

CAMILA DE SOUZA RAMOS

PASSEIOS POÉTICOS
A CIDADE DE SABARÁ EM ESCRITOS MODERNOS

Universidade Estadual de Montes Claros
MONTES CLAROS- MG
Março/ 2017

CAMILA DE SOUZA RAMOS

**PASSEIOS POÉTICOS
A CIDADE DE SABARÁ EM ESCRITOS MODERNOS**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras- Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ilca Vieira de Oliveira

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Março/ 2017**

R175p Ramos, Camila de Souza.
Passeios poéticos [manuscrito] : a cidade de Sabará em escritos modernos / Camila de Souza Ramos. – Montes Claros, 2017.
109 f. il.

Bibliografia: f. 97-104.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2017.

Orientadora: Profa. Dra. Ilca Vieira de Oliveira.

1. Cidade – Sabará (MG). 2. Imagens de Sabará. 3. Paisagem de Minas. 4. Memória. 5. História. I. Oliveira, Ilca Vieira de. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. A cidade de Sabará em escritos modernos.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado intitulada “PASSEIOS POÉTICOS - A CIDADE DE SABARÁ EM ESCRITOS MODERNOS”, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **CAMILA DE SOUZA RAMOS**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Ilca Vieira de Oliveira

Prof.^a. Dr.^a. Ilca Vieira de Oliveira – Orientadora (UNIMONTES)

F. F. F. Furtado

Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado – (UFJF)

Carla Roselma Athayde Moraes

Prof.^a. Dr.^a. Carla Roselma Athayde Moraes – (UNIMONTES)

Osmar Pereira Oliva

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 2 de março de 2017.

Em memória de meu pai, José Luiz
Pereira Ramos.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida.

A minha mãe, Antônia Silvana, pela educação, pelo exemplo e pela força que me motivam a sempre seguir em frente. A meu pai, José Luiz, pelo olhar sensível com que via o mundo e por me inspirar sempre.

À minha orientadora, Ilca Vieira de Oliveira, pelo suporte proporcionado aos estudos. Por incentivar, inspirar a pesquisa e pela dedicação, nesse período.

A minhas irmãs e irmãos pela amizade, pela compreensão e incentivo durante esse percurso.

Às minhas amigas Eliane, Josiane, Noemy, Kennya, Emanuely, Luciere e Jhulia, que entenderam minha ausência e me motivaram, para continuar.

Ao amigo Francisco, por apresentar Sabará, pelas discussões e leituras.

A Rejane e a Wesley Thales, pela contribuição com materiais e livros que auxiliaram a pesquisa.

A Damáris, pelos debates sobre literatura e por dividir o mesmo amor pelas letras.

A meus sobrinhos e sobrinhas – que sempre me apresentam um mundo novo –, pelo amor que me renova.

Aos colegas do mestrado, pela companhia, partilha dos anseios e conquistas, no decorrer do mestrado.

Aos professores do programa, por contribuírem com o conhecimento.

Ao Acervo dos Escritores Mineiros e à Fundação Casa de Rui Barbosa, pela gentileza com que me receberam para a pesquisa.

À Capes, pela bolsa de pesquisa concedida no período de 2015 a 2017.

Ao CNPq e à Fapemig, pelo financiamento para realizar pesquisas em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro.

À professora Telma Borges, pela acolhida no estágio curricular e por propiciar o aprendizado.

A Verônica Costa, pela amizade e ajuda na coleta das cartas, na Fundação Casa de Rui Barbosa.

Eu que nasci na Era da Fumaça: –
trenzinho
vagaroso com vagarosas
paradas
em cada estaçõzinha pobre
para comprar
 pastéis
 pés de moleque
 sonhos
– principalmente sonhos!
porque as moças da cidade grande
vinham olhar o trem passar:
elas suspirando maravilhosas viagens
e a gente com um desejo súbito de ali
ficar morando
sempre... Nisto,
o apito da locomotiva
e o trem se afastando
e o trem arquejando
é preciso partir
é preciso chegar
é preciso partir é preciso chegar... Ah,
como esta vida é urgente!
... no entanto
eu gostava era mesmo de partir...
e – até hoje – quando acaso embarco
para alguma parte
acomodo-me no meu lugar
fecho os olhos e sonho:
viajar, viajar
mas para parte nenhuma...
viajar indefinidamente...
como uma nave espacial perdida entre as
estrelas.
(QUINTANA)

RESUMO

Esta investigação tem como tema o estudo da cidade de Sabará em um contexto moderno, observando como ela é representada e/ou recriada em poemas e também na prosa. Objetiva-se, com esta pesquisa, mostrar de que forma a cidade é reinventada pelos escritores, os quais, por meio do seu olhar de viajantes, apreendem a paisagem com seu passado colonial, sua arte e sua arquitetura barroca. Para realizar a análise das imagens de Sabará, tomaram-se como *corpus* os poemas: “Sabará”, de Oswald de Andrade, “II-Sabará” e “O voo das igrejas”, de Carlos Drummond, e “Romance das Igrejas de Minas”, “Ao Aleijadinho” e “Adão e Eva”, de Murilo Mendes, além da crônica “Viagem de Sabará”, de Carlos Drummond, e do guia turístico *Passeio a Sabará*, de Lúcia Machado de Almeida. Foram fontes de consulta também os manuscritos das cartas de Lúcia Machado, trocadas com Cecília Meireles e Drummond, e os recortes de jornais sobre a recepção do livro e produção literária da escritora. Constitui-se a pesquisa como bibliográfica e teórica, baseando-se nos conceitos de história e memória de Onfray (2009), Collot (2013), Benjamim (1994) e Le Goff (2003), entre outros textos teóricos e críticos que subsidiam este trabalho. Constata-se como o retorno à cidade histórica pelos modernistas coloca em visibilidade um olhar contemplativo e poético, refletindo acerca da arte e da história do País, com destaque principal para a preocupação com o patrimônio que, por meio de seus textos, evidencia uma iniciativa de divulgação da cidade e do turismo, sendo esta uma maneira de fazer a cidade se erguer, saindo, assim, da decadência social e econômica. Conclui-se que tais escritos recriam o passeio imagético por Sabará, proporcionando ao leitor uma viagem memorialística até a cidade, e contribuem para uma visão crítica sobre o valor patrimonial, artístico e cultural não só de Sabará, mas das cidades históricas mineiras, como marca de uma identidade nacional e da permanência de sua história.

PALAVRAS-CHAVES: Cidade; imagens de Sabará; paisagem de Minas; memória; história.

ABSTRACT

This research theme is the study of the city *Sabará* in the State of Minas Gerais in a modern context, observing the way it is represented and/or recreated in poems and in prose as well. The aim of this research is to show how *Sabará* is reinvented by writers who through their travelers' looks apprehend the landscape with its colonial past, its art and its baroque architecture. In order to analyze the images of *Sabará*, the corpus were the poems: "*Sabará*", by Oswald de Andrade, "*II-Sabará*" and "*O voo das igrejas*" (The Flight of the Churches), by Carlos Drummond, and "*Romance das Igrejas de Minas*" (Novel of the Minas Gerais Churches), "*Ao Aleijadinho*" (To Aleijadinho) and "*Adão e Eva*" (Adam and Eve) by Murilo Mendes as well as the chronicle "*Viagem de Sabará*" (Trip to *Sabará*) by Carlos Drummond and the tour guide "*Passeio a Sabará*" (Trip to *Sabará*) by Lúcia Machado de Almeida. The manuscripts of Lúcia Machado's letters exchanged with Cecilia Meireles and Drummond and the newspaper clippings on the book's reception and Lúcia Machado's literary production were also sources of reference. This bibliographical and theoretical work is based on the concepts of history and memory of Onfray (2009), Collot (2013), Benjamim (1994) and Le Goff (2003), among other theoretical and critical texts that subsidize this work. It can be seen how the return to the historic city by the modernists make a contemplative and poetic look visible reflecting on the art and the history of the country with main emphasis on the concern with the patrimony that through these texts, shows an initiative of the city promotion and of tourism, being a way to make the city to rise, thus leaving the social and economic decadence. It is concluded that these writings recreate the imagetic walk through *Sabará* providing the reader with a memorialist journey to the city and contribute to a critical view of the artistic and cultural heritage value not only of *Sabará* but of the historic cities of Minas Gerais as a national identity and the permanence of its history.

KEYWORDS: City; Images of *Sabará*; Landscape of Minas Gerais; memory; history.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Desenho da Igreja Nossa Senhora do Ó	22
Figura 2	Fotografia da Igreja Nossa Senhora do Ó	22
Figura 3	Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos.....	57
Figura 4:	Recorte de Jornal.....	67
Figura 5:	Vista parcial da cidade.....	78

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. SABARÁ: O POETA, O MAPA E A CIDADE BARROCA.....	15
1.1 O moderno em face da tradição.....	26
1.2 A cidade de Sabará – história e tradição.....	20
1.3 Sabará em <i>flash</i>	22
1.4 A cidade teimosa de Carlos Drummond.....	28
1.5 Sabará no poema “Romance das Igrejas de Minas”.....	38
2. VIAGENS A SABARÁ: CARLOS DRUMMOND E LÚCIA MACHADO DE ALMEIDA.....	46
2.1 Escritores viajantes.....	47
2.2 Da crônica e seu tempo.....	51
2.3 Do livro-guia e sua recepção.....	62
3. SABARÁ: O VOO DO POETA SOBRE A CIDADE – MEMÓRIA E RELIGIOSIDADE.....	73
3.1 A cidade enquanto museu.....	74
3.2 Adão e Eva – a construção do olhar de Murilo Mendes sobre Lúcia Machado e Antônio Joaquim.....	78
3.3 A figura de Aleijadinho e a cidade histórica.....	83
CONCLUSÃO.....	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	96
ANEXOS.....	104

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem o propósito de apresentar um estudo sobre Sabará, observando como esta é poeticamente elaborada na escrita de Oswald de Andrade, de Carlos Drummond de Andrade, de Murilo Mendes e de Lúcia Machado de Almeida. De cada um desses escritores, escolheram-se textos para análise que dialogam com conceitos teóricos acerca da paisagem, da imagem, da viagem, da memória, da história e do viajante.

Selecionou-se, do poeta Oswald de Andrade, o poema “Sabará”, que faz parte do livro publicado em 1925, *Pau Brasil*. De Drummond, foi escolhido o poema “II-Sabará”, da série de poemas “Lanterna Mágica”, e o poema “O voo sobre as igrejas”, encontrado, respectivamente, nos livros *Alguma Poesia* (1930) e *Brejo das Almas* (1934), além da crônica “Viagem de Sabará”, de *Confissões de Minas* (1944). Escolheram-se os poemas “Romance das Igrejas de Minas”, “Ao Aleijadinho” e “Adão e Eva”, de Murilo Mendes, da obra *Contemplação de Ouro Preto* (1954), tendo sido também selecionado o livro *Passeio a Sabará* (1952), de Lúcia Machado de Almeida.¹

Esta investigação debruça-se sobre os aspectos urbanos recorrentes em escritas modernas, que direciona o olhar para o tempo passado e colonial. A cidade de Sabará, entre outras cidades coloniais mineiras, é símbolo de uma cultura tradicional, escravocrata, expondo retratos de um País colonizado, agrário e interiorano. Desse modo, não só conta a história de Minas Gerais e do Brasil, como também carrega, em cada ladeira, monumento, sessão em um museu, a nossa identidade enquanto cidadão mineiro e brasileiro.

A viagem a Minas, ocorrida no ano de 1924, com a caravana paulista, representa uma redescoberta do Brasil, uma nova perspectiva de olhar. Os poetas paulistas Mário de Andrade e Oswald de Andrade, ao apresentar o Brasil para o escritor francês Blaise Cendrars, começaram uma imersão no mundo colonial e em ruínas, uma reflexão sobre o passado histórico. E os mineiros, em contato com os modernistas paulistas, passam a ver a cidade histórica de outra forma, atentando-se para sua riqueza arquitetônica e para a arte barroca.

¹ Dessa escritora, há um estudo sobre o guia *Passeio a Diamantina*, no qual iniciei a pesquisa sobre a cidade histórica durante a graduação como parte do projeto de pesquisa “Itinerários poéticos: viagens, paisagens e imagens das cidades de Minas”, coordenado pela professora Dra. Ilca Vieira de Oliveira, o qual resultou no trabalho de conclusão de curso (TCC) intitulado “Passeio a Diamantina: um retrato da cidade por Lúcia Machado de Almeida e Cecília Meireles”, em 2013. Nesse trabalho, é apresentada uma discussão sobre a imagem da cidade que é elaborada em *Romanceiro da Inconfidência* (1953) e em *Passeio a Diamantina* (1960). A partir disso, o interesse pela pesquisa sobre a cidade histórica foi aumentando e surgindo novas indagações que se tornaram determinantes para dar início a este trabalho de dissertação.

A volta ao passado é uma busca pela compreensão da nossa origem, haja vista os pressupostos do movimento modernista, que se voltava para uma literatura mais nacional. A própria aceleração do tempo moderno, com a industrialização que começa a se desenvolver no País, fez com que o retorno ao século XVIII despertasse nesses intelectuais um olhar mais vigilante sobre esse passado de ruínas, sobre a sua importância para a história do Brasil.

Sabará, por sua vez, encontra-se em meio a uma crescente agitação moderna, por estar próxima à capital mineira que, mesmo sendo uma cidade planejada, construída a partir de ideais modernistas, carrega também as marcas do provincianismo. Nesse sentido, esta pesquisa tem o objetivo de observar como essa cidade histórica é esboçada na poesia e na prosa moderna e, também, no guia turístico. Para isso, selecionou-se um *corpus* em que houve um dialogar com diferentes contextos, formas de olhar e percepções dos poetas e da escritora Lúcia Machado.

Há aspectos apontados nos poemas de Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, em que se observam os elementos utilizados pelos poetas no processo de elaboração do desenho da cidade, ou seja, como ela se desenvolve, ao longo do texto poético, quais os aspectos do lugar que são privilegiados e como aparece a reflexão sobre o tempo e a memória nesse resgate de um passado histórico, sendo tais apontamentos também discutidos na prosa de Carlos Drummond e de Lúcia Machado de Almeida.

Este estudo será desenvolvido em três capítulos. No primeiro, será feita uma análise dos poemas: “Sabará”, de Oswald de Andrade, “II-Sabará”, de Drummond, e “Romance das Igrejas de Minas”, de Murilo Mendes, com base no conceito de viagem, presente no texto *Teoria da viagem: poética da geografia*, de Michel Onfray (2009), e no conceito de paisagem, de Michel Collot (2013), em seu texto *Poética e filosofia da paisagem*, observando-se como a cidade é evocada em cada escrito, isto é, como a cidade é cantada com uma linguagem distinta.

Oswald de Andrade evoca a cidade por meio de *flash*. A partir do contato com a paisagem, o despontar memorialístico é suscitado por intermédio do encontro do sujeito com a cidade, fazendo com que haja uma volta ao passado e se reconstruam mais de trezentos anos de história. O poema de Carlos Drummond – com todo o seu lirismo – possui aspectos narrativos que trazem a imagem da cidade barroca em contraste com a capital mineira, levando o eu lírico a uma reflexão sobre o passado colonial e a modernidade.

Em Murilo Mendes, observa-se um modelo traçado por meio da religiosidade, com os elementos sacros, os ritos religiosos, elementos bastante peculiares das cidades barrocas. Em seu poema “Romance das Igrejas”, o fator histórico é ressaltado pelos aspectos artísticos que compõem as igrejas. Nesse capítulo, utilizar-se-á, como suporte teórico sobre o barroco, textos de Lourival Machado (2003), *Barroco Mineiro*, e de Affonso Ávila (1994), *O lúdico e as projeções do barroco*. Sobre cidade e memória, serão utilizados textos de Jacques Le Goff e Michel de Certeau.

No segundo capítulo, discutir-se-á sobre a cidade representada na crônica “Viagem de Sabará”, de Drummond, e o guia turístico *Passeio a Sabará*, de Lúcia Machado de Almeida. Destaca-se que, no período entre 1949 e 1986, os dois escritores mineiros mantiveram um diálogo por meio de cartas. Verifica-se, em correspondência dos dois autores, como se processa uma discussão sobre a cidade, o patrimônio histórico e a produção literária. Para a análise do guia turístico, serão utilizadas leituras críticas que foram publicadas em jornais e, também, os comentários feitos por Cecília Meireles em cartas enviadas para a amiga, no período de 1944 a 1962.

Deve-se fazer menção ao fato de que a crônica – como um gênero que se caracteriza pela brevidade e que é elaborado para ser publicado no jornal –, quando publicada no suporte livro, pode sair das páginas dos jornais e do esquecimento. Outro fato a se destacar é que o guia turístico se trata de um texto que não se enquadra dentro do gênero literário, todavia possui nuances que remetem a esse estilo. Esses fatos favorecem o trabalho com os fundamentos e pressupostos de Umberto Eco e Wolfgang Iser, a fim de que se discuta a construção do leitor ideal.

Ressalta-se, ainda, que as pesquisas sobre as cartas foram realizadas nos acervos dos escritores, sendo todo esse material inédito. Em Belo Horizonte, no Acervo dos Escritores Mineiros, foram lidas as cartas de Cecília Meireles e de Carlos Drummond, endereçadas a Lúcia Machado de Almeida. No Rio de Janeiro, na Fundação Casa de Rui Barbosa, encontram-se as cartas de Lúcia Machado enviadas a Carlos Drummond.

No terceiro capítulo, apresenta-se uma discussão sobre a cidade, na qual fica configurada uma espécie de museu a céu aberto, onde a própria arquitetura, as ruas, os casarões já carregam em si marcas de sua história. Desse modo, antes mesmo de adentrar nas igrejas ou no museu, o passado já vem à tona. Assim, a cidade – e tudo que ela contém – representa uma memória coletiva.

Para falar de memória, do tempo que se transforma em pó, que se dissolve, analisar-se-á o poema “O voo sobre as igrejas”, de Carlos Drummond de Andrade, em que o poeta

revisita as igrejas de Minas Gerais, buscando a arte do Aleijadinho. Em Murilo Mendes, será mostrado como o poeta rememora a figura das pessoas que estão ligadas à cidade, nos poemas: “Adão e Eva” – dedicado a Lúcia Machado e a Antônio Joaquim – e “Ao Aleijadinho”. Serão utilizados como subsídios, nesse capítulo, também, recortes de jornais, a fim de ilustrar melhor a análise, bem como mostrar o olhar da imprensa sobre Lúcia Machado e Antônio Joaquim.

Por fim, na conclusão, apresentar-se-á o resultado desta pesquisa, que não se encerra com este trabalho, uma vez que, com o desenrolar deste estudo, evidenciaram-se novas inquietações. Todavia, o propósito de trabalhar a cidade histórica, investigando as influências na literatura moderna, revelou uma escrita que se volta para o passado colonial, com o intuito de compreender a própria modernização e a modernidade como a preservação da memória do lugar, haja vista que a história, conforme afirma Walter Benjamin (1994, p. 229), “é o objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas o tempo saturado de ‘agoras’ ”.

CAPÍTULO 1

SABARÁ: O POETA, O MAPA E A CIDADE BARROCA

A viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam. E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em lembrança, em narrativa. Quando o visitante sentou na areia da praia e disse: “Não há mais o que ver”, saiba que não era assim. O fim de uma viagem é apenas o começo de outra. É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que se viu já, ver na primavera o que se vira no verão, ver de dia o que se viu de noite, com o sol onde primeiramente a chuva caía, ver a seara verde que mudou de lugar, a sombra que aqui não estava. É preciso voltar aos passos que foram dados, para repetir e para traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso recomençar a viagem. Sempre. (SARAMAGO)

1.1 O moderno em face da tradição

O presente capítulo tem como objetivo fazer uma análise das imagens da cidade de Sabará, nos poemas: “Sabará”, de Oswald de Andrade, do livro *Pau-Brasil* (1925); “II-Sabará”, da série “Lanterna Mágica”, de Carlos Drummond de Andrade, do livro *Alguma Poesia* (1930); “Romance das Igrejas de Minas”, de Murilo Mendes, do livro *Contemplação de Ouro Preto* (1954).

Discutir-se-á como a cidade é imaginada pelo olhar do poeta moderno, que traz a cidade “velha” (do “passado”) e “barroca” em diálogo com a cidade da modernidade, Belo Horizonte, considerando que os poetas viajantes se portam “como espectador desengajado, buscando nem rir nem chorar, nem julgar nem condenar, nem absolver nem lançar anátemas, mas pegar pelo interior, que é compreender, segundo a etimologia.” (ONFRAY, 2009, p. 59). Isto é, considerando como tais poetas apreendem, dos espaços que percorrem na cidade, imagens do lugar em ruínas, da arquitetura colonial e da arte barroca e, de maneira crítica e reflexiva, reconstroem e reinventam Sabará em suas tessituras poéticas.

Ao trazer a cidade para a discussão, nesta primeira etapa, há a pretensão de se estabelecer um contraponto com a visão de cidade “antiga”, que recebeu a visita dos modernistas, em 1924, mais especificamente a visita de Oswald de Andrade e, a partir desse olhar, elaborar algo novo. E também a visão da cidade antiga (com)vivendo com a moderna, planejada, a jovem capital mineira, como se vê em Drummond, e ainda a cidade e sua religiosidade, já elevada a patrimônio histórico, em Murilo Mendes.

É importante ressaltar que a valorização das cidades históricas de Minas Gerais ganha respaldo após essa viagem feita pelos modernistas da caravana paulista, formada por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Olívia Guedes, Gofredo da Silva Telles, René Thiollier, Bleaise Cendrars, em 1924, dois anos após a Semana da Arte Moderna, para apresentar o País a este poeta franco-suíço.

De acordo com Maria Zilda Cury, o grupo paulista:

Na realidade, mostrava o Brasil menos para o visitante estrangeiro e mais para si mesmos, motivados pelo desejo de apreensão do brasileiro, do popular, o que dá cunho específico à influência exercida nos escritores paulistas pelo contexto de arte barroca de Minas. (CURY, 1998, p. 79)

Como se vê, tal viagem representa uma redescoberta não só de Minas Gerais, mas também do próprio Brasil. A volta ao passado colonial provoca mudanças representativas na produção literária dos modernistas, que desenvolveram uma imagem crítica da cidade. Affonso Ávila (1994), em seu livro *O lúdico e as projeções do barroco*, faz uma reflexão sobre o projeto de literatura brasileira que se desencadeia a partir da Semana de Arte Moderna. Ávila reforça que, enquanto no Barroco havia uma apropriação da linguagem, havia, no Romantismo, uma posse dela e, no Modernismo, ocorrerá uma reflexão. Assim, essa busca por uma originalidade, pelo nacional, se dá por meio da volta ao mundo colonial para se conhecer a arte barroca, e, sobretudo, o trabalho com a linguagem. Tais escritores, ao retomarem o passado barroco, buscam nele inspiração para criar algo novo. Os textos, os quais serão analisados no decorrer deste trabalho, mostram a relevância do estilo Barroco para o desenvolvimento da literatura modernista.

Drummond, que iniciava sua carreira literária no *Jornal de Minas*, com o artigo “Diana, a moral e o cinema”, publicado em 15 de abril de 1920, passa a colaborar também com o *Diário de Minas*, a partir de 1921, e, ao conhecer os poetas Andrades, uma nova Minas ressurgiu ao seu olhar. O poeta paulista Mário de Andrade, com quem, durante anos, trocou cartas, torna-se para o poeta mineiro mais do que um amigo, ou seja, torna-se um

mestre para a sua composição literária, e, pacientemente, aponta os caminhos para o jovem escritor. Ainda falando sobre a importância que teve essa viagem dos paulistas a Minas, também não seria diferente para Oswald de Andrade, que publica, em 1925, *Pau-Brasil*, compondo uma série de poemas sobre as cidades de Minas, na parte “Roteiro das Minas”. Luiz Costa Lima, no texto “Oswald, poeta”, diz que este “fez da viagem sua matéria” (LIMA, 1991, p. 209).

