E durante o curso deste processo redutor, os mestiços emergentes, variáveis, com todas as nuances da cor, da forma e do caráter, sem feições definidas, sem vigor, e as mais vezes inviáveis, nada mais são, em última análise, do que os mutilados inevitáveis do conflito que perdura, imperceptível, pelo correr das idades.

É que neste caso a raça forte não destrói a fraca pelas armas, esmaga-a pela civilização.

Ora, os nossos rudes patrícios dos sertões do Norte forraram-se a esta última. O abandono em que jazeram teve função benéfica. Libertou-os da adaptação penosíssima a um estádio social superior, e, simultaneamente, evitou que descambassem para as aberrações e vícios dos meios adiantados.

A fusão entre eles operou-se em circunstâncias mais compatíveis com os elementos inferiores. O fator étnico preeminente transmitindo-lhes as tendências civilizadoras não lhes impôs a civilização.

Este fato destaca fundamentalmente a mestiçagem dos sertões da do litoral. São formações distintas, senão pelos elementos, pelas condições do meio. O contraste entre ambas ressalta ao paralelo mais simples. O sertanejo tomando em larga escala, do selvagem, a intimidade com o meio físico, que ao invés de deprimir enrije o seu organismo potente, reflete, na índole e nos costumes, das outras raças formadoras apenas aqueles atributos mais ajustáveis à sua fase social incipiente.

É um retrógrado; não é um degenerado. Por isto mesmo que as vicissitudes históricas o libertaram, na fase delicadíssima da sua formação, das exigências desproporcionadas de uma cultura de empréstimo, prepararam-no para a conquistar um dia.

A sua evolução psíquica, por mais demorada que esteja destinada a ser, tem, agora, a garantia de um tipo fisicamente cons-

tituído e forte. Aquela raça cruzada surge autônoma e, de algum modo, original, transfigurando, pela própria combinação, todos os atributos herdados; de sorte que, despejada afinal da existência selvagem, pode alcançar a vida civilizada por isto mesmo que não a atingiu de repente.

Aparece logicamente.

Ao invés da inversão extravagante que se observa nas cidades do litoral, onde funções altamente complexas se impõem a órgãos mal constituídos, comprimindo-os e atrofiando-os antes do pleno desenvolvimento – nos sertões a integridade orgânica do mestiço desponta inteiriça e robusta, imune de estranhas mesclas, capaz de evolver, diferenciando-se, acomodando-se a novos e mais altos destinos; porque é a sólida base física do desenvolvimento moral ulterior.

Deixemos, porém, este divagar pouco atraente.

Prossigamos considerando diretamente a figura original dos nossos patrícios retardatários. Isto sem método, despreziosamente, evitando os garbosos neologismos etnológicos.

Faltaram-nos, do mesmo passo, tempo e competência para nos enredarmos em fantasias psíquico-geométricas, que hoje se exageram num quase materialismo filosófico, medindo o ângulo facial, ou traçando a *norma verticalis* dos jagunços.

Se nos embaraçássemos nas imaginosas linhas dessa espécie de topografia psíquica, de que tanto se tem abusado, talvez não os compreendêssemos melhor. Sejamos simples copistas.

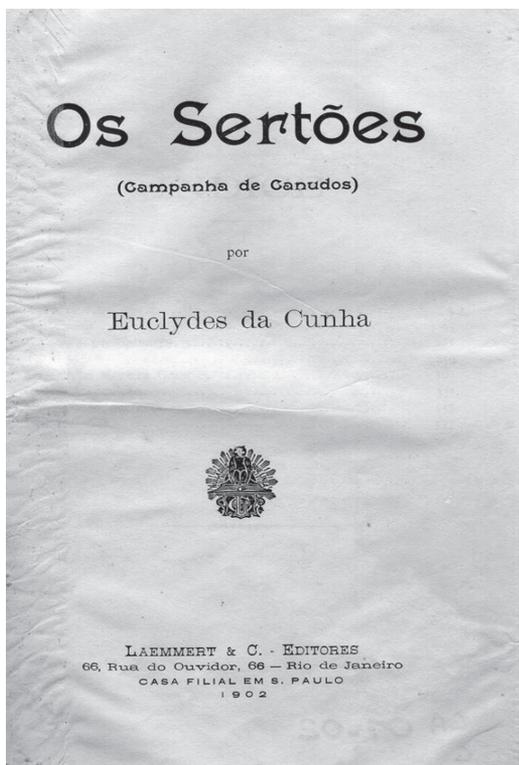
Reproduzamos, intactas, todas as impressões, verdadeiras ou ilusórias, que tivemos quando, de repente, acompanhando a celeridade de uma marcha militar, demos de frente, numa volta do sertão, com aqueles desconhecidos singulares, que ali estão – abandonados – há três séculos.