Mário de Andrade, contagiado pela atmosfera das montanhas, dessa viagem e do contato com os mineiros, escreve o poema “Noturno de Belo Horizonte”, incluído no livro *Clã de jabuti*. O poeta, em sua escrita, desenrola sua poesia sobre a noite dessa cidade, os costumes e a cultura local. Ainda no mesmo ano da viagem, final de 1924, Carlos Drummond recebe uma cópia do poema, o que provocaria nos mineiros “o primeiro grande exercício de autoconhecimento que vinha de fora” (CANÇADO, 1993, p. 103).

Drummond, em entrevista dada ao jornal *O Estado de São Paulo* – material que se encontra no acervo do escritor, na Fundação Casa de Rui Barbosa –, comenta sobre a visita da caravana paulista e o papel fundamental que esta exerceu no desenvolvimento do modernismo tanto para os mineiros como para os paulistas, o que se observa, a seguir, no fragmento transcrito:

Esse povinho alegre fora visitar as cidades coloniais, e regressaria na manhã seguinte, bem cedo para São Paulo. Lembro-me que depois do jantar saíamos a pé pela Avenida Afonso Pena, e que então, realmente, descobrimos Mario de Andrade. Já não me lembro do que falamos, mas devemos ter falado de tudo, e as respostas de Mario às nossas inquietações eram ruas que se abriam, perspectivas novas, idéias novas, tudo novo. Uma coisa é a idéia literária no papel, funcionando como abstração; outra coisa é o contato humano, a idéia que move os braços, dá uma pirueta, e adquire todos os prestígios da voz. Dessa viagem a Minas saíram os poemas pau-brasil de Oswald de Andrade, o “Noturno de Belo Horizonte”, de Mario, quadros de Tarsila, alguns poemas brasileiros de Cendrars. Para nós, para mim, seria a descoberta de Mario de Andrade, logo explorada em profundidade nas cartas que lhe mandávamos e a que êle respondia com a extensão e a força de um rio ordenado [...]. (ESTADO DE SÃO PAULO, s/d.).

Nota-se como a figura do poeta e, sobretudo, o contato com Mário de Andrade foram importantes para os modernistas de Belo Horizonte, especialmente para Carlos Drummond, ao construírem uma relação de mestre e aprendiz. O poeta paulista torna-se uma referência para aquela juventude que dava os primeiros passos no trabalho literário. Mário exerce um papel de condutor: como um escritor experiente, conduz os jovens escritores mineiros a trilharem pelo universo literário.

A viagem, portanto, foi primordial para o desenvolvimento dos escritores e da literatura, em termos de nacionalidade, já que o desejo dos modernistas, principalmente de Mário de Andrade, era abranger todo o País, tal qual canta nos versos de “Noturno de Belo Horizonte”: “Eu queria contar todas as histórias de Minas/ Aos brasileiros do Brasil...” (ANDRADE, 2005, p. 186.). O retorno ao passado colonial e às ruínas das cidades históricas provocou nos paulistas e nos mineiros os instintos mais nacionais. Difunde-se uma literatura sobre o Brasil e sua diversidade cultural, como o próprio poeta explicita em seu poema: “brasileiros lindamente misturados” (ANDRADE, 2005, p. 187.).

Cria-se, assim, uma linguagem que é própria, que representa o povo deste País. Convém esclarecer que, ao se falar em ruínas da cidade histórica, discute-se um processo social e econômico no qual ela se encontra, isto devido a todo o desmoronamento da mineração e, também, à condição estrutural de alguns prédios, uma vez que, após a criação do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), é iniciado um trabalho de tombamentos e restauração.

A partir dessa viagem, começa, por parte dos intelectuais da época, um trabalho especial com as cidades históricas, entre elas Ouro Preto, Mariana, Diamantina, São João Del Rey e Tiradentes. Surge uma preocupação em preservá-las, dada a importância de cada uma delas para a história do Brasil, resultando na criação do Patrimônio Histórico Artístico e Cultural, projeto de lei elaborado por Mário de Andrade, em 1936, e executado por Rodrigo Melo Franco, no ano seguinte. Desse modo, o olhar de Oswald de Andrade, Carlos Drummond e Murilo Mendes vai além do artístico, ao pensar a cidade não apenas como objeto literário, mas também sob os aspectos social e cultural.

Nesses dois últimos aspectos, o literário se forma, escrevendo, nas malhas de uma tradição, uma nova escrita literária brasileira, por isso denota-se, neste trabalho, a relevância crítica do estudo da cidade. Estudar Sabará, esse reduto histórico no “quintal” de Belo Horizonte, é também compreender o processo de modernização de Minas Gerais, com a formação de uma escrita baseada em pressupostos modernistas, em que ainda se encontram um pouco do provincianismo e certo isolamento do resto do País, mas que desponta um nascente modernismo mineiro.

Vale ressaltar, também, que Carlos Drummond trabalhou, no período de 1945 a 1960, no extinto Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), onde exerceu importante papel na preservação dos monumentos históricos brasileiros. Gilda Salem Szklo afirma que o poeta trabalhava “à procura pelas ‘raízes’ como forma de

encontrar a especificidade de nossa cultura e afirmar essa diferença em relação a outras nações” (SZKLO, 1995, p. 61).

Esta pesquisa tem como proposta verificar a recriação de Sabará em poemas, revelando como cada poeta viajante apreende o espaço social, histórico e cultural da cidade por meio das imagens, do lugar e da memória dos modernistas em estudo, uma vez que o passado colonial, momento de (re)descoberta do Brasil, faz surgir outros brasis dos becos, das capelas, das pinturas, das esculturas do Aleijadinho. Outros brasis que surgem das histórias sobre os negros nas catas, as lavadeiras, os bandeirantes paulistas – na figura de Borba Gato –, a busca pelo ouro, a siderúrgica de ferro, a cidade colonial em decadência, o ouro que acabou.

Sabará e as demais cidades históricas são os retratos desses múltiplos brasis, que serão apontados posteriormente, nas análises dos poemas mencionados, atentando-se para uma Sabará que é símbolo de refúgio dos embalos da capital mineira, “cidade teimosa e encardida”, como bem representou Carlos Drummond de Andrade, ou cidade colonial, “que atrai os faiscadores”, como observou Oswald de Andrade, sendo também a cidade cantada por Murilo Mendes, “baseada na beleza/ da antiga Minas Gerais.”.

1.2 A cidade de Sabará – história e tradição

Sabará foi fundada no ano de 1674, pelo bandeirante Manuel de Borba Gato, genro do também bandeirante Fernão Dias Paes, homem responsável pelo descobrimento de pedras preciosas no rio das Velhas. Embora haja registros de outros desbravadores, anteriormente, na região, foi a Borba Gato que coube o título de fundador do arraial que, mais tarde, em 1711, seria elevado à categoria de Vila Real de Nossa Senhora da Conceição do Sabará.

A cidade de Sabará faz parte do conjunto de cidades históricas de Minas Gerais que ainda conserva o passado colonial, isto é, a arquitetura barroca. Assim como Ouro Preto, que viveu, no auge, a opulenta fase do ouro, bem como Diamantina, a do diamante, esta “cidadezinha teimosa” nasceu timidamente nas margens do rio das Velhas, impulsionada pela exploração do ouro na região. A cidade ergueu-se e teve seus momentos de opulência, mas, como tudo se finda um dia, Sabará também entra em decadência, tem seus dias sombrios e de tristeza, o que faz rememorar os versos de Cecília Meireles, em *Romanceiro*

da *Inconfidência*: “(Que tudo acaba!/ Quem diz que montanha de ouro/ não desaba?)” (MEIRELES, 2010, p. 77).

Sabará, todavia, é “teimosa”, permanecendo o seu passado, a sua história. Prova disso são os resgates da cidade pelos poetas, como também os tombamentos do centro histórico, em 1938, e da Rua Direita (Rua D. Pedro II), em 1965, pelo serviço do IPHAN, onde se encontra um dos mais importantes conjuntos arquitetônicos e urbanísticos de Sabará que, segundo esse órgão institucional, foi o primeiro povoado de Minas Gerais. De cidade do ouro, no século XVIII, passa à cidade do ferro, no século XX, e também à área turística, que agrega os passantes, visitantes e viajantes.

Nessa nova configuração, a cidade ergue-se de sua decadência, movimenta-se, faz com que seus casarões, teatro, becos, ladeiras e igrejas barrocas, cada canto dessa cidadezinha conte um pouco de sua história. A cidade, portanto, continua viva. Ela é esse contraponto de tradição e modernidade, passado e presente em harmonia. Desse modo, a paisagem da tradicional Sabará possibilita a construção de imagem da cidade, isso porque, segundo Michel Collot, “a paisagem é um espaço percebido, ligado a um ponto de vista: é uma extensão de uma região [de um país] que se oferece ao olhar de um observador.” (COLLOT, 2013, p. 17) e, assim, tal artifício não escapa aos olhos atentos dos poetas, conscientes que são de suas condições como sujeitos viajantes, os quais percebem suas ambiguidades, contradições.

Sabará foi objeto do olhar não somente dos poetas modernos. Na poética árcade, de Cláudio Manuel da Costa, já havia sido resgatada a figura de Borba Gato e de seus desbravamentos pelo sertão mineiro. O poeta, em *Vila Rica*, nos cantos III e IV, evoca a imagem do bandeirante para contar a história da descoberta e disputa do ouro, na região de Minas Gerais, como se vê nas estrofes a seguir, retiradas do canto III:

As paixões acalmara de Garcia
A chegada do Borba, e suspendia
Ela mesma a partida de Albuquerque.
Sem que temor algum lhe oprimia, ou cerque
O nobre coração, na tenda entrava,
E cortejando o Herói, assim falava:

*Terás ouvido, ó General famoso,
Variamente o meu caso; e duvidoso
Talvez estás da fé, que guardo atento
Ao meu Rei em sinal do juramento.
Acusado por cúmplice na morte
Do grande Dom Rodrigo, a minha sorte,
Mais que o delito meu, desculpar venho;
Sem adorno o sucesso agora tenho*

*De dizer-te; e verás, hoje informado,
Que sou mais infeliz do que culpado.*
(COSTA, 1996, p. 389)

Nos versos de Cláudio Manoel da Costa, acima citados, o poeta resgata a imagem de Borba Gato em Sabará, recriando o incidente que o envolve na morte de Dom Rodrigo. Há relatos que dizem sobre o assassinato ter sido cometido por um dos capatazes de Borba, mas acaba sendo este responsabilizado pelo crime. Tendo fugido para não ser preso, retorna, tempos depois, revelando o lugar da mina de ouro que encontrou em troca do perdão, e é absolvido de seu crime. Nota-se que o poeta parte de um registro histórico para elaborar seu personagem, representado na figura de um herói, diferentemente dos textos modernos trabalhados neste estudo. A representatividade heroica de Borba Gato, como encontrada em Cláudio Manoel, não aparece nos poemas e prosa de Oswald de Andrade, Carlos Drummond e Lúcia Machado. Nessas escritas esse personagem é construído por meio de um olhar crítico, reflexivo e, em algumas recorrências, de forma irônica.

Outros artistas modernos também contemplaram sua beleza, como Tarsila do Amaral, que, junto com a Caravana Paulista, visitou as cidades históricas mineiras. Dessa viagem, a pintora e desenhista fez vários desenhos; um deles, da Igreja Nossa Senhora do Ó, em Sabará, ilustra o livro de poemas *Feuilles de Route*, do poeta Bleaise Cendrars. Nas imagens a seguir, o desenho feito por Tarsila, em 1924, na Figura 1, e uma fotografia da cidade, de 2015, na Figura 2.



Figura 1: Igreja Nossa Senhora do Ó
Fonte: <http://www.agitprop.vitruvius.com.br>
Acesso: 22/06/2016



Figura 2: Igreja Nossa Senhora do Ó
Fonte: Arquivo pessoal da autora

1.3 Sabará em *flash*

A cidade cantada por Oswald de Andrade, em *Pau-Brasil*, livro publicado em 1925, deixa a impressão do poeta enquanto sujeito viajante, ao trazer para seu texto algumas cidades de Minas, sendo essas mencionadas na penúltima parte da obra “Roteiro de Minas”. Vê-se que o próprio subtítulo já remete ao percurso feito pelo poeta, uma vez que este, no ano anterior, havia visitado o referido estado, juntamente com os modernistas, em 1924, como citado anteriormente.

Nesse livro, é notório como o modernista retrata a decadência e a ruína do tempo colonial, ao traçar um itinerário por Minas “histórica”, colocando o seu passado em evidência, e por Minas “presente”, a qual o poeta está conhecendo, ao desvendar seus encantos, suas histórias, perfazendo seu próprio caminho. O roteiro criado por Oswald traz as cidades mineiras com seus costumes e tradições e, mais ainda, sugere ao seu leitor que faça a viagem realizada por ele e seus amigos modernistas, como pode ser notado no primeiro poema, “CONVITE”, que abre a seção “Roteiro de Minas”:

São João del Rei
A fachada do Carmo
A igreja branca do São Francisco
Os morros
O córrego do Lenheiro

Ide a São João del Rei
De trem
Como os paulistas foram
A pé de ferro.
(ANDRADE, 1991, p. 127)

A viagem, no sentido de deslocamento, como se pode ver nos versos supracitados, repercutiu, sem dúvida, na escrita do poeta. Ao lançar seu olhar sobre a cidade, não a enxerga superficialmente, mas adentra em sua história, como um viajante, conforme aborda Michel Onfray. Para esse teórico, “Um bom viajante possui uma capacidade de registrar as menores variações, é sensível aos detalhes, à informação microscópica.” (ONFRAY, 2009, p. 61). Sendo assim, ao se portar como sujeito viajante, é preciso estar atento ao lugar, sem pressa de percorrê-lo, pois o andar do viajante é vagaroso, e seu olhar é concentrado para, do lugar, abstrair a essência. É da viagem (real/memorialística), do ir e vir no espaço e no tempo, que o poeta viajante representa poeticamente a cidade de Sabará, resgatando, de forma crítica, como ela está organizada política, social e historicamente, produzindo-se, desse modo, um esboço da cidade antiga, colonial.

A cidade desenhada na poesia do escritor é um convite à reflexão, levando o leitor a pensar não apenas na história de Minas de Gerais, mas também na história do Brasil. Luiz Costa Lima aponta que, nessa sequência, “é evidente a diferença quanto à serialidade de cunho histórico-político. Nem por isso o roteiro por Minas tem menor unidade: a história se transforma agora em matéria para um lirismo depurado.” (LIMA, 1991, p. 209).

Nesse sentido, ao utilizar-se da história para elaborar seu material lírico, o poeta vai construindo o desenho de Sabará e das demais cidades mencionadas, no roteiro de Minas. Oswald de Andrade, mesmo privilegiando seu lirismo, como abordado por Costa Lima, não deixa de refletir sobre a condição histórica da formação da própria cidade e, em uma escala mais ampla, de seu trabalho literário; com o manifesto da poesia *Pau-brasil*, procurou representar imagens do Brasil com as suas diferenças, diversidades de costumes, dando destaque aos personagens esquecidos na história do País, como os índios, os negros, os mulatos e os escravos.

Maria Augusta Fonseca, em *Oswald de Andrade: o homem que come*, diz que *Pau-Brasil* “[...] incorpora as mais variadas informações da vida brasileira. Na sua mistura paródica, Oswald vai cortando em fatias marcos da nossa história. A linguagem dos primeiros cronistas e relatores da terra é filtrada, num verdadeiro pastiche literário.” (FONSECA, 1982, p. 35). Dessa maneira, o modernista, com seu manifesto e também com sua obra, teve o intuito de tirar do ostracismo a poesia brasileira, fazendo, a partir disso, uma poesia para exportação. Paulo Prado, no texto “Poesia Pau-Brasil”, escrito em 1924, afirma que:

A poesia “pau-brasil” é, entre nós, o primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro. Na mocidade culta e ardente de nossos dias, já outros iniciaram, com escândalo e sucesso, a campanha de liberdade e de arte pura e viva, que é indispensável para a existência de uma literatura nacional. (PRADO, 1991, p. 58)

Com o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924), Oswald inicia o processo de produção da literatura para ser levada para fora, mostrando ao estrangeiro uma poesia com a cara do Brasil, pois o nacionalismo foi um dos pressupostos discutidos na Semana de 22, sendo preconizado pelos modernistas, e *Pau-brasil* é a concretude dessa poesia que volta o seu olhar para o lugar de origem, é o retrato do Brasil, ou melhor, é o Brasil redescoberto pelos brasileiros e descoberto pelo poeta Blaise Cendrars que, nesse caso, configura-se como o estrangeiro que está se alimentando da literatura e da cultura deste País.

Voltando-se para a libertação do verso, citado por Paulo Prado, torna-se perceptível essa leveza da forma poética de Oswald. Convém ressaltar aqui que, ao se falar em leveza, está sendo feita uma referência à forma e não ao conteúdo, uma vez que este, o qual aparece de maneira contundente e forte, será explicitado em análises posteriores. Da leitura do poema “Sabará”, fica visível o trabalho de colagem, a linguagem fragmentada e fotográfica, a cidade apresentada a partir de *flash*, exibida em pequenas cenas. Observe-se, a seguir:

Sabará

Este córrego há trezentos anos
 Que atraí os faiscadores
 Debaxo das serras
 No fundo da bateia lavada
 O sol brilha como ouro
 Outrora havia negros a cada metro da margem
 Para virar o rio metálico
 Que ia no dorso dos burros
 E das caravelas
 Borba Gato
 Os paulistas traídos
 Sacrilégios
 O vento
 (ANDRADE, 1991, p. 134)

Nota-se, no poema, a imagem fotográfica sendo construída em cada verso. O poeta, por meio da plasticidade da linguagem poética, resgata a cidade de Sabará colonial, escravocrata, do ouro, decadente, dialogando, dessa maneira, com o seu passado e o tempo da escrita. Em “Roteiro de Minas”, conforme Anazildo Vasconcelos da Silva, no artigo “Vertente épica do Pau-Brasil”, “a presentificação mítica se confunde com o presente histórico, possibilitando o encontro de passado e presente” (SILVA, 1995, p. 195). Assim, o sujeito poeta e viajante percorre o tempo da memória para o resgate imagético do espaço evocado no poema.

O primeiro verso, “Este córrego há trezentos anos”, traz o tempo passado em confluência com o tempo presente, uma vez que, ao se iniciar o verso com o pronome demonstrativo “este”, revela-se uma proximidade com aquilo de que se fala, o “córrego”. Então, o eu lírico está diante do que evoca e, por intermédio dele, surgem as reminiscências do passado. Logo, a palavra “córrego” representa, no texto, o entrelaçamento de dois tempos, capaz de provocar no eu lírico a evocação de memórias passadas, as de trezentos anos atrás, enunciando um caráter transitório e efêmero.

Percebe-se que o córrego “Que atrai os faiscadores” é o meio pelo qual o poeta resgata a cidade em decadência, trazendo os fragmentos de imagens para compor o desenho de Sabará. Vê-se que a palavra “faiscadores” reforça sua evocação aos tempos decadentes daquele lugar, já que estes eram indivíduos de poucos recursos, trabalhadores livres, que iam procurar ouro nas minas nas quais a produção deixara de ser rentável para a Coroa.

E, assim, o desenho da cidade vai se compondo pela sequência de ideias presentes em cada verso: “Debaixo das serras/ No fundo da bateia lavada/ O sol brilha como ouro”. Observa-se, nesses três versos, como o poeta, mais uma vez, utiliza-se da ideia temporal, mesclada em dois tempos, ao usar o verbo “brilha” no tempo presente para o resgate da época do ouro, aquela já cantada no início do poema, de trezentos anos atrás.

No verso “O sol brilha como ouro”, a comparação pode ser interpretada no sentido inverso, o sol é o elemento que o poeta utiliza para representar o ouro, logo o que brilha no fundo da bateia não é o sol, mas o próprio ouro. É como se sol/ouro se fundissem, e o brilho que vem de cima, dos céus, é o mesmo que reluz no fundo das águas. O verso que é, aparentemente, uma comparação, transforma-se em uma metáfora. O poeta, portanto, metaforicamente, reconstrói a opulenta época de grandes extrações de ouro na cidade.

Entretanto, a voz que cantava os tempos austeros muda o tom, passa para uma voz de denúncia e pesar: “Outrora havia negros a cada metro da margem”. O poeta explora a cidade que, agora, encontra-se decadente, com as marcas de um passado de escravidão. Esse verso explicita muito além da exploração do ouro no leito dos rios, revelando, sobretudo, a exploração do homem negro. Denúncia da escravatura, da desigualdade, não só em Minas Gerais, que sofreu com os abusos da metrópole durante o período colonial, mas também em todo o País.

O poeta, ao olhar o rio do seu tempo, é transportado para o rio do século XVIII, o rio “metálico”, o mesmo “que atrai os faiscadores” e que, por causa de sua riqueza, configura-se como uma cidade que foi construída com o suor dos homens sem face, sem identidade, dos homens que tinham apenas um dever, o de servir. Os mesmos negros que “viravam o rio metálico” e dele extraíam o ouro, “Que ia no dorso dos burros/ E das caravelas”, levados para longe, para serem entregues à Corte. Oswald não deixa de fazer sua crítica ao colonizador pela exploração do ouro, que era todo destinado a Portugal e, também, pela exploração das terras brasileiras pelos portugueses.

A voz de pesar e de denúncia continua. Dessa vez evoca a batalha, o confronto e o domínio português, representados na figura do bandeirante Borba Gato, que liderou os

paulistas na luta pela exploração das minas de ouro contra os emboabas, estes liderados pelo português Manuel Nunes Viana, como se pode ler nos versos: “Borba Gato/ Os paulistas traídos/ Sacrilégios”. Oswald mostra, aqui, a supremacia portuguesa ao, implicitamente, fazer referência à Guerra dos Emboabas (1708-1709), pois, nesse conflito, a Corte retira dos paulistas o direito de explorar as minas que eles próprios descobriram, reafirmando seu poder e autoridade sobre a colônia. Pode-se refletir desses versos, também, que o domínio português não era recebido de forma pacífica, havendo um descontentamento, e essa guerra é sinônimo dessa insatisfação, embora não mudasse o fato de que a Corte detivesse, cada vez mais, poder e força.

Oswald de Andrade encerra o poema com a metáfora do vento, evidenciando a temática do tempo como destruição, sugerida ao longo do seu texto, que também representa a ação do homem e como a sua ganância pode ser destrutiva. Vê-se que o poeta evoca a extinção do ouro, a ruína e o desmoronamento desse império aurífero, que se desfaz como a matéria que sofre com a ação temporal. A metáfora do vento como desfecho de que tudo se finda, e que a cidade passa por processos de degradação tanto do espaço físico e social. Walter Moser ao pensar na decadência e na condição humana diz que: “a ruína, a coisa decaída tornam-se a alegoria por excelência do ser histórico do homem” (MOSER, 1999, p.37). Desse modo, o último verso de Oswald reforça uma reflexão sobre o passado de Sabará, que logrou um ápice grandioso, porém decaiu.

Em todo o poema, há um resgate mimético do tempo passado, que dialoga com o presente de sua escrita e, por meio dessa confluência dos tempos, explora a imagem de Sabará deteriorada pelo fluir do tempo, isto é, figurada na imagem do vento, representando as coisas que são levadas; o vento carrega tudo, tudo se esvai. É dessa decadência e da linguagem fragmentada que Oswald elabora o desenho da cidade a partir do seu olhar de viajante, contemplativo e crítico.

Convém ainda abordar sobre a estrutura do poema, constituída de versos livres, sem rima, que preconizam os pressupostos modernistas difundidos na Semana de Arte Moderna. O poeta, em seu texto, cria o ritmo, o qual se dá por meio das aliterações e assonâncias. Acerca do ritmo, Norma Goldstein diz que ele representa o modo de vida das pessoas, e que a regularidade de vida e o ritmo poético tiveram prevalência até o final do século XIX e início do século XX. Em se tratando do ritmo, ela complementa, dizendo, ainda: “A partir da segunda década deste século, a vida das pessoas tornou-se mais liberta dos padrões e mais imprevisível. O ritmo dos poemas acompanhou o processo: tornou-se mais solto, mais livre, menos simétrico” (GOLDSTEIN, 1987, p. 12). Tal liberdade, como

mencionada por Goldstein, é encontrada nos versos, com a utilização das figuras de linguagem para formar a cadência rítmica do poema.

Desse modo, as figuras de linguagem usadas pelo poeta para dar musicalidade ao poema possibilitam o entrelaçamento de tempo, os fragmentos de imagens em harmonia, formando, assim, uma unidade, um esboço da cidade. Tais recursos contribuem para dar sonoridade aos versos. A falta de pontuação, elementos coesivos, marca da escrita moderna não prejudicam nem a forma nem o conteúdo, em que predomina a síntese, entretanto coloca o leitor no meio de um turbilhão de ideias.

Octavio Paz (1982), no *Arco e Lira*, ao falar sobre o ritmo, reforça a discussão que é abordada acerca do aspecto musical no poema de Oswald. Nas palavras desse teórico, “cada verso é uma viagem e não é necessário suspender a respiração para dizê-los. Por isso, não raro, a pontuação torna-se desnecessária. As vírgulas e os pontos sobram; o poema é fluxo e refluxo rítmico de palavras” (PAZ, 1982, p. 87). Diante disso, pode-se afirmar que o poema de Oswald de Andrade, por meio do seu lirismo e de sua estrutura sintética, conduz, imagetivamente, ao encontro de Sabará, a cidade que foi fundada para a exploração do ouro, até ser desmanchada e arruinada pelo vento, simbolizando a transformação do tempo.

1.4 A cidade teimosa de Carlos Drummond

Na poética de Carlos Drummond de Andrade, a cidade de Sabará é construída em contraponto com Belo Horizonte. No seu livro de estreia, *Alguma Poesia* (1930), tem-se o conjunto de poemas “Lanterna Mágica”, do qual será analisada a segunda parte – “Sabará” –, em que se vê a representação da cidade antiga, velha e encardida que se contrapõe à cidade moderna e planejada.

Desse modo, neste momento da análise, a atenção se volta para o olhar de Drummond, ao resgatar a cidade em decadência. O poeta, que começa a pensar na importância das cidades impregnadas do passado colonial e de história, desde a visita dos modernistas a Minas, já explicitado anteriormente, fortalece a amizade estabelecida com Mário de Andrade, fator este que se transformou em troca de conhecimento entre o mestre e o aprendiz. Em uma carta de novembro de 1924, o poeta paulista chama a atenção do mineiro para o Brasil, convida-o a “ser”, a devotar o País, apesar do atraso intelectual, do provincianismo, porque é o Brasil que nos representa. A seguir, trechos da carta:

[...] Você é uma sólida inteligência e já muito bem mobiliada... à francesa. Com toda a abundância do meu coração eu lhe digo que isso é uma pena. Eu sofro com isso, Carlos, devote-se ao Brasil, junto comigo. Apesar de todo o ceticismo, apesar de todo o pessimismo e apesar de todo o século 19, seja ingênuo, seja bobo, mas acredite que um sacrifício é lindo. [...] Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. [...] Eu não amo o Brasil espiritualmente mais que a França ou a Cochinchina. Mas é o Brasil que me acontece viver e agora só no Brasil eu penso e por ele tudo sacrifiquei. A língua que escrevo, as ilusões que prezo, os modernismos que faço são pro Brasil. [...] É preciso que vocês se ajuntem a nós ou com este delírio religioso que é meu, do Osvaldo, de Tarsila ou com a clara serenidade e deliciosa flexibilidade do pessoal do Rio, Graça, Ronald. [...] Responda, discuta, aceite ou não aceite, responda. Amigo eu serei de qualquer forma. (ANDRADE, 1988, p. 22-23)

Nessa mesma carta, Mário de Andrade ainda menciona a respeito do seu poema “Noturno de Belo Horizonte”, dizendo que mandaria uma cópia ao amigo. Pelos trechos citados, pode-se ver como o poeta instiga o jovem Drummond a questionar, a debater, a olhar para si e para o Brasil, para dentro e não para fora, a valorizar o País, fazer algo por este. Ao ler a obra do poeta itabirano, percebe-se que o conselho do amigo fora seguido e, assim como Mário, que dizia ter se sacrificado e que tudo o que fazia era para o Brasil, Drummond também dá a sua contribuição por meio da sua extensa obra literária e do seu trabalho no Patrimônio Histórico. Fazer para o Brasil, nos dizeres de Mário de Andrade, é produzir literatura, produzir arte, ser transitório. É ser nacional, sem arroubamentos e ufanismo, sendo crítico e reflexivo. Produzir uma literatura sólida e difundi-la.

Ainda na mesma carta, Mário de Andrade reforça a necessidade de devotar o Brasil, conforme o seguinte fragmento:

É preciso começar esse trabalho de abasileiramento do Brasil, dizia eu noutra carta, a um rapaz de Pernambuco. E agora reflita bem no que cantei no final do “Noturno” e você compreenderá a grandeza desse nacionalismo universalista que eu prego. De que maneira nós podemos concorrer pra grandeza da humanidade? É sendo franceses ou alemães? Não, porque isso já está na civilização. O nosso contingente tem de ser brasileiro. O dia em que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica duma nova combinação de qualidades humanas. (ANDRADE, 1988, p. 30)

Nota-se, na fala do poeta, a necessidade do “abasileiramento”, do “ser”. O modernista reflete sobre o valor de ser nacional, e que, só assim, poderá mostrar para os que vêm de fora a cultura, os costumes, a arte, a literatura. Transformar-se, dessa forma,

em um País que tem algo a oferecer, a exportar, como pregado por Oswald, no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. Ao voltar o olhar para “dentro”, está dando uma identidade para o Brasil, que, apesar de todos os problemas enumerados pelo poeta, não continuaria no silêncio, em atraso intelectual, sendo apenas mais uma nação.

Havendo uma consciência crítica da importância em se “devotar” ao País, tornaríamos em algo bem maior, apenas sendo brasileiros, pois, assim, como o próprio Mário de Andrade expressa, seria proporcionada à humanidade uma nova raça, ou seja, todo o discurso do poeta parte de um ideal de quão relevante é a valorização da identidade brasileira e como os intelectuais exercem um papel fundamental para a construção e divulgação dessa cultura.

É notória a importância e o contato dos modernistas mineiros com os modernistas paulistas, e como a viagem por Minas Gerais despertou nos visitantes e nos visitados uma nova concepção de olhar, resgatando da cidade suas percepções poéticas. Para os mineiros, foi tão importante conhecer os paulistas quanto foi para estes conhecer Minas Gerais, já que esta foi cantada nos versos dos Andrades, nas pinturas de Tarsila, que diz “ter encontrado na viagem as cores fortes de que gostava quando menina.” (FONSECA, 1982, p. 40).

Carlos Drummond, enquanto sujeito viajante, segundo enuncia Letícia Malard, é o poeta que “se inspira em cidades para transformá-las em versos” (MALARD, 2005, p. 37). Assim, desenvolve seu tecido poético resgatando as cidades de seu convívio, como pode se ver, por exemplo, na série “Lanterna Mágica”. Gilda Salem Szklo, ao estudar o poeta, em *As flores do mal nos jardins de Itabira: Baudelaire e Drummond*, diz que ambos são “poetas que contam a história de seu tempo, a de suas cidades, ao contarem a história do homem” (SZKLO, 1995, p. 48).

No ensaio “Duas janelas dolorosas: o motivo do olhar em *Alguma Poesia e Brejo das Almas*”, João Luiz Lafetá discute a respeito da poesia e da arte como um todo, ao se resgatar o passado colonial da cidade para que esta represente o País. Nesse sentido, afirma:

“Lanterna Mágica”, conjunto de oito poemas sobre cidades, traz a marca de um momento do Modernismo dos anos 1920, o mesmo que aparece em composições longas como “Carnaval Carioca” (1923) e “Noturno de Belo Horizonte” (1924), de Mário de Andrade, ou nos flagrantes da “kodak excursionista” de Oswald em *Pau Brasil* ou nos poemas-relâmpago (1925), ou ainda (se quisermos sair do campo da poesia para o da pintura), de certos quadros pintados por Tarsila após a viagem famosa às cidades históricas de Minas. Todos eles, e cada qual a seu modo, procuravam criar a arte nova a partir

da velha matéria brasileira, que tentavam ver com olhos livres e inventivos, descobrindo e ressaltando traços que a arte anterior desconheceria ou ocultara. (LAFETÁ, 2004, p. 414)

Por meio desse ponto de vista exposto pelo crítico, vê-se que o modernismo difundiu a liberdade criativa, voltada para o nacional. É o retorno ao passado, para dele extrair sua origem e, da matéria velha, criar uma nova arte, como articulou Lafetá. Os modernistas, ao conhecerem as cidades históricas, iniciam um processo de conhecimento do próprio Brasil e, assim, podem “ser” brasileiros como queria Mário de Andrade. Os poetas e artistas dessa época utilizam-se do passado colonial, histórico, para pensar em uma nova configuração de colonização, agora não mais exercida pelo europeu, mas pelos próprios brasileiros, por meio da industrialização e do crescente capitalismo.

Ao retomar a tradição, conhecer a arte barroca, sentir de perto a energia das cidades históricas, os modernos encontraram, na época colonial, elementos para produzir algo novo, fazendo uma releitura do tradicional, mostrando traços do Brasil colonizado, da ruína econômica e social. O Brasil sendo representado a partir da figura do índio, do negro, do mestiço e das cidades decadentes.

No poema “II- Sabará”, notam-se, nos seguintes versos, as imagens dessa cidade sendo construída:

A dois passos da cidade importante
a cidadezinha está calada, entrevada.
(Atrás daquele morro, com vergonha do trem.)

Só as igrejas
só as torres pontudas das igrejas
não brincam de esconder.

O Rio das Velhas lambe as casas velhas,
casas encardidas onde há velhas nas janelas.
Ruas em pé
pé-de-moleque
PENÇÃO DE JUAQUINA AGULHA
Quem não subir direito toma vaia...
Bem feito!

Eu fico cá embaixo
maginando na ponte moderna – moderna por quê?
A água que corre
já viu o Borba.
Não a que corre,
mas a que não para nunca
de correr.

Ai tempo!
 Nem é bom pensar nessas coisas mortas, muito mortas.
 Os séculos cheiram a mofo
 e a história é cheia de teias de aranha.
 Na água suja, barrenta, a canoa deixa um sulco logo apagado.
 Quede os bandeirantes?
 O Borba sumiu,
 Dona Maria Pimenta morreu.

Mas tudo tudo é inexoravelmente colonial:
 bancos janelas fechaduras lampiões.
 O casario alastra-se na cacunda dos morros,
 rebanho dócil pastoreado por igrejas:
 a do Carmo – que é toda de pedra,
 a matriz que é toda – de ouro.
 Sabará veste com orgulho seus andrajos...
 Faz muito bem, cidade teimosa!

Nem Siderúrgica nem Central nem roda manhosa de forde
 sacode a modorra da Sabará-buçu.

Pernas morenas de lavadeiras,
 tão musculosas que parece foi o Aleijadinho que as esculpiu,
 palpítam na água cansada.

O presente vem de mansinho
 de repente dá um salto:
 cartaz de cinema com fita americana.

E o trem bufando na ponte preta
 é um bicho comendo as casas velhas.
 (ANDRADE, 2013, p. 22-23)

Na primeira estrofe, nota-se a visão crítica, quando o eu lírico deita seu olhar sobre Sabará: “A dois passos da cidade importante/ a cidadezinha está calada, entrevada./ (Atrás daquele morro, com vergonha do trem.)”. Aqui, percebe-se a evocação da cidade colonial, antiga, “calada”, “entrevada”, em contraponto com a capital, Belo Horizonte, moderna, “importante”. Tais expressões contribuem para a elaboração do desenho do espaço urbano decadente, arruinado, sem beleza, e que também se encontra nas trevas, como se pode interpretar a partir do emprego do adjetivo “entrevada”, revelando o lado barroco, com esse jogo de claro e escuro, além da própria velhice do lugar, que ainda carrega traços coloniais.

No último verso dessa estrofe, observa-se que o poeta, ao colocar esse verso entre parênteses, enfatiza a condição da própria cidade e, ao atribuir a ela essa função, está personificando-a, ao dizer do seu estado (advérbio modal) de sentir vergonha. No entanto,

não é do trem que Sabará sente vergonha, mas do que ele representa – nesse caso, a modernidade. A cidade que se encontra “a dois passos” de distância da colonial, e que está crescendo, desenvolvendo-se e modernizando-se.

Na segunda estrofe, ao resgatar as igrejas, que só essas “não brincam de esconder”, o eu lírico retoma a imagem da cidade entrevada, que, embora esteja em decadência, mantém algo que sobressai de suas ruínas. As torres das igrejas evidenciam a altivez de um tempo que decaiu, mas que, apesar da fase de opulência ter passado, representa os resquícios de um passado histórico e, sobretudo, revela sua permanência, devido à sua arquitetura, sua arte barroca. Desse modo, é perceptível, no poema, que Drummond sutilmente vai traçando, no seu desenho poético, a paisagem geográfica e arquitetônica do lugar.

A paisagem de Sabará é novamente desenhada na terceira estrofe, em uma espécie de mapeamento: o eu lírico retrata o seu aspecto geográfico, que vem sendo construído desde o início do poema. Com isso, constrói-se sua imagem, a qual se encontra (atrás do morro), cortada pelo rio das Velhas e por ladeiras. O leitor, por sua vez, tem uma ideia imagética do lugar, e Drummond, prosaicamente crítico, faz o percurso do rio das Velhas, passando pela cidade que lambe suas “casas velhas”. Observe-se como o poeta joga eroticamente com a palavra “velhas” que, ao mesmo tempo, refere-se ao nome do rio que “lambe” e às “casas velhas” e as “velhas nas janelas”.

Sendo assim, o sentido da palavra “velhas” abrange também o rio, que é velho, antigo, levando a uma reflexão, na estrofe seguinte, ao se referir à história de Sabará, ao meditar sobre o próprio homem, que está no imaginário da cidade. Existem aqueles que fazem parte da história oficial, e os outros, que fazem parte da memória oral. No poema de Carlos Drummond, nota-se que o poeta privilegia os que são esquecidos pelos registros históricos. É a “PENÇÃO DE JUAQUINA AGULHA” que ganha destaque em seus versos, e não o Borba Gato.

“Eu fico cá embaixo/ maginando na ponte moderna – moderna por quê?/ A água que corre/ já viu o Borba./ Não a que corre,/ mas a que não para nunca/ de correr.” Esses versos evocam um diálogo com seu interlocutor, trazendo marcas da escrita coloquial, isto é, com um caráter prosaico, como quem tivesse contando uma história, um caso, ao evidenciar as referências populares e cotidianas das pessoas, o que torna o texto leve, descontraído, sem deixar de ser reflexivo.

Convém ressaltar que a linguagem coloquial é recorrente não só nessa segunda parte em análise, mas em todo o conjunto de poemas “Lanterna Mágica”. É importante pensar na água como um elemento poético, pois esta dá a ideia de transitoriedade, ritual de

passagem. Como movimento cíclico da vida, é o mesmo rio da época do bandeirante e do tempo do poeta, mas não é a mesma água, porque ela está sempre a correr. Assim, a água é um elemento simbólico que suscita no eu lírico reminiscências passadas, trazendo, assim, a ruína que além de revelar um lado decante, torna-se também patrimônio da própria cidade.

Sobre esse aspecto, Gaston Bachelard (1997), em *A água e os sonhos*, afirma:

Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório. É metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser voltado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre em sua morte horizontal. (BACHELARD, 1997, p. 6-7)

O conceito exposto por Bachelard auxilia na leitura da metáfora da água, que é exposta no poema de Carlos Drummond, ou seja, a metáfora é utilizada para relatar o lado decadente, funesto da cidade. O rio que vem “lamber” as casas velhas com suas velhas. E, assim, pensando no elemento poético da água, nota-se, no poema, que ela faz o poeta recordar-se do Borba Gato. Ao transportar-se para o universo meditativo, resgata o passado histórico da cidade por meio desse personagem, faz sobressaltar imagens passadas e rememora a figura do desbravador de ouro e fundador de Sabará. Naquele mesmo rio, aquelas mesmas águas que viram o Borba foram, também, testemunhas dos acontecimentos que ocorreram ali, todavia não é a mesma água que o sujeito poético vê, mas a que o faz lembrar. Do mesmo modo, é evocado no poema de Oswald de Andrade, em que o rio provoca no eu lírico memórias de séculos atrás: “Este córrego há trezentos anos/ Que atrai os faiscadores”.

No mesmo tom meditativo, observa-se que há um pesar no resgate da cidade colonial, que é cantada, melancolicamente, ao ser lembrado o passado histórico, com toda a negatividade daquele tempo, das coisas ruins. Embora o eu lírico não pretenda recordar, são inevitáveis as lembranças.

Jaime Ginzburg, ao discutir acerca do conceito de melancolia, explicita o seguinte: “o melancólico estaria numa espécie de ponto-chave tenso, a partir do qual vê com sofrimento o passado, em razão das perdas, e se perturba com o futuro, pelo medo de um possível dano” (GINZBURG, 2001, p.103). Seguindo esse pensar, a tensão do sujeito melancólico, nesse poema, conforme se observa em Drummond, resulta do processo reflexivo sobre Sabará e toda a sua história, em contraponto com a modernidade que está

presente na capital, e que começa a fazer parte desse espaço, aspectos que são explorados mais à frente, nesta pesquisa.

Por ora, observe-se como o eu lírico, em estado de melancolia, evoca o tempo passado, nos seguintes versos: “Ai tempo!/ Nem é bom pensar nessas coisas mortas, muito mortas. / Os séculos cheiram a mofo/ e a história é cheia de teias de aranha”. Vê-se, desse modo, que não há como escapar desse passado, não há como fugir do valor histórico que a cidade representa. Ao se elaborar uma imagem de Sabará por meio da teia de aranha, constrói-se, portanto, uma visão imagética do lugar, desenvolvendo, fio a fio, a sua história, que é cantada pela memória coletiva que está na voz do povo, marcada pelas lendas, narrativas orais, pelos feitos dos grandes homens reconhecidos pelo registro oficial.

Ao se tomar a teia no sentido mais amplo, para se pensar o poema enquanto tecido poético, pode-se observar que o texto “II- Sabará” revela uma teia em que o eu lírico vai compondo o desenho da cidade com vários fios, sendo possível identificar a imagem de uma cidade feia, decadente, completamente oposta à capital, Belo Horizonte. Essa visão que o eu lírico expõe parece estar associada ao fato de haver uma contaminação pela cidade moderna, com sua cartografia atraente, de avenidas largas, bem iluminada, arborizada. Mas há, em Sabará, um encanto de que não se pode escapar, o que faz com que o eu lírico enxergue sua beleza para além das ruínas, sendo capaz de mudar o tom irônico, presente no decorrer do poema, para um tom mais suave, com uma linguagem menos carregada de negatividade. Atente-se para os versos a seguir:

Mas tudo tudo é inexoravelmente colonial:
 bancos janelas fechaduras lampiões.
 O casario alastra-se na cacunda dos morros,
 rebanho dócil pastoreado por igrejas:
 a do Carmo – que é toda de pedra,
 a matriz que é toda – de ouro.
 Sabará veste com orgulho seus andrajos...
 Faz muito bem, cidade teimosa!
 (ANDRADE, 2013, p. 23)

O poeta, fígado por essa “teia de aranha” que o envolve, observa a cidade, sua tradição, suas ruínas, os monumentos, deixando-se contagiar pela sua aura misteriosa. Interessante pensar na construção da estrofe que, ao iniciar-se com uma conjunção adversativa, dá a ideia, nesse caso, de compensação, e, com a repetição da palavra “tudo”, juntamente com a pontuação (dois-pontos, no final do verso), revela a admiração da voz lírica diante da cidade colonial, ao enumerar cada objeto que lhe remete ao passado, como

se os bancos, as janelas, as fechaduras, os lampiões, as igrejas despertassem no poeta a consciência histórica e cultural daquele lugar.

Percebe-se que o poeta, desde o início do poema, coloca-se como sujeito reflexivo, meditativo. É nessa estrofe que ele capta a essência de Sabará, através dos detalhes. Por fim, personifica novamente a cidade; agora, não para sentir vergonha, mas para se orgulhar de “ser” cidade velha: “Sabará veste com orgulho seus andrajos.../ Faz muito bem, cidade teimosa!”.

Em seguida, na sétima estrofe, há uma tomada de consciência, e a cidade é posta em contraste com a modernização, com o agito e a movimentação, permanecendo em sua calma, sossego, como exposto nos versos: “Nem Siderúrgica nem Central nem roda manhosa de forde/ sacode a modorra da Sabará-buçu.”. Nota-se que, ao fazer alusão à origem indígena da cidade, há um resgate histórico dos primeiros habitantes do País e da colonização portuguesa. O eu lírico explicita uma reflexão sobre o passado de Minas Gerais, e não se pode esquecer que o poeta mineiro estava em consonância com o pensamento modernista, que retomava a colonização de maneira crítica e irônica. É relevante apontar que o tema dos indígenas e da chegada dos bandeirantes a Minas já havia sido explorado em *Vila Rica*, de Cláudio Manuel da Costa, desde o século XVIII, fato brevemente exposto no início deste capítulo.

O rio continua a ser evocado no poema, não como espaço de descoberta do ouro, que revelava a prosperidade no passado e a ruína no presente, mas sim para representar o artístico e o erótico, como pode ser comprovado nos versos: “Pernas morenas de lavadeiras,/ tão musculosas que parece foi o Aleijadinho que as esculpiu,/ palpitam na água cansada.” Ao contrário dos outros elementos e personagens já evocados no poema, as lavadeiras são tecidas, na teia drummondiana, de maneira mais primorosa e delicada, resgatando um costume do interior, marcas ainda do provincianismo.

A forma como são mencionadas, e ao trazer Aleijadinho – grande artista da época colonial, que se destaca por suas obras de esculturas –, o poeta cria a imagem das lavadeiras sendo lapidadas e detalhadas pelo escultor. As personagens são construídas, levando-se em consideração os detalhes, sendo elaboradas com cuidado e exatidão. E, assim, a imagem das lavadeiras é formada por meio do implícito, do não dito, que evidencia uma reflexão sobre o valor da arte barroca, do trabalho de Aleijadinho, que despertou nos modernistas o interesse pela sua obra. Sobre o artista, uma análise será feita no terceiro capítulo desta pesquisa, no qual será exposto o olhar dos modernistas, ao resgatarem seu trabalho artístico.

No poema “II- Sabará” é construído um diálogo entre tradição e modernidade. O poeta, diante da cidade, evoca o seu passado, bem como apreende imagens do tempo presente. Com isso, a história, cheia de “teia de aranha”, e a sua própria forma de escrever, de ir tecendo os fatos, os objetos, os personagens, os monumentos, para compor o desenho da cidade, demonstram uma escrita elaborada tal qual a teia de aranha e, nesse jogo, o poeta retoma o seu tempo: “O presente vem de mansinho/ de repente dá um salto:/ cartaz de cinema com fita americana.” Aqui, percebe-se como o sujeito viajante, ao retornar para seu mundo – a cidade moderna –, distancia-se ainda mais do passado.