Fotografia de Euclides da Cunha em cartão postal enviado da cidade de Manaus.

Acervo: O Estado de São Paulo.

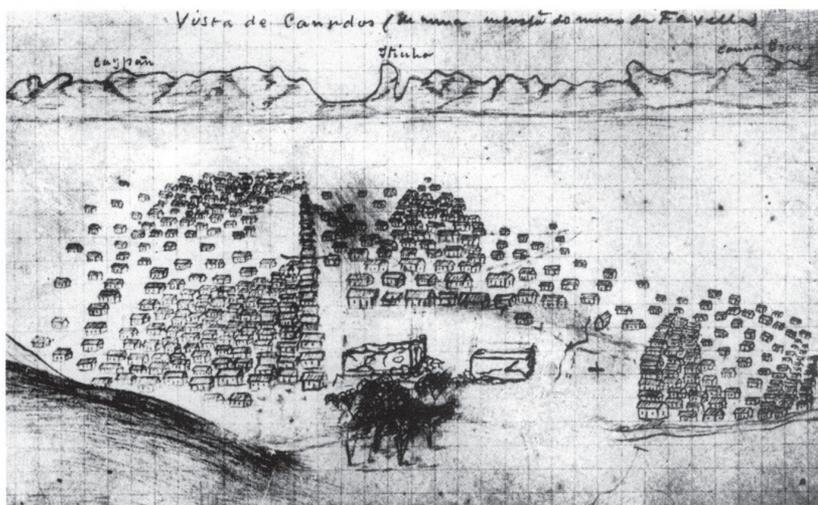
Euclides da Cunha partiu para a expedição no Alto Purus em 1905, mas não imaginava as dificuldades que iria encontrar: saindo das vazantes dos rios, tiveram que abandonar as lanchas a vapor e fazer grande parte do percurso a pé. Após seis meses e meio de viagem, Euclides retornaria ao Rio de Janeiro com a saúde debilitada, por ter contraído malária crônica.



Folha de rosto da primeira edição do livro *Os sertões*, 1902.

Acervo: Fundação Biblioteca Nacional.

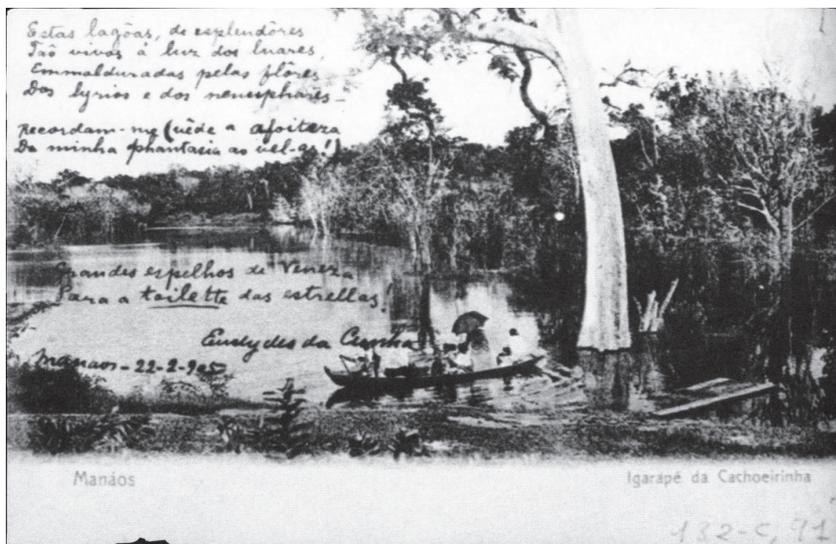
Os sertões foi publicado em 1902, alcançando rapidamente grande sucesso de público e crítica. Seu lançamento, contudo, foi penoso. Euclides da Cunha, perfeccionista obcecado, fazia constantes modificações em sua obra, nunca satisfeito com o resultado. Quando o livro foi a público, contudo, as aflições de Euclides tiveram fim: os mais de mil exemplares da obra se esgotaram rapidamente nas livrarias da capital.