Esse afastamento, por meio do qual, no início do poema, a cidade “velha” estava a dois passos de distância da cidade “importante”, tem agora um “salto” entre elas e o trem, que vai bufando e comendo suas casas, nos dois versos finais: “E o trem bufando na ponte preta/ é um bicho comendo as casas velhas.” Percebe-se que o trem se figura, no processo de modernização do País, construindo uma imagem reflexiva sobre a modernidade que está se expandindo, mas que, apesar do progresso, há o lado negativo, pois se torna um bicho que come, destrói. E, assim, retomar o passado por meio da poesia, num contexto moderno, é uma forma de preservar a história e a memória do lugar.

Sabará, cantada nos versos de Carlos Drummond, é a cidade colonial, velha e calada, decadente, em contraste com a moderna, que está se expandindo. O poema problematiza uma ideia de movimento da própria cidade: enquanto uma perdeu todos os seus dias de opulência e prosperidade, encontra-se arruinada, entrevada, a outra, Belo Horizonte, está se expandindo, movimentando-se a todo vapor, tal qual o trem que vai bufando e comendo as casas velhas.

Michel de Certeau, ao discutir sobre o moderno, pensa na decadência e na deterioração que o próprio processo modernizador impulsiona. No texto *Andando na cidade*, traz o modelo de cidade-conceito que, para ele, tem o caráter de funcionar como “um lugar de transformações e apropriações, o objeto de várias espécies de interferência, mas também um sujeito constantemente enriquecido de novos atributos, e que é simultaneamente a maquinaria e o herói da modernidade.” (CERTEAU, 1993, p. 26). E complementa, dizendo que esse modelo de cidade está decaindo: “talvez as cidades estejam se deteriorando ao longo dos processos que as organizam.” (CERTEAU, 1993, p. 27).

Dessa forma, podemos concluir que o poeta, ao pensar a cidade imgeticamente e recriá-la na sua escrita, indaga sobre o lugar tradicional, sendo invadido pela expansão da modernidade. Se, em Oswald de Andrade, o tempo e o vento são elementos que

contribuíram para a decadência da cidade, por outro lado, em Carlos Drummond, a cidade sobrevive ante a ação corrosiva do tempo.

1.5 Sabará no poema “Romance das Igrejas de Minas”

A cidade de Sabará aparece representada a partir da arte sacra e barroca, no poema “Romance das Igrejas de Minas”, do livro *Contemplanção de Ouro Preto*, do poeta Murilo Mendes, publicado em 1954. É diferente do texto de Oswald de Andrade, em que o poeta viajante se coloca diante do objeto-cidade e resgata o seu passado histórico, deteriorado pelo tempo, e também do texto de Carlos Drummond de Andrade, que a vê entrevada, ao contrário da capital, que está se expandindo.

Se, no poema de Carlos Drummond, já é evocada a arte de Aleijadinho como escultor, em Murilo Mendes, o tema da religiosidade e a genialidade do artista sobressaem em uma mística junção de arte, poesia e religião por meio da qual o poeta constrói o desenho das cidades históricas. Acerca desses aspectos, diz Maria Cristina Monteiro: “*Contemplanção*, como o título anuncia, é composto de exercícios do olhar que constroem diferentes perfis do espaço barroco [...]” (MONTEIRO, 2002, p. 340). Logo, o poeta que observa, medita e contempla, esboça o traçado das cidades a partir da barroquidade mineira.

O poema de Murilo Mendes volta à tradição quando evoca as cidades em forma de “romance”², composição literária de caráter popular. Embora sendo moderno, e a publicação de sua obra tenha se dado no momento da já consolidação do movimento modernista, o retorno à tradição remete ao diálogo dessas duas distintas épocas, em que os modernistas têm feito não só o trabalho estético da escrita como também a viagem às cidades coloniais, a fim de conhecerem os monumentos de perto, como o fez a Caravana Paulista.

Assim, o poeta, no jogo de contar e cantar, narra a história da tradição mineira por meio de suas igrejas, ao elaborar o desenho das cidades a partir dos elementos que são comuns entre elas: a religiosidade e a arte barroca. No trecho, a seguir:

Minha alma sobe ladeiras,

² A palavra romance denomina, de maneira genérica, os dialetos originados nas regiões do Império Romano do Ocidente, onde o latim clássico era falado apenas pelas pessoas letradas e do clero cristão. O termo *romanice* era usado para se referir à forma popular como o povo do campo e das cidades falava e redigia as histórias e aos cantos populares. Na pronúncia vulgar, houve a queda do /i/, adquirindo a forma como hoje é utilizada. Devido a isso, o vocábulo *romance* passa a ser utilizado na Alta Idade Média para se referir aos conjuntos de dialetos do latim vulgar ou a textos escritos nessa forma, como os poemas líricos ou narrativos.

Minha alma desce ladeiras
 Com uma candeia na mão,
 Procurando nas igrejas
 Da cidade e do sertão
 O gênio das Minas Gerais
 Que marcou estas paragens,
 Estas sombras benfazejas,
 Estas frescas paisagens,
 Estes ares salutares,
 Lavados, finos, porosos,
 Minerais essenciais,
 Este silêncio e sossego,
 Estas montanhas severas,
 Esta antiga solidão,
 Com o sinal do seu lirismo,
 Com a cruz da sua paixão.
 (MENDES, 1994, p. 461)

No trecho, fragmento inicial do poema, percebe-se que a voz narradora revela o tema da viagem no sentido de deslocamento e de transcendência. O ritmo, que se dá como o de uma ladainha, contribui para a imagem que se cria de um sujeito tomado por um sofrimento, que se revela de forma mítica, já no primeiro verso. Não é uma pessoa, não é um homem, mas uma alma que sobe e desce as ladeiras, com a candeia na mão, procurando “O gênio das Minas Gerais”. Desse modo, ao evocar a figura do Aleijadinho no momento da escrita, traz a luz para o artista pouco conhecido³.

A imagem do escultor, resgatada nos versos de Murilo Mendes, é comparada à de Cristo, em que o poeta faz uma releitura da Via Sacra. A própria musicalidade no poema assemelha-se à oração cantada para reviver a dor e o martírio de Jesus. É composta por quatorze estações ou etapas, narrando os momentos desde a condenação até a crucificação, em que, para cada uma deles, é entoado um canto composto de quatro versos, sendo os dois últimos repetidos.

O poeta que, ao longo do poema, repete os versos: “Minha alma sobe ladeiras,/ Minha alma desce ladeiras”, “procurando comovida/procurando comovida”, deixa explícito o seu diálogo textual com o cântico católico. Desse modo, o trabalho de Antônio

³ Em 1919, Mário de Andrade vai a Minas Gerais para conhecer a arte barroca e o poeta Alphonsus de Guimarães, retornando em 1924, com a Caravana Paulista. No ano de 1928, o poeta publica o texto “O Aleijadinho”, que resgata o artista e sua obra. Ilca Vieira de Oliveira, no artigo para a revista online Guavira (2010), “As viagens de Manuel Bandeira pela cidade de Ouro Preto”, diz que: “Mário foi o primeiro bandeirante modernista que veio explorar essa gruta encantada que existe nas cidades barrocas. Em 1924, depois da Semana de Arte Moderna, com a viagem da caravana dos paulistas Mário, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e do poeta franco suíço Blaise Cendrars a São João del Rei e Tiradentes, pode-se ver que outros bandeirantes teriam se juntado a Mário na busca de metais preciosos. A arte dessas cidades de Minas provocou um efeito em todo o grupo que, ao retornar para São Paulo, passou a se preocupar com a valorização das cidades históricas e do patrimônio cultural do país”.

Francisco Lisboa é elevado, aqui, destacando-se como símbolo primordial da arte barroca, como algo para se ver com um olhar capaz de compreender o misticismo e o transcendente de sua obra.

É nesse subir e descer de ladeiras, nessas perambulações, que o poeta desenrola sua trama poética, composta por um processo metalinguístico de pensar na cidade e na criação artística, conforme se pode ler nos versos: “Estas montanhas severas,/ Esta antiga solidão,/Com o sinal do seu lirismo,/Com a cruz da sua paixão”. O poeta, influenciado pela religiosidade, ao pensar na construção da cidade, traz uma reflexão sobre o fazer literário, sendo este proporcionado por meio da arte, dos templos “que inspiram poesia e dó” (MENDES, 1994, p. 462). Sabará, em “Romance das Igrejas de Minas”, é recriada, juntamente com outras cidades, nos versos de Murilo Mendes, proporcionando um passeio imagético por Minas histórica, como se observa a seguir:

Templos de Minas Gerais,
 Das cidades e arraiais,
 Templos de pedra-sabão
 De Sabará e Mariana,
 De Ouro Preto, de Ouro Branco,
 De Brumado a Catas Altas,
 De Santa Rita Durão,
 Santa Bárbara, Congonhas,
 Cachoeira, São João Del Rei,
 Tiradentes, Caeté:
 Quantas vezes meditei
 Os novíssimos do homem,
 Que o século não consome
 Nem a ciência destrói,
 Nestes templos soberanos,
 De riscos audaciosos,
 De curvas acentuadas,
 De linhas voluptuosas,
 Íntimos, doces, profanos,
 (MENDES, 1994, p. 461-462)

As igrejas de Minas Gerais, tanto as da cidade como as dos arraiais, são elementos essenciais para o poeta recriar os lugares históricos, a partir do traçado arquitetônico barroco. A voz narradora, por meio dessa junção imagética, eleva seu canto para homenagear as cidades históricas, com a imagem da cidade sendo evocada por meio da tradição, da memória. Em Murilo Mendes, assim como em Oswald de Andrade e Drummond, há uma reflexão sobre o valor patrimonial; a cidade é retomada na escrita moderna, com seus monumentos que são registros memorialísticos de um povo, de uma época.

O sujeito poético coloca-se em meditação para buscar a força existente nas cidades coloniais, que as mantém vivas, devido à arte do Aleijadinho, ao dar cor e vida às igrejas. Murilo Mendes já havia escrito outro livro, *História do Brasil*, de poemas satíricos, publicado em 1932, estando, portanto, familiarizado com a temática, pois, nessa obra, traz poemas referentes à história de Minas Gerais. Em *Contemplação*, com a cidade já elevada a patrimônio histórico, o poeta extravasa pelo seu lirismo, apresentando-a por meio dos elementos artísticos e da religiosidade. Alfredo Bosi, ao discorrer sobre o livro, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, afirma que:

[...] nessa obra-prima de visão e ritmo que é *Contemplação de Ouro Preto*, até agora o ponto mais alto da carreira literária de Murilo Mendes. Nesta obra a história e a paisagem de Vila Rica desdobram-se em compactas séries de nomes e verbos para se fundirem depois na música envolvente da evocação. O poema procura colher a essência mesma do barroco mineiro [...] e da arte do Aleijadinho feito de espanto e de unção.” (BOSI, 2013, p. 481)

O pensamento de Bosi leva a uma reflexão acerca do poema em discussão, em que o poeta descentraliza seu olhar de Ouro Preto, direcionando-o para Minas, onde existe a arte barroca talhada por Aleijadinho. No poema “Romance das Igrejas”, percebe-se um olhar crítico e contemplativo do eu lírico quando canta as cidades como um objeto de arte, refletindo também sobre o próprio aspecto do barroco mineiro, ao descrever suas características: “De riscos audaciosos,/ De curvas acentuadas,/ De linhas voluptuosas,”, evidenciando elementos inovadores que se assemelham com o próprio modernismo. Reconhece, portanto, o valor dessa arte e como a sua expressividade faz parte do pensar moderno.

Sabará e as demais cidades são tecidas pelas imagens da religião, juntamente com a arte de Aleijadinho, e, assim como as esculturas, a linguagem que se constrói no texto também é visual e plástica. Nesse poema, percebe-se que, além do seu lado inventivo como poeta, extravasa, ainda, seu lado de crítico de arte, atento aos detalhes. A estudiosa Marta Moraes Nehring (2002), ao discutir as interfaces do poeta e crítico de arte, em *Invenção do Finito*, aponta que essa aproximação com as artes plásticas vem desde 1930, com seu livro de estreia, *Poemas*. Na citação a seguir, a pesquisadora faz um breve comentário sobre algumas referências do poeta, nesse universo artístico, e como estas foram importantes para sua técnica literária:

Se Murilo Mendes incorporou de Baudelaire a ideia da cultura como “sobrenatureza”, de Schiller adotou a ideia da educação estética como educação

para a liberdade. São formulações vindas dos primeiros anos de formação intelectual do poeta, da amizade com Ismael Nery e da aproximação com sua filosofia inventada, o essencialismo, que uniu catolicismo e concepção de arte. (NEHRING, 2002, p. 27)

Dessa união de catolicismo e concepção de arte, explicitada por Marta Moraes, é estabelecida esta análise, por esse viés da construção imagética da cidade como objeto de arte, sendo a cidade composta pela religiosidade que lhe é inerente. Assim, podem-se perceber as imagens das cidades sendo elaboradas por meio dos elementos sacros: “O poeta entra nas igrejas, vê os santos, as decorações, assiste as missas, cita senhoras pelos nomes.”, como afirma Sérgio Peixoto (PEIXOTO, 2007, p. 318), e, com isso, faz da religião seu material criativo, com o qual tece seu texto e deixa suas impressões e seu olhar crítico e poético sobre as imagens evocadas.

O poema, nessa mistura dos aspectos religiosos com o traçado arquitetônico barroco, permeado de sua sensibilidade poética, desdobra-se em uma escrita mística e encantadora, dissertando sobre o espaço, a paisagem impregnada de arte e cultura. Em “Romance das Igrejas de Minas”, são as igrejas “personagens” principais e personificadas que contam a história, numa envolvente trama repleta de lirismo e musicalidade, fazendo-se uso da repetição para dar ritmo e velocidade ao poema, marcado pela repetição dos versos: “Minha alma sobe ladeiras/ Minha alma desce ladeiras”. Segundo Laís Corrêa de Araújo, no livro *Murilo Mendes*, “o poeta se detém por um momento na tranquilidade da contemplação do país que sintetiza as suas indagações e as suas intuições, a semente encontra a sua cápsula neste perceber que se faz determinação, fatalidade”. (ARAÚJO, 1972, p. 61).

Com a repetição dos versos, aumenta-se a cadência rítmica no poema e enfatiza-se a importância dessa procura pelo que é tradicional, barroco e sacro. Com a “candeia na mão”, o poeta sai pelas cidades, buscando a arte do Aleijadinho, “que vê materializada na pedra-sabão”, conforme afirmou Laís Côrrea (1972). E esse desejo de busca vai persistir até o final do poema, que se encerra com a mesma vontade de percorrer as cidades, procurando, na tradição, os templos e a sua arte:

Minha alma sobe ladeiras
De Ouro Preto e Mariana,
De Sabará e São João,
Evoca no ar lavado
O drama da redenção.
Minha alma sobe ladeiras
Minha alma desce ladeiras

Com uma candeia na mão,
 Procurando comovida,
 Procurando comovida
 A cruz da sua paixão,
 Que deu corpo, alento e vida
 Aos templos de pedra-sabão.
 (MENDES, 1994, p. 468)

A procura incessante do eu lírico, percorrendo as igrejas “da cidade e do sertão”, desde o início do poema, persiste até o final. A religiosidade é a forma pela qual o poeta desenvolve seu olhar sobre a cidade. Um olhar místico, construído a partir da religião do belo, do estético. Desse modo, as cidades cantadas no poema: Sabará, Ouro Preto, Mariana, entre outras, são constituídas por esse misticismo poético e crítico, buscando atingir-se a redenção.

A religião, usada como pretexto, é o meio pelo qual resgata a cidade e expõe uma poética metalinguística, possibilitando que não apenas a cidade possa transcender e entrar em harmonia com o divino, mas também o poeta, no seu processo criativo, meditativo e observador, coloca-se em íntima relação com a arte, a religião, a poesia e as cidades. Para Murilo Mendes, a arte barroca é o fator principal da permanência dessa tradição e, por essa arte, o eu lírico busca a redenção:

Por isso escrevi meu canto
 Com palavras essenciais,
 Baseado na beleza
 Da antiga Minas Gerais,
 Inspirado na grandeza
 Da rude religião,
 Princípio e fim da existência,
 Essência da perfeição,
 Origem de todo o bem,
 Penhor da ressurreição,
 Doutrina de vida inteira,
 Em louvor do Cristo, amém.
 (MENDES, 1994, p. 468)

“Com palavras essenciais”, o canto metalinguístico revela o lapidar do fazer literário, uma vez que esse fazer, de acordo com os versos, é: “Baseado na beleza/ Da antiga Minas Gerias,” e “Inspirado na grandeza/ Da rude religião”. É, portanto, um trabalho que requer aprimoramento, cuidado, para que seus versos estejam à altura do que é evocado. O cantar de exaltação por Minas antiga é pensado e elaborado pelo poeta, porque ele precisa atingir a essência dessa beleza das cidades históricas. Há, aqui, mais do que uma relação

metalinguística, e também doutrinária, na qual, em cada princípio, já está intrínseco o fim: “Princípio e fim da existência,/ Essência da perfeição,/ Origem de todo o bem,/ Penhor da ressurreição,” mas que não se encerra em sua totalidade, pois há algo que se liga para além do fim, que é o ressurgir. E, nessa ressurreição, encontram-se as cidades antigas, que permaneceram com o tempo, devido ao seu valor histórico, cultural e também por sua arte, que elevam essas cidades à categoria de religião. Alfredo Bosi reitera que:

Murilo é poeta de aderência ao ser, poeta cósmico e social que aceita a fruição dos valores primordiais. Tendo mantido firme sua ânsia literária, ânsia que partilhou com o Modernismo anterior a 30, jamais cai em formas antiquadas de apologética. Místico, ele perfura a crosta das instituições e dos costumes culturais para morder o cerne da linguagem religiosa, que é sempre ligação do homem com a totalidade. (BOSI, 2013, p. 478)

Murilo Mendes é esse poeta que sai da aparência e vai para a essência, toca no âmago da questão, e, pelos seus versos, pode-se ver a cidade sendo construída, de acordo Bosi explicita, por meio da linguagem religiosa, pela qual o poeta se encontra em harmonia com as cidades, a poesia e o divino. O seu canto congrega esse desejo de elevar a beleza da arte barroca e sacra, para encontrar-se com o supremo, o metafísico, pois não é o homem ou o poeta, mas a “alma” que percorre as igrejas das cidades, à procura da arte do Aleijadinho. Sendo assim, o “romance das igrejas de minas”, como o título anuncia, sintetiza a união de toda a obra do artista, é a “Doutrina de vida inteira,/ Em louvor do Cristo, amém”.

Em suma, ao se tomarem para este estudo os textos de Oswald, Drummond e Murilo Mendes, entende-se a força poética desses poetas em representar, de formas distintas, o valor cultural, social e artístico da cidade. Todos eles, por meio dos fragmentos do passado, constroem o desenho da cidade, com suas histórias e tradições. Os poetas, sujeitos viajantes que percorrem os espaços do “visível” e do “invisível”, andam por Sabará como *flanêurs* e, de cada perambular, resulta o viajar no tempo e na memória, que “não se nutre apenas daquilo que, sensorialmente, lhe atinge o olhar; com frequência também se apossa do simples saber, ou seja, de dados mortos, como de algo experimentado e vivido” (BENJAMIN, 1989, p.186).

Percebe-se que a experiência de percorrer a cidade, suscitada nos poemas, leva o indivíduo ao estado meditativo, apreendendo da paisagem as imagens da cidade deteriorada pelo tempo, contrapondo-se com a modernidade e atingindo a transcendência pela sua religiosidade. E, assim, para finalizar este capítulo, seguem-se as palavras de

Octavio Paz, tal como teoriza sobre o potencial da poesia: “A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono [...]. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal” (PAZ, 1982, p. 15).

CAPÍTULO 2

VIAGENS A SABARÁ: CARLOS DRUMMOND E LÚCIA MACHADO DE ALMEIDA

Toda viagem vela e desvela uma reminiscência.

(ONFRAY)

2.1 Escritores viajantes

Viajar, no sentido estrito da palavra, conduz a um deslocamento geográfico, à ação que leva a outro lugar, à ação de partir, mas, no seu sentido conotativo, pressupõe entrar em transe, divagar por meio do pensamento. Desse modo, pela imaginação, podem-se visitar lugares desconhecidos. Ao se pensar na origem da viagem e nos primeiros viajantes ou nômades destacados por Michel Onfray, enumeram-se, diante dessa temática, conforme esse teórico, as razões pelas quais esses homens, despidos de morada e desenraizados, perambularam pela terra e, assim, definem-se os conceitos de viagem, de viajante e de turista que serão utilizados para análise, neste trabalho.

Primeiramente, Onfray diz da confusa origem do desejo da viagem a que somos condicionados, pois isso vem desde a nossa gestação, no contato com o líquido amniótico e o ventre materno; este, por assemelhar-se com o globo terrestre, traz a ideia de mobilidade. Toda essa questão genética abordada pelo teórico, metaforicamente, elucida o processo de movimentação e troca desse ato que, nesse sentido, a princípio, é inerente ao homem, no entanto nem todos vão exercitar esse lado do viajante.

Uns se descobrem sedentários, ou seja, “apaixonados por estatismo, imobilismo e raízes”, e há quem seja nômade, “amante de fluxos, transportes, deslocamentos” (ONFRAY, 2009, p. 9). O viajante, por sua vez, “procede da raça de Caim”, que foi condenado a ter uma vida de perambulações, sem residência fixa, por ter matado o irmão, e, primitivamente, “associa-se a viagem sem retorno à vontade primitiva de Deus.” (ONFRAY, 2009, p. 12).

De acordo com Onfray, os poetas, escritores e artistas se tornam viajantes para fugir da imobilidade a que a cidade os obriga. E, como sujeitos desenraizados de suas condições, jogam-se no mundo desconhecido da imaginação, do metafísico, para não ficarem presos a um só lugar. O deslocar real e subjetivo torna-se um exercício para colocar em movimento a vontade do sujeito viajante, em oposição à civilização que o oprime. A esse respeito, explicita Onfray:

A arte da viagem induz uma ética lúdica, uma declaração de guerra ao espaço quadriculado e à cronometragem da existência. A cidade obriga o sedentarismo através de uma abscissa espacial e de uma ordenada temporal: estar sempre num determinado lugar num momento preciso (ONFRAY, 2009, p. 14).

Considerando tal conceito, a autonomia do viajante, embora venha de uma procedência negativa, remete ao erro, provoca e desagrade as ideologias dominantes, devido ao fato de esse sujeito estar fora de controle e domínio. Essa discussão condiz com o pensamento de Cecília Meireles, que realizou inúmeras viagens e compôs várias obras sobre o tema. Na crônica “Roma, turistas e viajantes”, apresenta um conceito de viagem que está de acordo com o de Michel Onfray e será trazido, aqui, para auxiliar a presente leitura:

Grande é a diferença entre um turista e o viajante. O primeiro é uma criatura feliz, que parte por este mundo com a sua máquina fotográfica a tiracolo, o guia no bolso, um sucinto vocabulário entre os dentes: seu destino é caminhar pela superfície das coisas, como do mundo, com a curiosidade suficiente para passar de um ponto a outro, [...] o viajante é criatura menos feliz, de movimentos mais vagarosos, todo enredado em afetos, querendo morar em cada coisa, descer à origem de tudo, amar loucamente cada aspecto do caminho, desde as pedras mais toscas às mais sublimadas almas do passado, do presente e até do futuro – um futuro que ele nem conhecerá (MEIRELES, 1989, p. 101).