Canudos vista de uma encosta do morro da Favela, em desenho de Euclides da Cunha.

Acervo: Fundação Biblioteca Nacional.

Além das cuidadosas notas tomadas por Euclides da Cunha para suas reportagens no jornal *O Estado de São Paulo*, o autor fez questão de registrar as características físicas e geográficas do arraial de Canudos.



Cartão postal de Manaus, 1905.

Acervo: Academia Brasileira de Letras.

Para Euclides da Cunha, a Amazônia era uma terra sem história. Em seus escritos amazônicos, quem assume o protagonismo é o espaço como produtor de uma sociabilidade nova e inventiva. Os homens entram num segundo momento, esmagados pelo peso exercido pela natureza. Disciplinados pela opressão da terra e do trabalho acabam transfigurados em agentes de um projeto civilizador.

Para saber mais:

Livros:

VENTURA, Roberto. *Retrato interrompido da vida de Euclides da Cunha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HARDMAN, Francisco Foot. *A vingança da Hileia*. Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna. São Paulo: Unesp, 2009.

MAIA, João Marcelo Ehlert. *A terra como invenção. O espaço no pensamento social brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1999.

LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota: a construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil: Intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. EUCLIDES DA CUNHA. Instituto Moreira Sales, 2002.

Filmes:

Deus e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. 1964. 125 min.

Euclides da Cunha. Documentário. Diretor: Humberto Mauro. 1944. 14 min.

Um sino dobra em Canudos. Documentário. Direção: Carlos Gaspar. 1962. 25 min.

Obras completas

Os sertões (1902)

Relatório da Comissão Mista Brasileiro-peruana do Alto Purus
(1906)

Castro Alves e seu tempo (1907)

Peru versus Bolívia (1907)

Contrastes e confrontos (1907)

À margem da história (1909)

Obras consultadas

BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional; INL, 1944.

BILAC, Olavo. *Poesias (Edição Definitiva)*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1902.

BILAC, Olavo. *Poesias*. São Paulo: Ediouro, 1978.

BILAC, Olavo. *Tarde*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1918.

BILAC, Olavo; DIMAS, Antônio. *Vossa insolência: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BILAC, Olavo; DIMAS, Antônio; IMPRENSA OFICIAL DO ESTADO (SP). *Bilac, o jornalista*. (3v.) São Paulo: EDUSP: Imprensa Oficial, 2006.

BOSI, Alfredo (org) *Essencial Padre Antônio Vieira*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

CEARENSE, Catullo da Paixão. *Sertão em flor*. Rio de Janeiro: Castilho, 1919.

CUNHA, Euclides da. *À margem da história*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CUNHA, Euclides da. *Euclides da Cunha: Obra Completa (2 Vols)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2016.

DIAS, Gonçalves. *Primeiros Cantos. Poesias*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1846.

DIAS, Gonçalves; MALARD, Letícia. *Primeiros cantos de Gonçalves Dias*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

FILHO, Oduvaldo Vianna. *Rasga Coração*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980.

GALVÃO, Walnice Nogueira; GALOTTI, Oswaldo. *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: Edusp, 1997.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas chilenas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas chilenas*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1995.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas chilenas*. São Paulo: Martins Fontes, 1944.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Ediouro: Rio de Janeiro, 1997.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1937.

LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Globo, 2009.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Lisboa: Ática, 1972.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1908.

- VIEIRA, Antônio. *Cartas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1970
- VIEIRA, Antônio. *Escritos históricos e políticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- VIEIRA, Antônio. *Obra completa Padre Antônio Vieira*. Cartas da missão. Cartas da prisão (Tomo I v. II). São Paulo: Ed. Loyola, 2015.
- VIEIRA, Antônio. *Obra completa Padre Antônio Vieira*. História do Futuro. (Tomo III v. I). São Paulo: Ed. Loyola, 2015.
- VIEIRA, Antônio. *Obra completa Padre Antônio Vieira*. Sermão da sexagésima e sermões da quaresma (Tomo II v. II). São Paulo: Ed. Loyola, 2015.
- VIEIRA, Antônio. *Obras escolhidas*. Livraria Sá da Costa: Lisboa, 1953.

Referências bibliográficas

- ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado: Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss; Instituto Cultural Cravo Albin; Editora Paracatu, 2006.
- ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1977.
- AMADO, Janaína; FIGUEIREDO, Luiz Carlos. *O Brasil no Império português*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- ARAUJO, Murilo. *Ontem, ao luar: vida romântica do poeta do povo – Catulo da Paixão Cearense*. Rio de Janeiro: A Noite, 1950.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo, Companhia das Letras: 2008.
- AZEVEDO, Silvia Maria; RIBEIRO, Vanessa Costa (orgs.). *Vieira: vida e palavra*. São Paulo: Loyola, 2008.

BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1998.

BOSI, Alfredo (org). *Essencial Padre Antônio Vieira*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI; *et alii* (org.) *O poema: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. PONDÉ, G. (org.), *Brasil em cantos e versos: natureza*. São Paulo: Melhoramento, 1992.

BOXER, Charles. *O império marítimo português (1415-1825)*. Lisboa: Edições 70, 1969.

MACHADO, Cacá. *Tom Jobim*. São Paulo: Publifolha, 2008.

ROSA, Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

CANDIDO, Antônio. “Os ultramarinos”. In: CANDIDO, Antônio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades/ Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. (5ª Ed). Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1975.

CANDIDO, Antônio. *Iniciação a literatura brasileira*. (6ª Ed). Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul, 2010.

CARVALHO, José Murilo. “Com o coração nos lábios”. In: CARVALHO, José Murilo *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 423-433.

CARVALHO, Jose Murilo. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2002.

CASTRO, Ruy. *Bilac vê estrelas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa-nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHEDIAK, A. *Songbook: Chico Buarque*. (v. 2) Rio de Janeiro: Luminar, 1999. STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Uma pátria para todos: Chico Buarque e as raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

DIMAS, Antônio. *Bilac, o jornalista*: São Paulo: Imprensa Oficial; Edusp; Ed. Unicamp, 2002.

DINIS, André. *O Rio musical de Anacleto Medeiros: A vida, a obra e o tempo de um mestre do Choro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art, 1977.

GALVÃO, Walnice Nogueira. "Metamorfoses do sertão". In: *Revista Estudos Avançados*. São Paulo. Vol. 18. nº 52, 2004. p. 375- 394.

GARCIA, Lúcia. *Para uma história da belle époque: coleção de cartões de Olavo Bilac*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2011.

HARDMAN, Francisco Foot. *A vingança da Hileia*. Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna. São Paulo: Unesp, 2009.

HOLANDA, S. B. de. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

HOLANDA, Sérgio B. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

JOBIM, P. *et alii* (org) *Cancioneiro Jobim*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000. MAMMI, Lorenzo; NESTROVSKI, Arthur; TATIT, Luiz. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

JORGE, Fernando. *Vida e poesia de Olavo Bilac*. (5ª Ed). Osasco: Novo Século, 2007.

LAJOLO, Marisa. *Olavo Bilac* (Coleção melhores poemas). São Paulo: Global, 2003.

LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota: a construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil: Intelectuais e Representação Geográfica da Identidade Nacional*. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

LISBOA JR, Luiz Américo. *Da modinha ao sertão: vida e obra de Catulo da Paixão Cearense*. São Luís: Editora Geia, 2016.

MAIA, João Marcelo Ehlert. *A terra como invenção. O espaço no pensamento social brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2008.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil? A música conta a história da República. Volume I (1902-1964)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário: Walter Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MAUL, Carlos. *Catulo: sua vida, sua obra, seu romance*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1971.

MAXWELL, Kenneth. “Uma história atlântica”. In: MAXWELL, Kenneth (coord.) *O livro de Tiradentes: transmissão atlântica de ideias políticas no século XVIII*. São Paulo: Penguin Classic & Companhia das Letras, 2013

MELLO, Maria Tereza Chaves de. *A República consentida: cultura democrática e científica do final do Império*. Rio de Janeiro: FGV; Seropédica; EDUR, 2007.

MELLO, Zuza Homem de. *Eis aqui os bossa-nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. vol. 1 (1901-1957). São Paulo: Editora 34, 1999.

MENESES, Adélia B. de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.

MENESES, Adélia B. de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial/Boitempo Editorial, 2000.