O viajante é essa criatura de passos lentos; para ele, cada monumento, cada objeto é o bastante para povoar, em sua memória, imagens do tempo passado, do presente e até do futuro, como afirmou Cecília Meireles. Tudo é um despertar silencioso e vagaroso em descobertas históricas, filosóficas e poéticas. Mais uma vez, remete à sua origem, que o torna em um ser solitário, aspecto este presente nos escritos literários, pelo fato de que a solidão faz parte do sujeito viajante; por mais que este esteja acompanhado, as impressões são individuais, ou seja, um mesmo grupo pode estar partilhando da mesma viagem, mas a conotação que esta exercerá em cada indivíduo será diferente, pois o viajar pressupõe o isolamento do mundo e também do outro.

Logo, ao se discutir sobre a viagem e sua representatividade no contexto literário, presume-se abordar tal perspectiva mediante sua importância para uma elaboração estética e criativa, no sentido de que os poetas-viajantes podem apreender de uma paisagem um significado crítico, reflexivo e poético. Michel Collot discute que:

A paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também

experimentado. Todas as formas de valores afetivos – impressões, emoções, sentimentos – se dedicam à paisagem, que se torna, assim, tanto interior quanto exterior. (COLLOT, 2013, p. 26)

A partir dessa conceituação, busca-se verificar, neste capítulo, como os escritores apreendem da cidade a história, a arte, a vida cotidiana, os costumes, construindo um texto que deixa as impressões do olhar do viajante, que contempla o lugar e dele apreende a paisagem que suscita no observador reflexões sobre o espaço percebido. Mostrar-se-á uma ótica de Sabará sendo elaborada na crônica “Viagem de Sabará”, de Carlos Drummond, e no guia turístico *Passeio a Sabará* (1952), de Lúcia Machado.

O texto de Drummond foi publicado, pela primeira vez, em uma edição especial sobre Minas Gerais, no *O Jornal*, Rio de Janeiro, em 24 de junho de 1929. Posteriormente, foi reunido, junto com outros textos, no livro *Confissões de Minas* (1944). Este exemplar é uma miscelânea de pequenas narrativas em que o poeta cede lugar ao prosador e presenteia seu leitor com sua diversidade de escritos. O crítico Milton Ohata, no ensaio “O livro único”, diz sobre a dificuldade de classificar o livro, por ser composto por uma “estrutura aberta, feita de perfis, pequenos ensaios, crônicas, minicontos e anotações soltas”. (OHATA, 2011, p. 288).

O livro de Lúcia Machado de Almeida faz parte de uma trilogia de livros-guia sobre as cidades históricas de Minas: *Passeio a Sabará* (1952), *Passeio a Diamantina* (1960) e *Passeio a Ouro Preto* (1971). Assim como a crônica, que privilegia a linguagem breve para que o leitor se identifique com o autor, vê-se que, nesse aspecto, há uma semelhança com o guia, por utilizar-se de uma espontaneidade na escrita, a fim de despertar o interesse não só pela leitura, mas também pelo lugar do qual é tratado. O livro-guia estudado coloca o leitor diante de um modelo textual que possibilita àquele que estiver atento e aberto a interpretações adentrar pelo universo da cidade e suas nuances poéticas, a convite dessa autora.

Articular-se-á, portanto, como o desenho dessa cidade é traçado nessas duas escritas e qual o papel fundamental dos dois escritores para o Patrimônio Histórico e Cultural, na luta pela preservação e valorização das cidades históricas. Serão expostos alguns diálogos entre Carlos Drummond e Lúcia Machado de Almeida, na troca de correspondências⁴, bem como alguns recortes de jornais acerca da recepção crítica da obra de Lúcia Machado.

⁴As cartas de Carlos Drummond de Andrade, enviadas a Lúcia Machado de Almeida, foram coletadas nos arquivos da escritora, material que se encontra no Acervo dos Escritores Mineiros, na Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, sendo essa pesquisa realizada no período entre 28 e 29 de abril de 2016.

Será empreendida uma discussão de como a cidade é construída na crônica de Drummond, levando-se em consideração o tempo de sua escrita, uma vez que esse gênero representa o cotidiano no qual o autor está inserido, ressaltando-se que, devido a essa particularidade, “a forma da crônica prevê o esgotamento de si mesma quando é lida”, como afirmou João Adolfo Hansen (HANSEN, 2011, p. 264.). Isso se dá porque a crônica é um texto destinado e publicado no jornal, com o objetivo de atender a um público de uma determinada época, que daria uma interpretação em conformidade com seu contexto e suas vivências.

Embora se tenha a possibilidade de publicação da crônica em livro, deve-se estar ciente de que nem todas sairão do jornal para buscar, de certo modo, a permanência e a atemporalidade desse texto, e que, ao ser publicada, deixa de se vincular somente a uma determinada época, podendo suscitar discussões em épocas posteriores, como se pode exemplificar com a crônica “Viagem de Sabará”, que revela um sujeito que absorve da cidade histórica o contraste que há com relação a Belo Horizonte. É um narrador que, ao retornar de sua viagem, reproduz a imagem de dois universos: um, impregnado do passado colonial; outro, a modernidade, a industrialização, que fazem parte desse conjunto. Do outro lado, encontra-se uma cidade que foi planejada e pensada a partir do olhar moderno, de desenvolvimento e progresso. Tal texto tem seu valor literário e, décadas após sua escrita, não soa como algo totalmente destoante da realidade, sendo capaz de provocar o leitor e suscitar debates e análises.

Da mesma maneira, o guia turístico, que privilegia a informação de um determinado lugar de maneira objetiva, oferece ao leitor um roteiro, um percurso a ser traçado. O guia tem como foco dar orientações fundamentais para que o turista conheça um lugar sem se perder, no sentido de que ele já tenha um pré-direcionamento essencial para poder percorrer um espaço. É comum, nos guias turísticos, encontrar apenas uma breve história sobre a cidade, os pontos turísticos mais visitados, endereço, horário de funcionamento, dicas de hospedagem, de lazer, de culinária, etc. Tais informações são imprescindíveis em qualquer guia, entretanto se observa que o livro de Lúcia Machado se diferencia de um guia comum e mais usual, por privilegiar tanto o turista quanto o sujeito viajante.

O livro-guia apresenta algumas particularidades por se estruturar tal qual uma narrativa, em que cada tema/assunto sobre um monumento aparece entrelaçado, em forma de capítulos, e que, juntos, formam uma unidade. Outro aspecto recorrente no texto da

escritora trata-se da linguagem que é utilizada para descrever Sabará: o método usado na descrição dos monumentos, dos objetos históricos, revela uma escrita que irá divagar pelas estórias folclóricas do lugar. Em *Passeio a Sabará*, a autora modela seu texto para que possibilite um diálogo com o interlocutor, provocando nele reflexões e, sobretudo, um encantamento pela cidade. Em suma, será analisada tanto a visão do cronista Carlos Drummond de Andrade quanto a da escritora Lúcia Machado de Almeida como sujeitos viajantes que lançam seus olhares contemplativos sobre a cidade.

2.2 Da crônica e seu tempo

Ao se falar de crônica, pensa-se em uma produção literária híbrida e que requer cuidado no seu manuseio enquanto objeto para análise crítica. Como é um texto composto para o jornal, apresenta uma linguagem marcada pela atualidade, ao tratar essencialmente de temas cotidianos e, devido a isso, pressupõe o esgotamento após a sua publicação. Esse gênero é bastante recorrente e difundido na literatura brasileira, a qual possui grandes cronistas que se destacaram por meio dessa produção.

Afrânio Coutinho (2004), no livro *A literatura no Brasil*, ao discutir sobre a crônica, destaca que Carlos Drummond de Andrade, junto com vários outros cronistas, foi um dos responsáveis pela renovação e desenvolvimento desse gênero na literatura brasileira. Há muitos escritores brasileiros que se destacaram não só como poetas e romancistas, mas também na função de cronistas, salvo Rubem Braga, único escritor que entra para a historiografia literária brasileira exclusivamente como cronista.

O emprego da crônica se tornou tão usual no universo literário que deixa de estar vinculado unicamente ao jornalismo, passando por uma série de transformações, até chegar ao conceito já estabelecido na literatura. Massaud Moisés (1983) ressalta que a crônica, na maioria das vezes, tornou-se uma “prosa poemática, humor lírico, fantasia, etc., afastando-se do sentido de história, de documentário que lhe emprestam os franceses.” (MOISÉS, 1983, p. 246). O crítico recorre à etimologia da palavra, a fim de mostrar a evolução desse termo, até chegar ao seu emprego recorrente na modernidade.

Assim, a palavra crônica que, do grego, *chronikós*, está relacionada a tempo, e, do latim, *chronica*, empregava-se no princípio da era cristã para designar os acontecimentos de forma cronológica, “limitava-se a registrar os eventos sem aprofundar-lhes as causas ou tentar interpretá-los”. (MOISÉS, 1983, p. 245). Logo, seu sentido original sofreu grandes

alterações, em especial na literatura brasileira, em que o uso da crônica tem se afastado do seu significado autóctone, angariando um novo significado, como pode ser observado na fala do crítico:

Na acepção moderna, porém não a de crônica mundana (que se confunde com a mera reportagem de ocorrências sociais da alta roda), a crônica entrou a ser empregada no século XIX: liberto da sua conotação historicista, o vocábulo passou a revestir sentido estritamente literário. Beneficiando-se da ampla difusão da imprensa, nessa época a crônica adere ao jornal, como a sugerir, no registro do dia-a-dia, a remota significação ante-histórica do anuário. (MOISÉS, 1983, p. 245).

A crônica é um texto que se destina ao jornal e/ou revista, no entanto apresenta particularidades que a distinguem dos demais textos jornalísticos (artigos, editoriais, tópicos, etc.), pois nestes prevalecem a divulgação e a informação de determinado assunto. É a crônica construída a partir do fato, do ocorrido, do episódico, usado pelo cronista como pretexto para escrever e exercitar seu lado inventivo e criativo e, por meio de uma situação momentânea, passa a ser criado algo que dialoga com aquele contexto e atinge a transcendência de um escrito poético e literário.

Para complementar tal discussão, Afrânio Coutinho assim discorre acerca da crônica e do cronista:

A crônica é na essência uma forma de arte imaginativa, arte da palavra, a que se liga forte dose de lirismo. É um gênero altamente pessoal, uma reação individual, íntima, ante o espetáculo da vida, coisas, seres. O cronista é um solitário com ânsia de comunicar-se. Para isso, utiliza-se literariamente desse meio vivo, insinuante, ágil que é a crônica. (COUTINHO, 2004, p. 136).

Vê-se que esse gênero possui a capacidade de registrar, de forma lírica, a vida cotidiana e suas interfaces no processo de comunicação do escritor e de seus interlocutores diários. O cronista se renova a cada dia, já que seu texto foi feito para aquele momento e, a cada publicação, a anterior vai se perdendo, afastando-se do presente, do habitual. A publicação no jornal reflete, pela durabilidade do texto, que é altamente curto, o fato de que cada edição apresenta algo novo, por isso essa ambientação do jornal remeter a esse lado efêmero e fugaz da crônica.

Há, entretanto, livros de crônicas, o que parece contradizer a ideia da brevidade dessa modalidade, por estes não sobreviverem ao silêncio do jornal, após a publicação das crônicas. O livro abrange uma maior escala, em termos de divulgação, e conta com o fator

temporal, de permanência, trazendo a ideia de que as crônicas reunidas em volume tenham a capacidade de vencer essa barreira do tempo e do esquecimento.

Tais questões são fundamentais para se compreender tal “deslocamento” do seu suporte de origem. A mudança desse suporte conduz também a um trabalho de seleção, uma vez que os textos são escritos para o jornal e, quando reunidos em livros, automaticamente, muitos ficarão de fora da coletânea, mesmo porque é preciso que os escolhidos sejam crônicas, como abordado anteriormente, na fala de Afrânio Coutinho: o livro “atinge a transcendência literária” e, assim, a obra não destoa do contexto em que novamente estará inserida.

Toma-se como exemplo a crônica em análise neste capítulo, conforme já dito inicialmente. Nesse sentido, vai se lidar com dois contextos diferentes: o primeiro, para o qual a crônica foi escrita e destinada, e, o segundo, que se refere à publicação em outro suporte, o livro. Será mostrado como esse texto perpassou por diferentes contextos, possibilitando leituras e releituras, ao longo dos anos, fazendo com que o texto de Carlos Drummond de Andrade possa ser interpretado também por um leitor do século XXI, sem que possa sentir uma ruptura entre o tempo de “agora” e o tempo da escrita.

A crônica de Carlos Drummond é um convite à viagem, ao passado e à reflexão sobre o mundo colonial e moderno. E, nesse dualismo, nessa dicotomia entre tradição e modernidade, o poeta se coloca em meio a ideias que fervilham em sua escrita. A viagem a Sabará surge para o leitor como uma travessia entre dois tempos que, simultaneamente, são desenvolvidos no texto, trazendo reflexões do antigo e do novo. É uma escrita que apresenta a cidade colonial e as marcas de uma tradição, por meio das imagens da arquitetura e da arte barroca, mas que, também, é modificada pelo moderno, representado na figura da Siderúrgica de Ferro. Nota-se isso nas palavras do poeta e cronista, em sua fala inicial:

Já fiz duas vezes a viagem de Sabará. Para quem vive em Belo Horizonte (a menos interessante das cidades; menos interessante do que qualquer estaçãozinha da estrada de ferro, perdida no mato, onde o trem não para) esta viagem é uma revelação. Revelação das coisas que os livros não trazem, porque o próprio dos livros é desviar a curiosidade das coisas realmente dignas de serem reparadas; surpresa; uma sensação de queda no abismo, talvez o abismo dos séculos, quem sabe?, em todo caso um abismo e a sensação brusca de queda. (ANDRADE, 2011, p. 129)

É perceptível, no trecho citado, que a crônica resulta na experiência da própria viagem, que, neste caso, seria a segunda vez que o cronista teria deslocado até a

cidadezinha. Pelo título, “viagem de Sabará”, já se evidencia um processo concluído, ou seja, a escrita se torna uma “revelação”, “surpresa” e “queda no abismo” da percepção do sujeito viajante sobre o espaço que visita. Ao utilizar-se desses três termos, Drummond já antecipa um desfecho, nesse caso, como o leitor reagirá diante da sua crônica e como o viajante reagirá diante da cidade. Pode-se dizer que há uma preocupação em situar os interlocutores, sendo os primeiros os que viviam na capital mineira, e os outros os que nela não viviam. Isso se deve ao fato de a crônica ter sido publicada em jornal do Rio de Janeiro, que, na época, era a capital do País, com edição especial a Minas Gerais, já abrangendo inicialmente duas categorias de leitores.

Esse texto, contudo, teria um propósito para além do literário, ou seja, o de informar ao leitor sobre os aspectos históricos, artísticos, de localização da cidade colonial, o que pode ser certificado neste trecho: “a 24 quilômetros da incharacterística e fácil capital de Minas, a velha cidade do Borba nos espreita como uma cilada colonial” (ANDRADE, 2011, p. 129). É notório que Drummond, à sua maneira, descreve a cidade como uma espécie de “teia de aranha”, conforme discutido na composição “II- Sabará”, no capítulo anterior, mas, agora, também, como uma “cilada”, que captura o cronista e o leitor na cidade do passado e também do presente.

Dessa forma, constrói-se um passado memorialístico, por meio do impacto causado no sujeito ainda ligado com o seu presente. O elo do poeta com seu tempo transcende na escrita, por meio do contato do indivíduo que é vinculado à modernidade e que, de repente, encontra-se com a tradição. O contato com o passado histórico causa, de imediato, um choque no sujeito e, ao recompor-se em sua consciência, começa a absorver as minúcias da cidade. Observe-se, no fragmento a seguir, como sutilmente o escritor descreve a sensação que o lugar, à primeira vista, nele provoca:

O passado dói fisicamente quando nos aproximamos dele com os olhos ainda cheios de presente. As linhas, cores e volumes de outrora, tão brutalmente distintos dos de hoje, ofendem, machucam a nossa sensibilidade. Sair de uma avenida perfeitamente arborizada, areada, iluminada, policiada e de repente plaft! cair de chofre na ladeira Kakende... (Estes dois Ks não são já duas pedras pontudas?) Enfim, depois de algum tempo o espanto, o susto, a dor (falo das sensibilidades alertas, é claro) se confundem e misturam num sentimento vasto e bom, numa euforia demorada, envolvente, cândida; beatitude do corpo em paz com a alma, da alma que se espreguiça sorrindo dentro do corpo; e o espírito da gente se dissolve no passado. (ANDRADE, 2011, p. 129)

A descrição presente no trecho traz uma carga sensorial, possibilitando a construção imagética dos sentidos que envolvem a voz poética, filosófica e transcendental, revelando

os sentimentos e as emoções do primeiro encontro com o lugar, a percepção do viajante provocada por meio do contraste entre duas cidades tão próximas (no sentido de localização) e distantes (no sentido histórico e cultural), simultaneamente, por isso, como o próprio Drummond expressa em sua crônica: “As linhas, cores e volumes de outrora, tão brutalmente distintos dos de hoje, ofendem, machucam a nossa sensibilidade.” É o passado subitamente exposto ao olhar, mas que, depois do susto, o “espírito da gente se dissolve no passado”, ou seja, desvincula-se o olhar do presente, do moderno, e este se volta para o passado, dilui-se nesse tempo e nesse ser todo colonial.

Nesse jogo de dualidades, Drummond pensa a cidade de maneira dicotômica: a tradicional em contraponto com a moderna, característica essa que resulta no contraste da modernidade caminhando junto com a tradição. A cidade colonial é representada, aqui, por meio desse paralelo do moderno que se constrói ao lado do tradicional.

Todavia, nessa crônica, a cidade de Sabará é mostrada não somente contrastando com Belo Horizonte, mas também com as demais cidades históricas. Para Drummond, Sabará não se equipara, em termos de história, arte, a Ouro Preto, São João Del Rey, Mariana e Diamantina. O seu passado colonial é descrito como o mais leve de todas as cidades históricas, atribuindo-se a Sabará uma ausência de algo extraordinário. A título de exemplo, há, em Ouro Preto, a Inconfidência Mineira e os poetas árcades; em Diamantina, a figura de Chica da Silva. De fato, as cidades mencionadas apresentam, tanto no conjunto arquitetônico como em fatos históricos, acontecimentos relevantes e personagens emblemáticos em suas histórias, que, de certo modo, contribuem para a construção e caracterização da própria cidade.

Ao se mencionar, por exemplo, sobre Chica da Silva, automaticamente se relaciona seu nome a Diamantina, associando a imagem dessa personagem à cidade, o que configura um entrelaçamento da história da personagem com o lugar. Por tais circunstâncias, aqui se levanta a hipótese de que Drummond atribuiu essa diferença em relação aos acontecimentos históricos entre Sabará e as outras cidades coloniais, como se vê a seguir:

Sabará vale como uma introdução ao passado mineiro. Aos que quiserem dar um mergulho nesse rio de superfície tranquila e de camadas inferiores agitadíssimas, aconselho que visitem e estudem primeiro Sabará. É a menos “violenta” de nossas cidades tradicionais. Aquela em que a perspectiva histórica, embora mais acentuada que a perspectiva artística, cede talvez mais facilmente lugar a esta última. Em Vila Rica e nas outras cidades “extintas” de Minas é impossível esquecer o elemento histórico, que se insinua traiçoeiramente em toda conversa, leitura, mirada, até mesmo nos momentos de gozo estético mais desabalado. Aqui houve tocaias e combates; aqui Tiradentes

fez isso, Marília fez aquilo; aqui dançou (como Josephine Baker) Chica da Silva; aqui Felisberto Caldeira Brant virou-se para os jesuítas e disse; aqui outrora retumbaram hinos [...] (ANDRADE, 2011, p. 130)

No fragmento acima, o narrador enumera fatos acontecidos nas cidades históricas mineiras, e Sabará é desprovida de momentos marcantes ocorridos ali. Tem-se a impressão de que é sentida a falta de pessoas que realmente tivessem feito algo pela cidade, de que o nome da pessoa-personagem estivesse ligado, de forma mais profícua, à sua história. Ao se estudar Sabará, entende-se que esse questionamento, de certo modo, torna-se uma angústia, por não se encontrar algo que seja genuinamente sabarense e com uma relação de intimidade com a cidade. Sabará conta com alguns feitos, por assim dizer, de terceiros. A disputa entre emboabas e paulistas, inúmeras emboscadas, já que a cidade situa-se num ponto estratégico, ou, ainda, a visita do imperador do Brasil, D. Pedro I, ao Teatro Império. Observe-se, a seguir, o tom irônico empregado ao se referir à cidade e a seu fundador:

Em Sabará não. Aqui, o tenente-general Manuel de Borba Gato, com todo o romanesco de sua existência que está pedindo urgentemente um biógrafo esperto, não consegue afastar o nosso olhar das maravilhosas combinações de planos em que se desenvolve a cidade. Contemplando os sobrados decrépitos, que pareciam estar esperando a visita do desenhista Manoel Bandeira para depois cair aos pedaços, eu pensava menos nos guerreiros e nos exploradores barbudos que os habitaram do que na combinação sóbria das fachadas, no gosto severo que presidiu à construção dessas moradias, verdadeiras máquinas de habitar como duzentos anos depois havia de querer um arquiteto maluco; máquinas primitivas, em que escadarias imensas faziam o papel de rodas supérfluas, porém máquinas e satisfazendo perfeitamente o fim que se destinavam. (ANDRADE, 2011, p. 131)

Percebe-se, pelo trecho citado, que há uma reflexão em relação ao estado de ruína em que se encontra a cidade. Dizer que “os sobrados decrépitos, que pareciam estar esperando a visita do desenhista Manoel Bandeira para depois cair aos pedaços”, faz pensar quão importante e urgente seria ter um desenho como registro, para que guardassem essa memória, e que, mesmo desprovida de grandes acontecimentos históricos, Sabará tem arte e deve ser preservada.

Drummond sente falta de uma figura que automaticamente já nos envolvesse na atmosfera da cidade, além do Borba Gato. E, no seu pensar, o passado histórico da cidade pode facilmente escapar ao sujeito que a contempla, voltando-se para o aspecto da arte. No entanto, é difícil desvincular o histórico do artístico, uma vez que apenas o fato de ser uma

cidade colonial não permite a ela que escape do seu passado histórico, pois este está impregnado em cada canto da cidade, seja na visita ao Museu do Ouro ou a uma igreja.

Tome-se como exemplo a Nossa Senhora do Rosário, conforme a Figura 3, a seguir, construção inacabada, devido à abolição da escravatura. Essa igreja, toda construída de pedra, traz a menção a um dos momentos mais sombrios do Brasil colônia, que é a escravidão. Lúcia Machado diz que esse templo “representa um ‘documento vivo’ de história, fixa uma fase da evolução por que passaram várias igrejas de Minas no período colonial” (ALMEIDA, 2010, p. 57.). Desse modo, o elemento histórico está atrelado ao artístico, sendo ambos imprescindíveis para se entender a cidade.