MUHANA, Adma. *Os autos do processo de Vieira na Inquisição*. São Paulo: EDUSP, 2008.

PALACÍN, Luís. *Vieira e a visão trágica do barroco*. São Paulo: Hucitec, 1986.

PASSIANI, Enio. *Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil*. Bauru: Edusc, 2003.

PROENÇA FILHO (org.) *A poesia dos inconfidentes: Poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas do povo brasileiro, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Garnier, s/d.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. *A liberdade é amável ou como ser republicano na América Portuguesa (séculos XVII e XVIII)*. Defesa de Titular - Universidade Federal de Minas Gerais. 2014.

STARLING, Heloisa Maria Murgel; CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José (org.) *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Outras conversas sobre os jeitos da canção*. (v. 1). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

STARLING, Heloisa. *Et al.* "Canto do povo de um lugar. A tradição sobre a terra na canção popular urbana brasileira". In: STARLING, Heloisa; GUIMARÃES, Juarez; PAULA, Delsy. (Org). *Sentimentos de reforma agrária, sentimentos de república*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

TABORDA, Marcia. *Violão e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa; o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*. São Paulo: Editora 34, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular brasileira segundo seus gêneros*. (7ª Ed). São Paulo: Editora 34, 2013.

VAINFAS, Ronaldo. *Antônio Vieira: jesuíta do rei*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.

VENTURA, Roberto. *Retrato interrompido da vida de Euclides da Cunha*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

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

WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Enio. *Música: O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

Sobre os autores:

Bruno Viveiros Martins

Doutorando em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), pesquisador do Projeto República/UFMG e do Centro de Referência da Música de Minas/UFMG, autor de *Som imaginário: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina* (2009).

Gabriel Amato Bruno de Lima

Mestre em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor substituto no Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG/campus Betim) e pesquisador do Projeto República/UFMG.

Heloisa Maria Murgel Starling

Professora Titular-Livre do Departamento de História da UFMG, coordenadora do Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória, pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG). Autora de *Os senhores das gerais* (1986), *Lembranças do Brasil* (1999), *Uma pátria para todos: Chico Buarque e as raízes do Brasil* (2009) e co-autora de *Brasil: uma biografia* (2015)

José Antônio de Souza Queiroz

Mestrando em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e pesquisador do Projeto República/UFMG.

Marcela Telles Elian de Lima

Doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), co-organizadora do livro *Utopias agrárias* (2008) e pesquisadora do Projeto República/UFMG.

Pauliane de Carvalho Braga

Mestra em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), co-organizadora do livro *Sentimentos da terra* (2013) e pesquisadora do Projeto República/UFMG.

Sobre o Projeto República

O Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória foi criado em 2001, está vinculado ao Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais e é coordenado pela professora Heloisa Maria Murgel Starling. Tem como foco principal o período histórico republicano brasileiro, o percurso da história das ideias e dos conceitos no Brasil e o estudo da temática do republicanismo.

A produção de conhecimento gerada no interior do Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória está ancorado por duas áreas principais de investigação. A primeira concentra a pesquisa direcionada para construção de um campo historiográfico interessado em desenvolver e estimular a incorporação de tecnologias interativas sustentadas por linguagens estéticas e artísticas e em veículos materiais de mídia. A segunda área está voltada tanto para o estudo de temporalidades recentes, com ênfase para o período que compreende o experimento republicano brasileiro, quanto para a investigação e análise de determinados temas próprios à tópica do republicanismo.

As atividades de ensino e pesquisa desenvolvidas pelo Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória estão distribuídas em seis linhas principais de investigação que trabalham de maneira integrada para obtenção de resultados. São elas: República, história e imagem; Memórias: resistência e ditadura na República brasileira; Linguagens do republicanismo; Decantando a República: um inventário histórico e político da moderna canção popular brasileira; Sentimento de reforma agrária, sentimento de República.

O Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória possui os certificados UFMG; CNPq; FAPEMIG e conta com uma equipe de 18 estudantes bolsistas e pesquisadores em níveis acadêmicos distintos - de Iniciação Científica ao Pós Doutorado. A formação da equipe incluindo estudantes das áreas de história, ciência da informação, comunicação social, filosofia e ciências sociais, indica sua natureza interdisciplinar e de trabalho integrado principalmente no sentido de induzir à inovação, transferir informações, catalisar mudanças e interferir na produção do conhecimento. A equipe é assessorada por um corpo de professores associados ao projeto, também de natureza interdisciplinar originários da UFMG e de outras instituições universitárias.