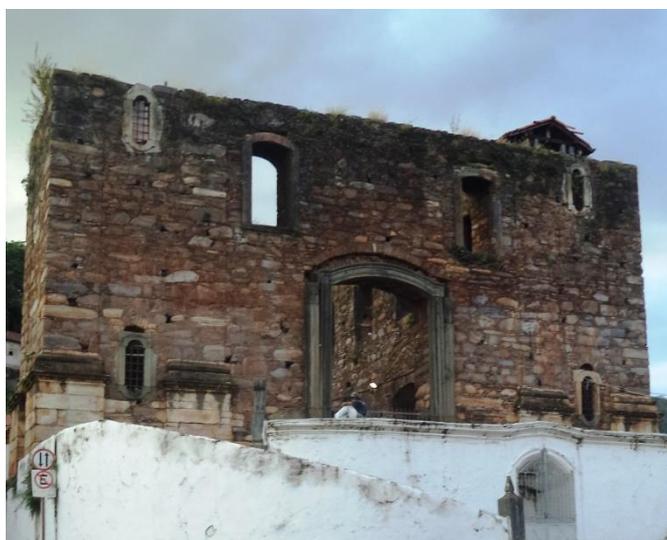


Figura 3: Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos.
Fonte: Arquivo pessoal.

Tais apontamentos expostos revelam uma consciência das diferenças que há entre Sabará e as outras cidades coloniais, nas quais os elementos históricos são mais acentuados. Em Sabará não se encontram personagens ligados à Inconfidência Mineira, nem há os poetas árcades, nem o simbolista Alphonsus de Guimarães. Estes, no olhar do narrador, são importantes para a história da cidade. Entretanto, ainda assim, Sabará tem sua beleza, sua arte barroca talhada pelo mestre Aleijadinho e as pinturas de Ataíde. A crônica de Drummond apresenta essa visão da cidade por meio da qual a expressividade histórica aparece em menor grau com relação às outras, podendo facilmente ser esquecida, prevalecendo apenas o artístico, como se percebe no trecho citado:

Há, é certo, os lugares históricos e os pseudo-históricos, que a memória vaidosa do povo indica ao viajante boquiaberto (todo viajante é boquiaberto por definição). Mas não são eles em Sabará que nos despertam a melhor emoção; a

melhor emoção, a mais cheia de pudor e a mais profunda, é para certas formas de beleza que o homem e o tempo criaram e vão destruindo de parceria; certas igrejas que envelheceram caladas e orgulhosas no seu incomparável silêncio; certos becos: certas ruas tristes e tortas por onde ninguém passa, nem a saudade desse chafariz, com uma cruz e uma data, como um túmulo; a sucessão dos Passos; muros em ruína mesmo, sem literatura, inteiramente acabados; tudo o que no passado não é nem epopeia nem romance nem anedota; o que é arte. (ANDRADE, 2011, p. 132)

Nota-se que a voz narradora não só evoca as mudanças da cidade, mesmo “pobre” em aspectos históricos, mas a absorve em sua forma transfigurada, deteriorada pelo tempo. No anseio angustiado e melancólico do sujeito viajante, adentra um olhar sobre o espaço de ruínas em busca de sua arte, que está presente nas ruas tortuosas, cheia de ladeiras, nas casas velhas, nas igrejas envelhecidas. Observe-se que a construção da cidade, como uma cilada, começa a se desenvolver a partir do momento em que o narrador é fígado por essa “teia”.

O sujeito, ao perambular por Sabará, que aparentemente não tem expressividade – no sentido de não terem saído dela os homens inconfidentes, artistas e letrados –, sente-se contagiado por ela, porque a cidade, com sua arquitetura barroca, seduz o viajante que, mesmo dizendo não estar boquiaberto, percorre vagorosamente os espaços e está atento aos detalhes. Nada escapa ao seu olhar, que observa as ruas, as igrejas barrocas, os becos, os chafarizes. O cronista se volta para a cidade, sente o peso do silêncio, das ruínas e, talvez, por isso, escreva-a em suas contradições, pois ora o passado “dói fisicamente”, ora é “sem emoção”.

Vê-se, contudo, que a cidade de Sabará é mostrada por meio de dois contrastes: com as cidades históricas e com a capital, Belo Horizonte. Essa cidade-cilada colonial é como uma armadilha para o viajante: ao mesmo tempo em que supostamente se mostra inexpressiva, acaba por capturar o sujeito, quando este a percorre. Dessa forma, o que inicialmente parecia insípido, torna-se algo carregado de simbologias. O seu aspecto histórico e artístico é evidenciado à medida que o narrador vai desvendando seus mistérios e, assim, enquanto vai conhecendo a cidade, essa surge descortinada aos seus olhos, que a contemplam, seduzidos pela sua arte.

Nesse sentido, afirma-se: “Na sombra tênue os pensamentos amadurecem como frutas, sem que a gente sinta necessidade de exprimi-los; o contagioso silêncio; saber que tudo está vivo e calado ao redor de nós” (ANDRADE, 2011, p. 133). O narrador coloca-se em medição e, no seu momento introspectivo, o sujeito deixa fluir daquele silêncio o passado que pulsa, vive, absorvendo o encanto que ele propicia.

O desenho de Sabará é composto por meio dos contrapontos históricos e artísticos e, diante dessas reflexões, elabora-se uma imagem da cidade, esboçando um pequeno roteiro para conhecê-la. O poeta faz uma descrição das igrejas e do mestre que as esculpia, desvela-se em subjetividade ao mencionar sobre o maior artista mineiro da arte barroca e, com as seguintes palavras, diz acerca desse homem e de seu legado:

Lugar por onde esse homenzinho pardo e de maus bofes andou é lugar encantado. [...] Era tão marcante a sua personalidade que em Sabará, a cidade menos fecundada pelo seu gênio, resta coisa sua, e os ornatos das igrejas a que deu expressão exalam a nostalgia desse demiurgo da plástica. (ANDRADE, 2011, p. 135-136)

O resgate da figura de Aleijadinho, na crônica “Viagem de Sabará”, traz uma reflexão sobre o esquecimento que ficou a sua arte, a falta de pesquisa que pudesse esclarecer certos mitos envolvendo sua história, como também a autoria de muitos dos seus trabalhos. Para Drummond naquela época, “Antônio Francisco Lisboa continua assim à mercê da inventiva popular, que lhe atribui feitos improváveis e obras de duvidosa autenticidade” (ANDRADE, 2011, p. 135), mas reconhece que, através dela, poderia impulsionar a cidade a se erguer.

Sabará não tem mais a opulência da época de extração do ouro, está arruinada também socialmente, encontra-se decadente. Desse modo, o despertar pela obra do Aleijadinho é suscitado pela necessidade do retorno ao período colonial pelos escritores modernos, em um momento no qual se discutia uma nova fase da literatura brasileira, que impulsionava os anseios modernistas a olharem para o Brasil, tornando-se esse um momento adequado para divulgar a cidade, como sugerido a seguir:

Seus trabalhos são coisas que podemos mostrar sem susto, como a toalha do damasco, a toalha de renda, o castiçal de prata. Envaidecem. E depois dão lucro; necessidade de fomentar o turismo, indústria incipiente e de grandes possibilidades; o dinheiro que circula e tilinta nos bolsos; atividades que se intensificam; seria até o caso de posturas municipais. (ANDRADE, 2011, p. 135)

Tem-se aqui o objetivo de motivar uma nova configuração da cidade, passando da fase do ouro e do ferro para a turística. Nesse ponto, o turismo torna-se uma possibilidade de circulação de capital, um novo tipo de “exploração” das cidades históricas, depois que a mineração de pedras preciosas entra em decadência. A atividade turística seria uma forma de divulgar não só a cultura local, a arte barroca, mas principalmente transformar essas

idades em algo produtivo, por se tratar da era moderna, efervescência do capitalismo e da indústria. Em Sabará, a industrialização chega com a exploração do ferro, e Drummond não deixa de explorá-la:

Aliás essa gente de passo largo (o passo dos bandeirantes e dos subidores de ladeira) não vive só de recordações da idade do ouro. Vive também de certezas da idade do ferro. Depois de nos mostrar as naves do século XVIII, o sabarense leva-nos à siderúrgica Belgo-Mineira [...]. E esta usina é como um direto no queixo do saudosista. (ANDRADE, 2011, p.139)

A siderúrgica representa, mais uma vez, esse contraste da tradição com o moderno, por ser uma representatividade do progresso, que caracteriza a modernidade, chegando não só a Minas, sobretudo à cidade histórica. O viajante sente esse choque, pois, juntamente com a modernização e a indústria, vêm também as suas consequências. Assim, não é mais a exploração do ouro que mobiliza a cidade, mas a exploração do ferro. Além do ferro, a única atividade industrial daquela época, a jabuticaba, tornara-se um produto que despertava curiosidade para o estrangeiro. Na crônica, o narrador descreve esse fruto, que se tornou uma marca cultural de Sabará:

Um inglês declarou-me que sua terra ouvira falar da excelência das jabuticabeiras de Sabará; não podia compreender como é que não se explora industrialmente uma tal riqueza, etc.; esse homem positivo ignorava que em Sabará as jabuticabeiras também são decorativas: inútil tomar um carro em Belo Horizonte e ir com a família em busca de bolinhas pretas e lustrosas, último ouro do rio das velhas; quem vai com a boca doce volta com a boca seca; os proprietários formulavam evasivas, recusando qualquer dinheiro, e as bolinhas lá continuavam penduradas, como numa árvore de brinquedos.

– Mas o pé está carregado até o chão.

– O pé está carregadinho mas ainda não choveu, e jabuticaba sem chuva faz mal para a saúde, o senhor sabe. (ANDRADE, 2011, p. 139)

Nesse trecho, é evidente a linguagem coloquial presente no diálogo, destacando-se um costume regional, característica do próprio gênero crônica, em sua representação da vida cotidiana. A fala do morador da cidade, carregada de uma visão supersticiosa, representa um comportamento recorrente nos lugares do interior, uma forma empírica de analisar o tempo certo para a colheita da fruta, por meio da chuva, que é demarcador temporal que orienta o morador. Tais evidências revelam um caráter provinciano, marcas de uma cultura interiorana.

Se, na época de Drummond, as jaboticabeiras eram decorativas, hoje elas são motivo de festa. Anualmente acontece o “Festival da Jaboticaba”⁵, evento cultural que atrai turistas de muitos lugares. Para quem se aventura a conhecer essa cidadezinha, experimentar as delícias derivadas do ouro negro sabarense, como vinho, licor, geleias, compotas, passas, é algo habitual. Além de poder provar das frutas, é comum o aluguel das jaboticabeiras durante o festival, época em que as famílias abrem seus quintais para que o visitante possa saborear a fruta no pé.

Como se vê, muita coisa mudou desde o final da década de 20, e as jaboticabas deixaram de ser apenas ornamento da cidade, tornando-se algo atrativo para o visitante. Cecília Meireles, em carta de 3 de outubro de 1947, corresponde-se com Lúcia Machado, pedindo à amiga que “escreva a arte de comer jaboticaba, para fazer companhia à arte de andar na rua”. Percebe-se que essa fruta vai adquirindo espaço e torna-se uma marca cultural, fato que resultou na repercussão econômica e turística do evento, atualmente, na cidade. Cita-se, adiante, um trecho em que Lúcia Machado narra sobre esse fenômeno criado em torno da fruta, a fim de ilustrar como determinados valores são construídos e modificados ao longo do tempo. No seu livro-guia, *Passeio a Sabará*, a autora traz o encantamento do turista na terra da jaboticaba:

E há jaboticabeiras nos quintais. Jaboticabeiras que chamam a atenção dos turistas estrangeiros, provocando neles exclamações do espanto, diante daquelas bolinhas pretas agarradas no tronco das árvores.

– Extraordinary! Fancy that!

– Mais ça c’est rigolo... (ALMEIDA, 2011, p. 32)

Nessa perspectiva, é notório que o modelo da cidade já não é mais o mesmo. Desde os tempos opulentos do ouro, foi, de acordo com o passar dos anos e com a necessidade de se manter, de ser permanente, configurando-se, ou, como denomina Drummond, revelando o seu aspecto de “cidade teimosa”. Sendo assim, Sabará ainda existe porque o homem agiu sobre o ambiente e, por mais que seja uma cidade do passado, o tempo se relativizou, sendo também uma cidade do presente, onde novas formas de exploração surgem conforme as dificuldades.

⁵ O Festival da Jaboticaba acontece na cidade desde 1986. O evento, que ocorre anualmente, sem data fixa, devido às variações climáticas, atrai milhares de pessoas para apreciarem esse fruto típico da cidade e seus derivados. A cidade é conhecida como a terra da jaboticaba, tanto que se oferecem descontos em impostos municipais para aqueles que possuem uma jaboticabeira. Desde 2005, o festival, além do apoio municipal, conta com a ASPRODEJA (Associação dos Produtores e Derivados da Jaboticaba em Sabará). No ano de 2007, recebeu o título de Patrimônio Imaterial.

É relevante pensar que a crônica representa o contexto de Drummond e das cidades coloniais em ruínas, sem atenção e auxílio governamentais. Devido à falta de incentivo e valorização das cidades coloniais, a sua linguagem apresenta um tom, às vezes, corrosivo. As cidades se encontravam em deterioração, abandono, em plena efervescência da modernidade, urbanização, agitação e cosmopolitismo. Não havia ainda trabalho de preservação e proteção ao patrimônio, como hoje acontece. Sabe-se da importância do IPHAN, mas há que se destacar que ainda se encontram, nas cidades históricas, prédios históricos em péssimas condições, como também muitos monumentos à espera de restauração.

Deve-se considerar também que o poeta mineiro foi colaborador do antigo SPHAN, no período de 1945 a 1962, fator que faz compreender as questões levantadas no texto, quando apresenta um contexto da falta de amparo e conscientização da importância histórica do lugar. E, embora o texto de Drummond esteja situado há quase um século de diferença, ainda assim, consegue-se entender sua problemática, o que o faz parecer, em alguns aspectos, atual.

2.3 Do livro-guia e sua recepção

O guia turístico *Passeio a Sabará*, publicado em 1952, é uma narrativa envolvente, que vai além das informações turísticas. Lúcia Machado de Almeida presenteia o leitor com uma escrita leve, cheia de indagações e reflexões, a fim de prender sua atenção e com ele manter-se constantemente em diálogo. Diálogo esse que se dá por meio de perguntas e de pensamentos da própria escritora em contato com a cidade, ao descrever os monumentos, os objetos, sejam eles imagens barrocas, móveis ou instrumentos utilizados na mineração.

O divagar de Lúcia Machado é um convite para um passeio imagético pela cidade. Nada escapa ao seu olhar de viajante. Como afirma Sérgio Cardoso, “o olhar pensa; é visão feito interrogação” (CARDOSO, 1988, p. 349). Desse modo, a escritora, ao direcionar seu olhar para a cidade, dela apreende e reflete sobre a sua história. E, no divagar da sua escrita, conduz o leitor a viajar, por meio do seu relato. Silviano Santiago, no prefácio do livro para a primeira edição, texto mantido na edição atual, feita pela Editora UFMG, comenta acerca dessas possibilidades que o texto propicia, no trecho a seguir:

A obra *Passeio a Sabará* oferece, preliminarmente, outro e não menos interessante passeio pela política cultural brasileira durante o processo de tombamento, restauração e reabilitação artística e política das cidades históricas de Minas Gerais. Ousamos mapear precariamente alguns becos e azinhagas públicos e privados. Entremos agora pela porta do livro, enriquecido pelo traço econômico e sensível de mestre Guignard (SANTIAGO, 2010, p. 14).

O livro, que conta com a ilustração de um dos mais reconhecidos desenhistas brasileiros, Alberto da Veiga Guignard, como mencionado por Santiago, impressiona pela presteza do traçado, contribuindo para a construção de um retrato imagético da cidade, juntamente com a escrita permeada de detalhes e subjetividade, tornando-se um convite de viagem ao leitor.

Michel Onfray, ao falar sobre os livros (guia, prosa, poema, atlas), diz que, com os guias, também se pode sonhar, mesmo que seja por outras finalidades. O fato de se procurar informações sobre um lugar, já nos conduz ao universo do sujeito que se desvincula da sua condição de “sedentário”, cedendo lugar à mobilidade e ao desejo de liberdade. E, assim, a viagem, que pode começar na biblioteca ou na livraria, como o próprio teórico afirma, diz muito sobre o poder de alcance do livro. Seguindo esse raciocínio, Onfray conclui o seguinte:

Na verdade, o Guia, a Prosa, o Poema e o Atlas oferecem a ocasião daquilo que Plotino chamava uma dialética descendente: detalhes, lembranças, ideias, conceito, tudo contribui para a solicitação do desejo: descobrimos, sustentamos, alimentamos o desejo, depois usufruímos, ele nos constrói tanto quanto o construímos. (ONFRAY, 2009, p. 32)

Considerando-se essa exposição, percebe-se que o processo da viagem começa muito antes do deslocamento real de um lugar para outro, inicia-se desde a nossa imaginação e do desejo de viajar, alimentando, em nosso espírito, essa vontade do desconhecido, de estar em contato com a novidade, com o alheio. Sendo assim, desde a preparação, o sujeito começa o viajar no imaginário por aquele espaço que vai conhecer e, é claro, a leitura do livro poderá levar o seu leitor para outro universo. O guia também possibilita o divagar da memória e imaginação, que não é diferente em *Passeio a Sabará*, obra essa que prioriza o conhecimento histórico, cultural e político da cidade: a escritora dá suporte informativo ao leitor, fazendo com que este obtenha as informações imprescindíveis, tanto de localização como históricas, para melhor compreender a cidade.

Esse guia turístico era esperado pelos intelectuais, por acreditarem na expressividade que esse trabalho traria para Minas, como citado anteriormente por Silviano Santiago: “é

um passeio pela política cultural brasileira”. Em carta de 3/10/1947, Cecília Meireles encoraja Lúcia Machado à escrita do livro, como pode ser observado neste pequeno trecho transcrito: “Faça o guia de Sabará, faça-o! Que oportunidade para enriquecer a nossa estante de turismo, tão miserável!”.

Percebe-se que há um pedido especial para que se dê a concretização do projeto, devido a uma necessidade de renovação desse momento cultural, explicitado pela poetisa sobre a precariedade de obras relacionadas ao turismo. Destaca-se que, nesse período, Cecília Meireles já havia feito várias viagens a Minas Gerais, com a finalidade de realizar suas pesquisas para a composição do *Romanceiro da Inconfidência* (1953), e conhecia bem a realidade das cidades históricas.

É compreensível a repercussão do livro, e as críticas positivas, quando publicado, fato que levou ao esgotamento da obra, posteriormente reeditada, em 1960, mesmo ano em que se lança *Passeio a Diamantina*. Transcrevem-se, aqui, trechos de duas cartas de Drummond, endereçadas a Lúcia Machado de Almeida. A primeira, em 1954, dois anos após a publicação de *Passeio a Sabará*, em que o poeta indaga sobre a escrita do segundo livro: “Mande notícias, conte planos de trabalho, quede o guia de Diamantina?”, e a segunda, em 1959, em que Drummond demonstra estar ansioso para a publicação do livro: “Aí está uma notinha simpática sobre “Atíria, a Borboleta”, publicada na revista Agir. O número parece antigo, mas saiu agora. Você como vai? E o guia de Diamantina? Estou à espera dele para ir até lá na imaginação”.

Em resposta ao poeta, a escritora agradece pelo envio da nota sobre seu livro e dá notícias acerca do andamento do guia de Diamantina. Pela passagem da carta, citada a seguir, Lúcia Machado fala das razões que a motivaram a escrever, demonstrando certa apreensão com o resultado final do livro, a que se justifica explicitando sua admiração pela história de Minas e das cidades coloniais.

Você é mesmo um anjo, um amor, enviando-me aquela simpática notícia sobre “Atíria, a Borboleta”. Não sei se lhe contei que Caio Prado Junior (Brasiliense) está reeditando (já no prelo) esse livrinho e os três volumes de histórias marinhas. Quanto a “Passeio a Diamantina”, acabei de receber as provas e já as estou corrigindo. Tão logo sai o livro, e você (um dos meus melhores amigos, talvez o melhor...) será o primeiro a receber um exemplar. Não espere grande coisa. Às vezes fico desconfiada de que o livrinho não vale nada, apesar de toda a sinceridade e honestidade com que o escrevi. Talvez a única explicação para ele consista numa espécie de extravasamento da comovida ternura que a história de Minas desperta em mim... Salvam-se, de qualquer modo, os desenhos de mestre Guignard, que ficaram lindos. (ALMEIDA, 1959, p.1)

Como pode ser observado pelos trechos citados, vê-se a cordialidade e o interesse do poeta pelo trabalho de Lúcia Machado e, da parte desta, a confiança impressa sobre as opiniões do poeta em relação a seu trabalho. Pela leitura das cartas, nota-se que eles mantiveram um diálogo por anos, como também o acompanhamento de ambos em relação a suas produções intelectuais. O poeta, que já morava no Rio de Janeiro, ao indagar sobre o livro, deixa explícito o seu desejo de viajar por intermédio da escrita de Lúcia Machado. Drummond, que cantou as cidades de seu tempo, não o fez somente em sua poesia e prosa, mas também em suas leituras. Embora tenha saído de Minas Gerais, “Minas não saiu de Drummond”, como afirma Rivelle Andrade (ANDRADE, 2010, p. 131).

Em recortes de jornais da época, que se encontram no Acervo dos Escritores Mineiros, mostra-se um pouco dessa recepção e da expectativa dos leitores críticos. Nos anexos I, II e III deste trabalho, encontra-se uma seleção de pequenas notas que saíram sobre o livro *Passeio a Sabará*. Essas reportagens mostram uma atenção que se empreendia sobre as cidades históricas mineiras, bem como o trabalho que Lúcia Machado estava desenvolvendo na divulgação da arte e cultura mineira.

A escritora era sempre recomendada aos visitantes que se aventurassem a conhecer as cidades coloniais de Minas, como nos mostra uma pequena reportagem, “A escritora e as antiguidades”, do jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, fevereiro de 1960, exposta na imagem a seguir:

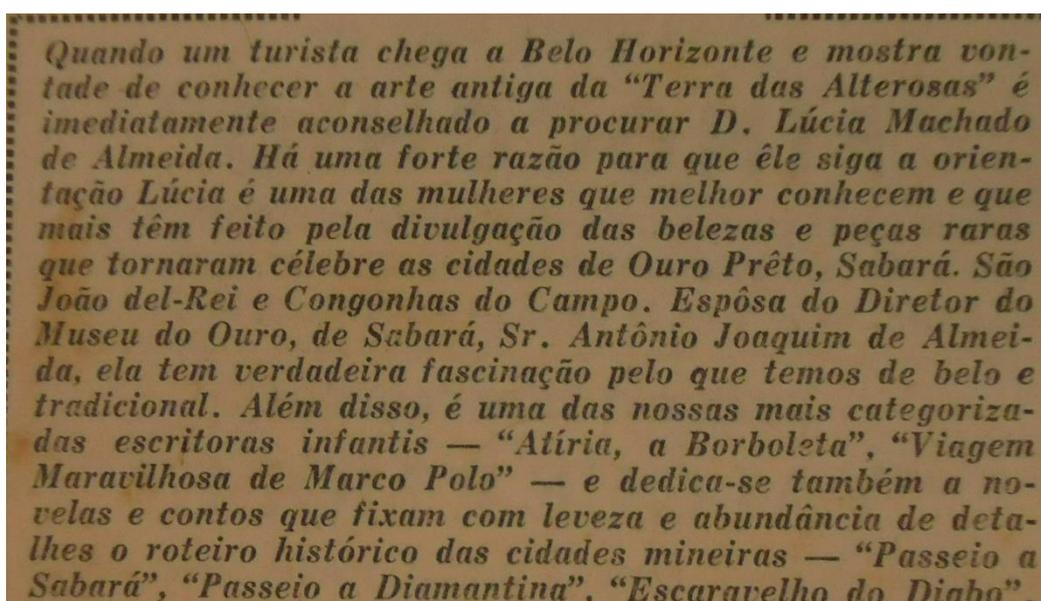


Figura 4: Recorte de jornal, *O Globo*.

Fonte: Acervo dos Escritores Mineiros.

Como se vê, Lúcia Machado foi uma intelectual que se dedicou ao estudo e divulgação da cultura mineira, sendo uma referência nesse cenário. A escritora também era membro da associação “Amigas da Cultura”⁶, que promovia encontros culturais na cidade de Belo Horizonte (ver anexo IV). Foi também a primeira mulher a integrar o Instituto Geográfico e Histórico. O seu trabalho em prol do passado colonial mineiro se concretiza com a singularidade dos seus livros-guia. É primordial a sua leitura para quem se interessar em conhecer Sabará, Diamantina e Ouro Preto, embora possa ser feita também para uma visita imaginária à cidade, como afirmou Sergio Milliet, no jornal *Suplemento Literário*:

O guia de Lúcia Machado de Almeida para Sabará (Passeio a Sabará) classifica-se entre esses guia-obra-literária. Pelo espírito que foi escrito, pelo poder evocativo, pelo estilo tão pessoal da autora, é livro de se ler independentemente da visita à velha cidadezinha mineira. Mas, para quem viu Sabará, andou pelas ruas íngrimes, entrou nos sobradões antigos e, em seguida, desceu à parte nova de ferro; para quem veio de Belo Horizonte e sentiu o contraste entre a capital moderna e a cidade do século XVIII, o livro tem um encanto particular. (MILLIET, 1984, p. 11)

Pensando nesse contexto do guia turístico e do trabalho estético de Lúcia Machado de Almeida, deve-se tratar, aqui, da construção desse texto, da linguagem estabelecida com seu possível leitor, bem como das seleções de informações sobre a cidade. A autora está sempre preocupada em informar seus leitores, dando uma prévia do conhecimento relacionado com a história local, sem perder a subjetividade que conduz a um passeio cheio de histórias, estórias e encantamento.

Assim, a cada capítulo, a escritora apresenta para o leitor algo novo, um novo olhar, e, no roteiro traçado, viaja-se por Sabará, em meio a essa leitura, e nela são visitadas as igrejas, o Museu do Ouro, o arraial de Santana, o Teatro Império. Ladeiras são subidas e descidas, fazendo-se paradas para apreciar as belezas dos chafarizes. Nessa narrativa, pode-se perceber o trabalho da escritora em prender a atenção do seu interlocutor, para que não perca o foco, mas se entregue ao divagar encantatório que, a cada palavra, transporta-o

⁶ A Associação Amigas da Cultura foi fundada informalmente em 1953, por três mulheres europeias, uma romena e pianista, Lilly Krat, e duas italianas, a zoóloga Maria Schreiber e Anita Sulenti Uxa. As três chegaram a Belo Horizonte em razão da Segunda Guerra Mundial. Inicialmente, a associação contou com adesão de 28 mulheres, que realizavam eventos culturais e trabalhos voluntários nas residências das associadas. A Associação é uma entidade cultural feminina, sem fins lucrativos, existente até os dias atuais, e que, desde a sua fundação, tem fomentado o incentivo e a propagação da arte e da cultura mineira, lutando pela valorização do patrimônio artístico e cultural mineiro e brasileiro. Em 1961, passou a denominar-se formalmente como entidade civil sem fins lucrativos. Em 1962, foi reconhecida como Entidade de Utilidade Pública Estadual; em julho de 1969, municipal. Atualmente conta com 180 associadas e continua a realizar suas atividades regularmente.

a outro mundo. A cidade no auge, na decadência e também a que se ergue e, do ferro, volta a ter um novo prestígio.

Passeio a Sabará é uma obra que desperta a curiosidade do leitor atento, que se entrega à leitura e capta as sugestões implícitas no texto, aguçando também o desejo de conhecer a cidade. E, para os que a conhecem, torna-se uma viagem na imaginação, pois a poeticidade e leveza de sua linguagem transformam-se no resgate memorialístico do lugar.

Ressalte-se que, ao ser abordado o papel do “leitor-crítico”, faz-se uma referência ao modelo de Wolfgang Iser (1979), que defende uma teoria por meio da qual o texto se estrutura no campo de relação entre o autor, o texto e o leitor. Tais elementos, na visão tradicional, são desconsiderados para análise, ao passo que, na acepção moderna, privilegia-se essa relação, para a interpretação e elaboração textual. Em *O jogo do texto*, o teórico trata dessa interação e dos elementos extratextuais que fazem parte do processo no qual o texto se torna um “campo de jogo”, e os autores “jogam” com seus leitores.

Logo, nada é gratuito e meramente despropositado. Tudo passa por um trabalho de elaboração da escrita, e cabe ao bom escritor, consciente de sua função, estar atento aos elementos que, ao alcance do leitor, possibilitam o desfecho, uma vez que cabe a este dar o veredicto final, pois, como afirma Iser: “o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo” (ISER, 2002, p. 107).

Iser teoriza que os vazios deixados no texto são uma forma de o autor dialogar com seu interlocutor. Fundamentando-se nessa teoria, esta pesquisa aponta os aspectos literários presentes em *Passeio a Sabará*, e como a escritora, empenhada em seu papel de contar a história da cidade, não abre mão de encantar com subjetividade e lirismo, proporcionando ao “leitor modelo” uma viagem pela cidade inventada pela autora. É assim que Lúcia Machado de Almeida apresenta a cidade:

Eis que certo dia, lá pelo ano de 1674, o senhor Manuel de Borba Gato, calçando botas de cordovão e metido num gibão de couro de anta, surgiu por estes lados com a bandeira de seu sogro Fernão Dias Paes. De muito longe vieram eles, subindo e descendo morros, afrontando matas virgens, índios, febres e feras, sem medo nenhum. E nestes chãos plantaram sua bandeira tesa, bordada com os sete castelos das armas de Portugal. Fernão Paes seguiu adiante, atrás de uma serra de esmeraldas que diziam existir perto da misteriosa lagoa Vapabuçu, mas o genro decidiu ficar. E descobriu ouro no Rio das Velhas, dormiu em tendas e plantou roças. Mas, teria sido mesmo ele o primeiro grito de surpresa diante daquele cascalho que rebrilhava ao sol? Ou foi Bartolomeu Bueno de Siqueira ou Garcia Paes? Já não havia andado por aqui uma “entrada que partira da Bahia, no ano de 1555, chefiada pelo espanhol

Espinosa? Não havia chegado Brás Cubas em 1560 até as nascentes do Rio das Velhas? [...] (ALMEIDA, 2010, p. 25-26).

Observe-se que, mesmo ao informar, dando os indícios históricos, a escritora não se prende somente ao método historicista e do relato, conduzindo seu texto para um caminho subjetivo. Nota-se que o narrador atua com uma visão reflexiva em relação aos fatos históricos, questionando os relatos oficiais. Deixa evidente que a história se constitui por diferentes versões, como se pode perceber pela origem de Sabará. E, por intermédio dessas lacunas presentes, a escritora constrói um discurso de questionamentos, indagações sobre essa “origem” da cidade.

Adiante, pode-se perceber que, mais uma vez, a autora se utiliza da história para elaborar uma linguagem reflexiva e subjetiva:

Mais ouro foi encontrado. O povoado cresceu e encheu-se de gente ambiciosa e aventureira. Baianos de alforge a tiracolo, brigando com os emboabas de barbas hirsutas. E houve guerra, com tiro e muita morte, no final das contas, tudo por conta daquele cascalho que dormia no fundo do rio, ignorado pelos peixes. (ALMEIDA, 2010, p. 26)

Há uma sutil metáfora nesse trecho, ao comparar a atitude do homem à dos peixes. Este último simplesmente ignorava aquele “cascalho”, pois ele fazia parte do seu habitat natural, ao contrário do homem, capaz de cometer um massacre para tomar posse do lugar. É notória a sutileza com que descreve a descoberta do ouro, sua exploração e a disputa pelas minas, embate travado entre os bandeirantes e os emboabas, como discutido no capítulo anterior. A escritora informa a seu leitor sobre os acontecimentos históricos, de maneira que o faça interessar-se pela narrativa. Lúcia Machado demonstra dar importância aos fatos históricos em seu livro, no entanto tira o peso que esses carregam, e que poderiam deixar o texto cansativo; assim, vai narrando-os com subjetividade. A própria autora diz ser o divagar pela história importante para que se compreenda melhor a cidade e seus monumentos.

Esse guia expõe uma narrativa sugestiva, fazendo com que se pense acerca da história de Sabará. Atente-se para o trecho seguinte, em que, ao descrever sobre a exploração do ouro, revela-se um caos nas cidades mineradoras, devido à descoberta de ouro em larga escala, que fez com que as pessoas quisessem trabalhar nas minas. E, nessa busca desenfreada pelo metal precioso, a ganância do homem o fazia esquecer-se de outras

necessidades. Ironicamente a autora se refere ao plantio e criação de animais para o consumo:

Dir-se-ia mágica a terra das minas... Em Vila Rica, no Tijuco, Sabará, São João d'El Rei e Serro Frio, o ouro saía como que por encanto. Ninguém queria saber de plantar ou de cuidar das aves e bichos. Para quê, santo Deus! Criar pintinhos dava tanto trabalho e rendia tão pouco! [...] Desvairados pela ambição, os homens só pensavam numa coisa: enriquecer. Como não? Catava-se um pouco no rio, lavava-se o cascalho e... pronto: ficava-se milionário da noite para o dia. Não era maravilhoso? Mas... oh! quando abriram os olhos, assustaram-se: os legumes, as verduras, os ovos haviam desaparecido. Um copo de leite tinha-se tornado uma raridade, e um inocente franguinho custava uma verdadeira fortuna! Que mal fazia isso entretanto? Não estavam cheias de barras de ouro as barcas de jacarandá e vinhático? (ALMEIDA, 2010, p. 27-28)

Percebe-se, nesse excerto, que Lúcia Machado se utiliza de reticências, pontos de exclamação e interrogação, de interjeição, como recursos estratégicos para construir, no texto, o diálogo com o leitor, como trata Umberto Eco, em *Lector in Fabula*. No texto “O leitor-modelo”, Eco discute sobre os espaços em branco deixados no texto, que funcionam como estratégia do escritor para passar ao leitor a função interpretativa e de funcionamento do texto. Segundo ele, “todo texto quer que alguém o ajude a funcionar” (ECO, 2004, p. 37). Logo, nada está aleatoriamente no campo textual, há uma razão para isso, o que gera, nesse caso, as possibilidades de diálogo e interpretações. É relevante que se pense também que esses espaços em branco possibilitam a construção da ironia, sendo, portanto, um recurso estético em que é modelada a linguagem textual. Nesse sentido, Lúcia Machado constrói um texto que coloca em movimento a relação entre autor-texto-leitor.

Convém ressaltar que, embora a escritora se utilize de uma linguagem referida como mais acessível, não perde o tom reflexivo sobre o que descreve. E, nesse contar sobre a cidade, preocupa-se em situar o leitor, dando-lhe as informações necessárias para conhecer e desbravar aquele espaço. Trata-se primeiramente de um guia turístico e, mesmo que se apontem elementos considerados como marcas peculiares ao texto literário, há que se considerar sua função primeira, a sua finalidade que é dar ao turista as diretrizes necessárias para percorrer a cidade. E esse, quando não contente em apenas fotografar, fazer uma rápida visita às igrejas, à casa de intendência, ao teatro ou aos chafarizes, torna-se um sujeito viajante, sendo vagaroso no caminhar, buscando a origem de tudo, morando em cada detalhe.

Lúcia Machado de Almeida, em cada seção do livro, apresenta um monumento, explicando sobre a sua origem, dando detalhes sobre a arquitetura, a pintura. No entanto,

não se prende apenas no registro histórico, busca também o registro contado pelo povo, o folclórico. E é nesse ponto que sua narrativa envolve seu leitor para um passeio imagético pelo lugar, para conhecer a história dessa cidadezinha. Veja-se, por exemplo, quando se refere ao chafariz barroco, construído em 1757:

Dizem que era mal-assombrado nos tempos do ouro e que, à meia-noite das sextas feiras, dele saía um diabo colonial que atravessava a vila até o Rio das Velhas, em cujas águas mergulhava e desaparecia. Ai das donas e donzelas solitárias que encontrasse pelo caminho! A assombração era louca por saias e enredava as vítimas de tal forma que, meses depois... as tornava mães de lobisomens, vampiros e mulas-sem-cabeça! (ALMEIDA, 2010, p. 43)

Percebe-se que, ao trazer para sua narrativa os contos populares, a escritora mostra os dois lados de que se constrói a história da cidade: um lado contado pelos documentos oficiais; o outro, pela memória popular. Lúcia trabalha com as duas vertentes: pelo trecho mencionado, nota-se que ela se utilizou da estória que se contava naquele tempo, desvelando um olhar subjetivo para falar sobre o monumento, que representa a sua época e as lendas que o envolvem.

Do chafariz do Caquende, a autora conduz o leitor ao solar do Padre Correia, que “possui toda uma dignidade e harmonia das residências coloniais mineiras e apresenta a particularidade de ser um misto de arquitetura rural e urbana” (ALMEIDA, 2010, p. 45). Assim, conduz o leitor nessa descoberta pelo ambiente, que entra em cada cômodo motivado pelos devaneios poéticos de quem narra. E, no entrelaçamento com que apresenta os monumentos, estabelecendo uma ligação entre eles, constrói o roteiro para que o leitor-viajante possa passear por uma espécie de mapeamento estabelecido na narrativa. A seguir, nota-se que a escritora descreve como se chega até a igreja do Carmo, faz apontamentos sobre a arquitetura e resgata a imagem do Aleijadinho pelo olhar histórico e popular:

Continuando pela mesma rua em direção ao centro da cidade, chegamos a uma das mais harmoniosas e bem equilibradas igrejas de Minas Gerais: a de Nossa Senhora do Carmo. Diante de sua fachada, sentimo-nos dominados por forte sensação de grandiosidade. Embora observando as linhas convencionais da arquitetura religiosa portuguesa, essa igreja nos surpreende com certo caráter local, talvez proveniente do material usado nos cunhais (itacolomito) e na magnífica portada. [...] Outro importante fator concorre para aumentar as características pessoais desse templo: um misterioso e imponderável “não sei quê” traindo a mão de Antônio Francisco Lisboa, que desenhou o frontispício e esculpiu as portas principais, as armas, as volutas e os detalhes barrocos dessa igreja. [...] O Aleijadinho teria nessa ocasião cerca de quarenta anos e estava em pleno apogeu de sua capacidade de trabalho, apesar de já atingido pela terrível moléstia que o deformou. Era tal a força de seu gênio, entretanto, que os obstáculos físicos e materiais como que ainda mais requintavam e estimulavam

a sua sensibilidade. Teria sido provavelmente numa dessas estadas em Sabará que Antônio Francisco Lisboa entalhou a pequena capela da casa do Padre Correia da Silva, tida pela tradição oral como obra sua. (ALMEIDA, 2010, p. 121-123)

Em *Passeio a Sabará*, a cidade é revisitada a partir do resgate de sua memória histórica e popular. Na citação anterior, o leitor é conduzido a visitar a igreja onde encontra obras do Aleijadinho, momento em que a escritora faz uma reflexão sobre a vida do escultor. O livro, portanto, é um texto que apresenta informações pertinentes ao guia, estabelecendo um roteiro para o turista. No entanto, não fica reduzido ao guia turístico, constrói-se uma narrativa da cidade, que leva o leitor crítico a pensar nas questões histórica, política, cultural e artística do lugar. A visão do sujeito vai além da superfície; é o anseio do viajante, ao lançar seu olhar para aquilo que contempla, de acordo com Sérgio Cardoso:

Como se rompesse da profundidade aquosa e misteriosa do olho para interrogar e iluminar as dobras da paisagem (mesmo quando “vago” e “ausente” deixa ainda adivinhar esta atividade, o foco que rastreia uma paisagem interior) que, frequentemente, parece representar um mero ponto de apoio de sua própria reflexão. (CARDOSO, 1988, p. 348)

Desse modo, as imagens de Sabará, recriadas no texto de Lúcia Machado, são apreensões da paisagem vista e sentida. As igrejas, o museu, todos os monumentos que se tornaram pontos turísticos são elementos utilizados para tecer a história do lugar, em suas várias fases, com momentos de grande esplendor e de decadência, mas o tempo, acolhedor de toda a mudança, possibilita que a cidade se erga, surgindo, assim, novas lutas, novas conquistas e novas histórias. É com essa ideia que Lúcia Machado de Almeida encerra o seu livro:

Ao partir lancemos um último olhar sobre a Vila Real. Quase nada mudou. A paisagem é a mesma que João Maurício Rugendas desenhou há cem anos.

E fica-se pensando no destino profético dessa cidade criada, alimentada e extinta em função do ouro, depois redimida por um ciclo construtivo do trabalho.

Os homens não aprendem a lição. Muitos Sabarás continuam a existir, com outros nomes e outros disfarces. (ALMEIDA, 2010, p.141)

Pelo trecho nota-se que a escritora, depois de todo o percurso que cria ao longo de sua obra, em que convida seu leitor a fazer esse passeio pelo mundo de história, de ruínas,

faz mais um convite: lançar o último olhar sobre a cidade, para que, assim, possa ser pensada a importância dessa cidadezinha que, apesar dos tempos decadentes, pôde se reerguer.

A crônica, enquanto texto vinculado ao jornal, e que já carrega esse lado efêmero, tem um papel relevante para a divulgação da cidade histórica, por ser publicada na capital do País, sendo, nesse momento, toda a atenção voltada para a redescoberta desse mundo colonial de Minas Gerais. Da mesma forma, o guia, em contexto bem à frente ao texto de Carlos Drummond, mostra que a luta empreendida pelos modernos depois da visita dos paulistas continuava. *Passeio a Sabará* e “Viagem de Sabará” são escritos que proporcionam ao leitor um roteiro imagético pela cidade e, a cada passo, são recriadas imagens do seu passado histórico, da arquitetura barroca, das estórias contadas pelo povo, da arte do Aleijadinho.

CAPÍTULO 3

SABARÁ: O VOO DO POETA SOBRE A CIDADE EM RUÍNAS – MEMÓRIA E RELIGIOSIDADE

Não sou turista, não sou historiadora, não sou jornalista. Talvez seja uma mistura de tudo isso resumida na palavra viajante, que prefiro e defino como aquele que está no caminho e faz o caminho e a paisagem.
(LEMOS)

3.1 A cidade enquanto museu

Neste capítulo, analisar-se-á como Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes reconstróem a cidade imageticamente, resgatando o tema religiosidade, presente nas cidades históricas, e as pessoas que fizeram parte da história de Sabará, sendo estas Lúcia Machado de Almeida, Antônio Joaquim de Almeida e Antônio Francisco Lisboa. Desse modo, os poetas elaboram, em seus tecidos poéticos, a imagem desses “personagens” atrelados ao passado histórico e aos elementos religiosos tão peculiares às cidades coloniais. Analisar-se-á o poema “O voo sobre as igrejas”, *Brejo das Almas* (1934), de Drummond, e, de Murilo Mendes, “Adão e Eva” e “Ao Aleijadinho”, do livro *Contemplação de Ouro Preto* (1954).

Ao falar de cidade, deve-se pensar em todos os elementos que a compõem, uma vez que ela não é apenas uma estrutura estática e física, com as ruas cheias de casas e prédios. É feita, sobretudo, por pessoas e por acontecimentos que, ao longo do tempo, tornam-se um registro histórico do lugar, constituindo-se, assim, em fragmentos que compõem a sua história, por isso, ao se pensar na cidade de Sabará e no papel do museu, da importância que tem no mundo moderno, por coletar e guardar a memória do povo, percebe-se que o próprio espaço urbano traz essa característica, que ora preserva o passado, outras vezes o reconfigura, e, em outras ocasiões – a mais abrupta delas – o destrói.

Em Sabará, Antônio Joaquim desenvolveu um papel fundamental para a criação do Museu do Ouro, o qual retrata o ciclo da mineração, na região. O museu torna-se uma memória coletiva, guarda as raízes, a identidade, para que não venha a cair no esquecimento e, assim, através do armazenamento de arquivos, possibilita um passeio pela história de um lugar. Ao se falar de cidade histórica mineira, é inevitável não se pensar na figura de Antônio Francisco Lisboa e na sua obra barroca; este se tornou um personagem mitológico de Minas Gerais. Para tal, aponta-se como a imagem do artista é recriada nos poemas de Murilo Mendes e Drummond, elaborando-se, assim, o retrato de Aleijadinho, a

sua relação com Minas e com as artes. Além dele, a figura da Lúcia Machado e de Antônio Joaquim, no poema a eles dedicado, “Adão e Eva”.

Trazer ao presente algo do passado é uma forma de a literatura resgatar a memória, para que esta não se dilua com o tempo e, desse modo, a memória coletiva torne-se incontestável, pois é contada por uma sociedade, está no imaginário popular e é construída por meio de simbologias, como fazem Carlos Drummond e Murilo Mendes, ao resgatarem a memória de pessoas. Essas pessoas, representadas por Antônio Joaquim, Lúcia Machado e Antônio Francisco Lisboa, sujeitos que estão intrinsecamente ligados à cidade, ao serem recriados no papel, tornam-se personagens em seus textos poéticos e, assim, o lugar se constrói por meio da ação dessas pessoas que deixaram um legado; os dois primeiros, pelo trabalho desenvolvido em prol da memória patrimonial, cultural e artística, o último pela sua obra de arte.

De maneira genérica, o museu diz-se de um “lugar destinado ao estudo, reunião e exposição de obras de arte, de peças e coleções científicas, ou de objetos antigos, etc.” (FERREIRA, 2000, p. 477), ou seja, está diretamente ligado à história e à memória de um lugar, de um povo, e que, como afirma Le Goff, “a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.” (LE GOFF, 2003, p. 471).

Sendo assim, ao se pensar na cidade enquanto espécie de museu, as marcas do período colonial são o meio pelo qual, além de preservar sua memória, gera-se a compreensão de como esta se constituiu e, ao se resgatar essa época, mantém-se a história de pessoas que ficaram, muitas vezes, esquecidas pelos documentos oficiais, contribuindo para um entendimento do próprio lugar que se transforma, que está sempre em mudança, mesmo que carregue marcas profundas de um passado, como o caso das cidades históricas mineiras, havendo nele um fator ideológico de permanência.

Sabará, por sua vez, como tem sido demonstrado ao longo deste estudo, faz parte de redutos históricos que sobreviveram com seus casarios, guardando, em cada ladeira, cada igreja, cada ornamento, indícios do passado que formam, “pela ótica e pela geometria, o fragmento do mundo cuja imagem pode formar-se a cada momento em nossa retina” (PONTY, 1999, p.26). Desse modo, tudo passa pela maneira de apreensão da paisagem, uma tradição setecentista, escravocrata, de exploração e colonização, aspectos que a própria cidade revela sobre a sua história, tornando-se, assim, um museu a céu aberto.

Tratar-se-á, aqui, a respeito do papel fundamental do museu, uma vez que este possui uma importância para a sociedade. A sua ação de colecionar e guardar objetos,

documentos, tudo que está ligado ao valor patrimonial e memorialístico de um lugar, possibilita às pessoas um conhecimento e um entendimento mais profícuo sobre a origem do seu meio social, cultural e artístico.

O sujeito que adentra num museu, torna-se também um viajante, pois o espaço museológico proporciona ao visitante uma viagem para além de sua dimensão do tempo presente. Visitar um museu é dar lugar à imaginação, é divagar sobre coisas nunca vistas, percorrer lugares nunca visitados, ou revisitar o que já foi visto. É o viajar memorialístico suscitado por uma tela de um artista, por um objeto de mineração ou de tortura. Enfim, o espaço do museu, assim como uma narrativa ou como um poema, é capaz de provocar, aos olhos do observador, reflexões sobre que está sendo exposto.