Sobre o SESI

Criado em 1946, há 71 anos, o Serviço Social da Indústria - SESI tem sido o grande condutor nacional da promoção da qualidade de vida do trabalhador e de seus dependentes, oferecendo educação, saúde e cultura de qualidade para os trabalhadores da indústria brasileira.

Ao aproximar a prática pedagógica dos desafios futuros da indústria e do universo profissional, com uma proposta curricular que prima pelo desenvolvimento humano dos alunos e que investe cada vez mais em ciências aplicadas, matemática e em tecnologias inovadoras, a Rede SESI de Educação vem se destacando fortemente no cenário educacional do País.

O SESI tem como alicerce dar realce ao processo educativo como meio de valorização das pessoas do professor e do aluno. Por meio de diferentes ações desenvolvidas, não apenas os saberes acadêmico-escolares são valorizados, mas todo o conhecimento e aprendizado dos estudantes. O SESI valoriza a experiência dos estudantes que já ingressaram no mercado de trabalho ou aproxima os saberes do mundo do trabalho das crianças, adolescentes e jovens por meio de atividades práticas, oficinas tecnológicas e demais conhecimentos da atualidade.

A Rede SESI de Educação não é um mero espaço de transmissão de conhecimentos, mas *locus* de construção social dos sujeitos aprendentes, vivos, ativos que têm sua trajetória de vida valorizada em todas as etapas da Educação Básica. Com a premissa de formar cidadãos críticos e sensíveis para a história e os acontecimentos do Brasil e do mundo, a Rede SESI de Educação visa o desenvolvimento de um ensino com ênfase na leitura, ciências e na aplicação do conhecimento desenvolvido na escola.

O estudante da Rede SESI de Educação tem na aplicação do conhecimento, na observação do seu contexto sociocultural, na investigação e na pesquisa, estratégias de articulação teoria e prática. Dessa forma, desde o Ensino Fundamental, por meio de diferentes estratégias de atuação, com feiras de ciências, oficinas práticas e atividades esportivas, o estudante, indagando algo de sua vida prática, desenvolve atividades de pesquisa, orientadas pelos seus professores para buscar, por meio das ciências, responder as questões de seu contexto social.

Assim, a publicação *“Poesia e Prosa com Maria Betânia, diálogos entre literatura e canção”* é motivo de muita satisfação para a Entidade, pois contribui para ampliar o conhecimento e despertar o interesse da comunidade escolar pela literatura brasileira, estímulo às práticas leitoras ora desenvolvidas em sala de aula, e fortalece ainda o aprendizado escolar.

A obra é mais uma ferramenta de aprendizado para os estudantes da Rede SESI de Educação, pois a escola tem o papel de formar pessoas de forma integral, compostas de razão e emoção. Ou seja, a escola também é um lugar de poesia.

A presente edição foi impressa pela Gráfica O Lutador, em sistema offset, papel off set 90g (miolo) e cartão supremo 250g (capa), em março de 2017.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-93606-00-7



O livro Poesia e Prosa: diálogos entre literatura e canção reúne canções, trechos de poemas e textos em prosa de autoria de cinco importantes escritores, poetas e/ou compositores brasileiros – Padre Antônio Vieira, Tomás Antônio Gonzaga, Olavo Bilac, Euclides da Cunha, Catulo da Paixão Cearense. Os autores selecionados fazem parte do conjunto de poetas e escritores reunidos por Maria Bethânia no livro Caderno de poesias e trechos de seus trabalhos são interpretados por ela, no DVD ilustrado com recursos de animação gráfica que acompanha a obra (Editora UFMG, 2015). Esses autores contribuíram cada um ao seu modo, para a compreensão da sociedade brasileira, dos seus problemas, dilemas e possibilidades. São reconhecidos como autores essenciais ao processo de formação das matrizes literárias da imaginação cultural brasileira, e como que se tornaram intérpretes de diferentes modos de sentir e pensar o país e de nele atuar.

UF *m* G

PROJETO
REPÚBLICA
UFMG

SESI
Iniciativa da CNI - Confederação
Nacional da Indústria