É relevante ressaltar também que, como se tem desenvolvido, ao longo deste trabalho, o conceito de viajante, adotar-se-á essa percepção sobre o museu. Sabe-se que muito dos visitantes que passam pelo museu vão se portar tal qual Michel Onfray teoriza, como turistas que passam rapidamente pelos lugares. No entanto, deve-se atentar ao viajante que presta atenção aos detalhes, não só observa, mas absorve e reflete sobre o que vê. Nesse sentido, objetiva-se mostrar como o museu e a própria cidade podem construir, no expectador (viajante), um imaginário histórico a partir dos objetos que são expostos.

A cidade de Sabará, assim como as demais cidades históricas, torna-se uma espécie de museu. Basta andar pelas ruas íngremes, observar a arquitetura dos monumentos, das casas, para divagar em pensamentos, pois a cidade suscita indagações acerca do seu passado. O próprio espaço físico e tudo que o compõe já revelam uma cidade colonial, as marcas de uma tradição. É nesse perambular, flunar pelas ruas, que se começa uma reflexão acerca da história do lugar. Muito antes de adentrar nas igrejas, ir ao teatro império, visitar o museu do ouro, a cidade proporciona ao visitante uma viagem ao século XVIII.

A visita aos monumentos, por sua vez, é uma confirmação daquilo que a primeira vista da cidade representa historicamente, pois está impregnada das marcas do passado que se configura em um ideário maior, na memória do lugar. Desse modo, as reminiscências históricas e memorialísticas conduzem o sujeito viajante a meditações sobre o espaço em que perambula, os acontecimentos que lá ocorreram, dando nova significação acerca do ambiente, por meio do olhar meditativo e contemplativo. Nelly Richard diz que:

A memória é um processo aberto de reinterpretação do passado que desfaz e refaz seus nódulos para que se ensaiem de novo acontecimentos e compreensões. A memória remexe o dado estático do passado com novas

significações, sem parar, que põem sua recordação para trabalhar, levando começos e finais a reescrever novas hipóteses e conjecturas para desmontar com elas o fecho explicativo das totalidades demasiado segura de si mesmas. E é a laboriosidade dessa memória insatisfeita, que não se dá nunca por vencida, que perturba a vontade de sepultamento oficial da recordação vista simplesmente como depósito fixo de significações inativas. (RICHARD, 1999, p. 322-323)

Como se vê, a memória tem papel fundamental no exercício de guardar, é um armazenamento de tudo aquilo relacionado à origem de um povo. Para Jaques Le Goff, a memória “é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (LE GOFF, 2003, p. 469). É um baú cheio de lembranças e, quando aberto, cada item que dele se tira, é um fio que se tece até transformar-se em tecido de história e estórias. É uma teia que se constitui ao longo do tempo, ou uma teia de aranha, como Drummond descreve em seu poema sobre Sabará, que “o passado cheira a mofo e a história é cheia de teias de aranhas”. Na verdade, a história é uma grande teia pela qual o ser é fisdado, a fim de refletir e dar novos sentidos a ela, pois dá suporte para compreender sobre a origem das coisas, da humanidade, de tudo que está a nossa volta.

O museu do ouro em Sabará, por exemplo, representa toda uma trajetória de fundação e desenvolvimento da cidade. Sendo assim, o monumento histórico torna-se uma espécie de memória do lugar, uma vez que faz parte de uma consciência patrimonial de preservá-la. Coletar, arquivar documentos e objetos é uma forma de não se perder essa matéria que se chama memória, pois entre tantos estudos, desde a antiguidade aos dias atuais, mesmo diferindo em vários aspectos, há que se considerar que, antes da escrita, já havia a necessidade de preservar a memória, sendo esta ainda oral.

Os monumentos, arquivos públicos e as bibliotecas têm esse papel de memorial. É importante preservar a identidade, pois ela define o ser, é a sua essência. A cidade não é um lugar estático, no olhar subjetivo, ela se movimenta, transforma, está em mudança. Há uma vida que acontece na cidade, e, dentro dela, outras vidas vão surgindo, ou seja, gerações e mais gerações que passam pelo mesmo lugar, e cada uma delas contribui para a movimentação, muitas delas deixando marcas que serão lembradas pela posteridade, e outras serão esquecidas, até mesmo pela própria história. Todavia, deve-se ressaltar que os registros históricos são auxílios em estudos sobre o passado.

Sair de Belo Horizonte e ir até Sabará é fazer uma viagem no túnel do tempo. Andar por Sabará é diferente, a sensação que o lugar proporciona não é a mesma da capital mineira. Tudo isso devido ao fato de cada cidade ter sua particularidade, ao configurar-se

social, cultural e historicamente de modo diferente umas das outras. Belo Horizonte e Sabará contrapõem-se e, ao mesmo tempo, completam-se. Na primeira encontram-se avenidas largas, agitação; na outra se deparam com ladeiras, pequena agitação, uma cidade que também se movimenta, e que, apesar de sua arquitetura colonial, há nela marcas da modernidade. Andar por Sabará é sentir o passado em volta, a história que pulsa em cada ambiente em que se entra, seja em uma igreja, no museu, no chafariz. É o presente, a modernidade fazendo parte de um passado que permanece vivo. Desse modo, torna-se um museu por agregar todos os fatores de transformações e mudanças em seu espaço. Sabará não é apenas a cidade do passado, é, principalmente, a cidade do presente, atual. Aquela que acolhe em si as transformações do tempo moderno e também preserva as marcas de uma tradição.

Como se observa na imagem da vista parcial da cidade, onde dois monumentos são intercalados por construções modernas. Na figura 4, podem-se ver a antiga cadeia de Sabará e a Igreja São Francisco:



Figura 5: Vista parcial da cidade.
Fonte: Arquivo pessoal

3.2 Adão e Eva – a construção do olhar de Murilo Mendes sobre Lúcia Machado e Antônio Joaquim

Neste tópico, objetiva-se mostrar a relação das pessoas que são ligadas, de maneira memorialística, com Sabará. Discutir-se-á o papel do museólogo Antônio Joaquim de Almeida e da escritora Lúcia Machado de Almeida, no trabalho de valorização e preservação da memória cultural desta cidade histórica, e como a imagem de Aleijadinho se vincula à cidade.

No poema “Adão e Eva”, dedicado a Lúcia Machado e a Antônio Joaquim, percebe-se que há uma relação entre sujeito e objeto. Nesse caso, quem dedica e a quem se dirige o texto dedicado. Como tratado ao longo desta pesquisa, crê-se que o trabalho da escritora com relação às cidades históricas não é aleatório, e que um discurso se constrói a partir de uma dedicatória.

Roland Barthes, ao falar sobre a ação do dedicar algo a alguém, exemplifica com a passagem do discurso de Agatão, em o *Banquete*. Barthes diz que, não podendo dar a linguagem, dedica o discurso, estabelecendo uma relação entre as partes de uma dedicatória. “O objecto dado funde-se, no dizer sumptuoso, solene, da consagração, no gesto poético da dedicatória; a oferta exalta-se na própria voz que a diz, se essa voz for medida (métrica); ou ainda: cantada (lírica); é o princípio do Hino (BARTHES, 1977, p. 102).

No capítulo anterior, foi feita uma análise do livro *Passeio a Sabará*, o qual teve o objetivo de mostrar o olhar de viajante da escritora que se desdobra no contar da história de Sabará. Ao escrever o guia turístico, tem em vista, sobretudo, uma preocupação em divulgar a pequena cidade histórica. Como apontado anteriormente, percebe-se a sua relação com o divulgar do patrimônio histórico, tornando-se uma referência nesse assunto. Lúcia Machado foi uma intelectual preocupada com os valores culturais do seu tempo e participou ativamente na preservação do patrimônio histórico mineiro, pois sabia de sua importância, do seu valor histórico, artístico, cultural e social para a construção de uma identidade nacional.

As cidades coloniais marcam um tempo extremamente tradicional e conservador, como também de grande deleite da arte. Dessa forma, ao se olhar para Sabará, resgata-se o passado da cidade, fazendo com que este fique guardado na memória do povo. O livro é o meio utilizado pela escritora para que a história da cidade não se perca. Assim como ela, Antônio Joaquim de Almeida desenvolve também um trabalho a favor da preservação da história e da memória do lugar. Sua contribuição em fundar o Museu do Ouro de Sabará torna-se de suma importância no processo arquivista e documental da própria memória.

O museu, em si, traz como finalidade que o passado não se perca, uma vez que representa um tempo, uma época de um lugar. Para conhecer Sabará, é necessário esse passeio imagético pelo tempo, tal como fizeram os modernistas, ou seja, para devotar o Brasil, como Mário de Andrade pregava, era preciso conhecer o Brasil, ir à origem, voltar ao passado, à tradição e, por meio disso, pode-se ter uma compreensão da história do Brasil, como este se desenvolveu até se tornar uma nação.

Os poetas modernos fazem uma incursão ao passado colonial, tanto no sentido real, de ir conhecer as cidades coloniais, o barroco mineiro, como no subjetivo, ao resgatar o passado histórico e reinventá-lo em suas escritas literárias que, de diversas formas, reelaboraram as vivências do século XVIII e recriaram personagens que se tornaram um marco na história, como também aqueles que ficaram esquecidos nos relatos oficiais.

Sendo assim, o poema que lhes é dedicado deixa de ter uma visão ampla com referência à sua temática, sendo direcionado ao leitor, de forma particular. A partir do momento em que o texto é dedicado a alguém, traz em si um significado individual. A dedicatória exerce uma particularidade em se tratando do texto, pois se procura uma associação do objeto com quem é dedicado.

Nesse sentido, pretende-se, por meio desta pesquisa, mostrar essa visão particular do poeta, em “Adão e Eva”. Tal poema está inserido no livro *Contemplação de Ouro Preto*, obra que recria a cidade de Ouro Preto e demais cidades históricas, como Sabará, por meio de um resgate místico da arte barroca, da arquitetura colonial e da religiosidade.

Esse livro é constituído de uma relação de dedicatória. As pessoas a quem Murilo Mendes dedica seus poemas, muitas delas, constituem relações com a cidade. Desse modo, falar de Sabará, por exemplo, é pensar no papel que Lúcia Machado e Antônio Joaquim exerceram sobre esse lugar como moradores e cidadãos engajadas em sua preservação.

Em uma edição especial de abril de 1984, do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, organizada por Ângelo Oswaldo, o trecho de uma reportagem mostra a importância desse casal que abraçou Minas com tanto zelo e devoção:

A autora consagrada de livros para crianças e roteiros das cidades históricas, que somaram, ano passado, um milhão de exemplares vendidos, é também a personalidade na qual tem gravitado a vida cultural de Belo Horizonte. Lúcia Machado e Antônio Joaquim de Almeida são o casal mais civilizado de Minas, precisou o arquiteto Lúcio Costa. À sua casa acorrem generosa acolhida de dois intelectuais sempre prontos a revelar essa Minas que tanto amam e tão bem representam. Estrela guia, ela conduz e ilumina.

A homenagem do SUPLEMNTO LITERÁRIO DO “MINAS GERAIS” a Lúcia Machado de Almeida é estendida ao museólogo Antônio Joaquim de Andrade Almeida, pioneiro da preservação do patrimônio histórico, fundador do Museu do Ouro em Sabará, do qual foi o primeiro diretor, e do Museu Regional de Caeté. É que eles acabam de se transferir para São Paulo, onde residem dois de seus três filhos. Não se trata de uma despedida. Lúcia e Antônio Joaquim permanecem presentes mesmo à distância. É uma carta de Minas que lhes enviamos para dizer o quanto são eles importantes para nós e a falta que nos fazem. (OSWALDO, 1984, p.1)

Como se vê, durante anos, Lúcia Machado e Antônio Joaquim construíram um legado em Minas Gerais, contribuindo para a valorização e divulgação de Sabará e das cidades históricas. Não é à toa que essa autora recebe vários prêmios, entre eles, dois sobre seus livros-guia: por *Passeio a Sabará*, Premio Othon Bezerra de Melo, da Academia Mineira de Letras, e, por *Passeio a Diamantina*, Medalha de Ouro da Bienal do livro, em São Paulo.

Pelo trecho supracitado, percebe-se a grandiosidade da contribuição desses dois intelectuais, com os trabalhos que desenvolveram em Minas. Durante anos, dedicaram-se ao resgate da cultura e ao patrimônio, valorizando a cidade histórica e o seu acervo arquitetônico e urbanístico. Lançaram seus olhares em prol da conservação dos resquícios da história da cidade, a fim de que esta ficasse registrada para a posteridade.

Murilo Mendes, no poema “Adão e Eva”, logo no título, faz uma comparação com a origem que, nesse caso, remete à raça humana, de acordo com o pressuposto cristão. Ao fazer referência ao primeiro casal da Bíblia, metaforicamente canta, em seus versos, a própria história do casal Antônio Joaquim e Lúcia Machado, como exposto a seguir:

Concebido da terra, traz o signo
Da ciência na frente soberana.
Astros apontam há pouco modelados,
O prosperar das plantas acompanha,
Percorre o boi, sopesa a pedra, absorve o vento,
(MENDES, 1994, p. 468)

Como pode ser observado nesse trecho do poema, embora haja menção à criação de Adão e Eva, personagens bíblicos, a forma como são descritos, aqui, revela uma paisagem interiorana: “Percorre o boi, sopesa a pedra, absorve o vento,”, ou seja, o poeta se utiliza de uma história da bíblia para criar a imagem de um casal que se tornou referência em Sabará, sendo, ainda, conhecedores da cidade, da história e do patrimônio, como se anuncia nos dois primeiros versos: “Concebido da terra, traz o signo/ Da ciência na frente soberana.”,

aludindo ao reconhecimento que se tem do casal acerca das suas atividades de trabalho e pesquisa.

Mais adiante, no poema, consegue-se visualizar a imagem da união desse casal. Liricamente o poeta elabora um retrato não só de uma união matrimonial, mas também de uma união de vida, de uma parceria que ultrapassa a relação conjugal e se encaminha para uma relação de mobilizadores:

Agora fôrma e forma se conjugam,
 Duas sombras primeiras justapostas,
 Pela força unitária aproximadas,
 Ativos elementos a buscarem-se
 Tacteando ainda nos eternos labirintos,
 Palpando-se nos planos pensativos
 Das origens, de antigas estruturas,
 Da ciência plástica de Deus
 Prevendo a encarnação do próprio Filho
 (MENDES, 1994, p. 469)

Assim como Adão e Eva representam a origem da raça humana, Lúcia e Antônio representam, também, um princípio, uma vez que ambos lutam pela preservação da cidade, pela sua origem e manutenção como patrimônio. Nota-se que, no decorrer de todo o poema, o tom evocatório, enunciado pela voz narradora, é um tom que resgata a memória da cidade, em consonância com as pessoas que nela habitaram.

Antônio Joaquim, com a criação do Museu do Ouro, conta sobre o ciclo aurífero, as descobertas de minas, a exploração, resgatando uma época de opulência na pequena Vila Real de Nossa Senhora da Conceição de Sabará. Lúcia Machado, com o livro *Passeio a Sabará*, elabora um registro em que relata sobre a cidade, sendo este um meio para divulgar, turisticamente, a cidade.

Após a decadência e ruína da época do ouro, no século XVIII, as cidades coloniais, em um contexto de modernidade, começam a discutir medidas de preservação do patrimônio e, desse modo, a cidade passa a outro tipo de exploração, a do turismo. Há, no poema, um olhar que se volta para a religiosidade, e esta, como matéria mística que envolve a cidade em toda a sua estrutura arquitetônica, sugestiva, atraente, como a própria arte barroca, seduz e encanta, com elementos que atraem as pessoas ao lugar:

E desde agora macho e gêmea sois.
 Feitos à Nossa imagem e semelhança:
 À nossa mesma imagem e semelhança
 Em eterno desígnio vos formamos.
 Dominai sobre a terra e os elementos,

Fundai a vida, perfazei o mundo
Com gerações que esperem Nossa benção.
(MENDES, 1994, p. 470)

Assim como Deus criou o homem e a mulher à sua imagem e semelhança, Murilo Mendes constrói um olhar sobre Antônio e Lúcia segundo a imagem e semelhança de Adão e Eva. Percebe-se que o poeta se coloca como criador, da mesma forma que Deus. Ao finalizar a estrofe, com o verso: “Com gerações que esperam Nossa benção”, faz referência ao trabalho executado na valorização, manutenção e divulgação do patrimônio, já que este servirá para gerações futuras, que se beneficiarão das pesquisas para a concretização de um projeto de resgate do passado colonial, mantendo, assim, a memória viva das cidades coloniais.

O trabalho de coleta e documentação para o patrimônio histórico, artístico e cultural é uma maneira de resgatar a memória e preservá-la, fazendo com que o passado não seja esquecido nem destruído. A criação dos museus funciona como uma estratégia e um procedimento necessários para que não se percam fases da história de um determinado lugar, embora se saiba que muitos documentos e objetos já tenham se perdido, e ainda se percam, por falta de incentivo governamental, ou até mesmo por falta de informação e conhecimento em relação à preservação e à importância histórica, entre outros fatores.

Enfim, quando o poeta finaliza seu poema, evocando a completude da eternidade, pode-se interpretar que o “plano eterno” se firma mediante a conservação da memória:

E, completando assim o plano eterno,
Sobre o primeiro par impõe as mãos.
(MENDES, 1994, p. 470)

Murilo Mendes por meio dos efeitos visuais que compõe seu texto poético elabora a imagem da criação do homem e da mulher, trazendo para o poema os elementos religiosos por meio da metáfora da criação, em que consiste nessa união de elementos pelo divino para se formar uma totalidade. Assim também são Lúcia Machado e Antônio Joaquim de Almeida, uma união de trabalho, de conquista e lutas em favor da valorização de Sabará, e das cidades históricas de modo geral. O olhar desses intelectuais para a história e cultura de Minas Gerais é um olhar consciente de sua importância, e quão primordial é a divulgação da arte e cultura mineira presente no nosso passado histórico e colonial.

3.3 A figura de Aleijadinho e a cidade histórica

Em capítulos anteriores, já se mencionou sobre o Aleijadinho e a sua arte, uma vez que, ao falar de cidade histórica mineira, torna-se relevante passar pela vida e obra desse artista. Neste subcapítulo, será verificado como são representados, em textos literários, personagens importantes na história da cidade, isto é, será averiguado por qual motivo se tornaram matéria poética, nos poemas de Carlos Drummond e Murilo Mendes, a escritora Lúcia Machado de Almeida, o museólogo Antônio Joaquim de Almeida e o artista Antônio Francisco Lisboa.

A imagem desse artista é elaborada nos poemas: o “Voo sobre as igrejas”, de Carlos Drummond de Andrade, do livro *Brejo das Almas* (1934), e “Ao Aleijadinho”, *Contemplação de Ouro Preto* (1954), de Murilo Mendes. Os poetas, ao revisitarem o passado colonial, rememoram a figura do escultor, tecendo, assim, um personagem com seus feitos e seus dramas. Tanto Drummond quanto Murilo Mendes cria um perfil biográfico do Aleijadinho, dando voz ao eu lírico que evoca sobre a história de sua vida e de sua obra artística. Por meio da religiosidade, que é inerente às cidades históricas e ao próprio artista, bem como da arte de Antônio Francisco Lisboa, os poetas criam uma espécie de peregrinação em busca dos objetos que foram esculpidos pelo Aleijadinho.

Estudar essa cidade histórica é também deleitar-se com o trabalho artístico do maior escultor do período colonial. Não se tem aqui a intenção de traçar uma biografia do Aleijadinho, nem aprofundar-se em análise estética da sua obra. O intuito é mostrar como a imagem do escultor aparece em poemas de Murilo Mendes e Carlos Drummond, e de que forma tais poetas constroem a imagem de um personagem.

Mesmo diante de vários estudos críticos, biografias, romances históricos, filmes, até hoje autor e obra suscitam mistérios, indagações, e novas pesquisas vão surgindo em torno desse artista que nos deixou um extenso trabalho artístico. Sabe-se que há inúmeras lendas que foram cultivadas ao longo dos anos, tornando-o, assim, um personagem misterioso, enigmático, solitário e sofrido. São muitas as histórias que circulam sobre o Aleijadinho e, talvez, isso possa instigar ainda mais a necessidade, o desejo de conhecer sua arte.

Maria Alzira Brum Lemos (2008), em *Aleijadinho: homem barroco, artista brasileiro*, faz um estudo sobre sua vida e obra, expondo estudos já realizados e apresentando um texto amplo e diversificado, com diferentes olhares sobre o Aleijadinho. Nesse estudo, a pesquisadora destaca um fator importante acerca da valorização da arte

barroca, ponto discutido em abordagens anteriores sobre a vinda da caravana paulista a Minas Gerais. Nesse sentido, a visão de Lemos comunga com a discussão desenvolvida neste trabalho: aqui, aponta-se ser a busca ao passado colonial, ao barroco, sobretudo o mineiro, importante para se construir uma literatura nacionalista. Sobre esse aspecto, diz, em seus estudos:

embora admirada pelo povo e por viajantes que visitaram Minas Gerais ao longo do século XIX, a obra do Aleijadinho não recebeu atenção dos governos e dos intelectuais brasileiros até as primeiras décadas do século XX. Foi o modernismo, movimento intelectual e artístico cujo marco foi a Semana de Arte Moderna de 1922, que pôs em pauta o barroco e a obra do Aleijadinho como representações da originalidade da arte e do pensamento brasileiro na época colonial. Aliás, foi a intervenção de um modernista, o escritor, crítico, folclorista, músico e pesquisador Mário de Andrade, que salvou as esculturas de Congonhas de serem demolidas por um padre que só via nelas uns trambolhos incômodos. (LEMOS, 2008, p.49-50)

Como se vê, é a partir do modernismo que se começa a dar uma atenção maior ao artista e à arte barroca, com os olhares se voltando para essa arte como representatividade da cultura brasileira. Preservá-la faz parte de uma consciência histórica, artística e cultural, por isso, ao se falar sobre esse tema, mesmo em Sabará, onde há poucos dos seus trabalhos, o Aleijadinho se constitui como parte da história do lugar.

Guiomar de Grammont (2008) ao discutir sobre o “Aleijadinho dos viajantes” e o “Aleijadinho dos modernistas” em, *O Aleijadinho e o aeroplano*, nos mostra como o escultor foi interpretado pelos viajantes do século XIX, como Saint-Hilaire, Burton, Eschwege, apresentando nas suas narrativas as obras do artista em comparação com as manifestações artísticas e os monumentos da Europa, mas prevalecendo a superioridade da arte europeia. Para que, desse modo, os seus leitores ficassem satisfeitos em saber que a arte de seus países era melhor daqueles lugares descritos nos livros de viagem. Já os escritores modernos a resgata como forma de valorizar e pensar na arte local. Ainda segundo Grammont:

No discurso modernista, o movimento é contrário: a ordem é revalorizar a arte local para integrá-la no vasto programa de “redescoberta” das raízes da arte brasileira, enfatizando aspectos como a miscigenação racial e cultural, projeto no qual foi integrado o mito do Aleijadinho. O que chamamos “redescoberta”, contudo, em nossa perspectiva, significou, efetivamente, a invenção das raízes culturais. O barroco teria um papel fundamental na constituição dessas “raízes”. (GRAMMONT, 2008, p.134)

Assim, o resgate literário feito pelos modernos também faz parte dessa busca pelas “origens” para que pudessem construir algo nacional, nesse caso, a figura do Aleijadinho torna-se essa referência de nacionalidade e originalidade. Assim, cria-se um registro para que essa memória não se desfaça. Murilo Mendes, desde seu livro de estreia, *História do Brasil*, publicado em 1932, já resgata a figura emblemática do artista. Em *Contemplação de Ouro Preto*, o poeta retoma, mais uma vez, o escultor, dedicando a ele um novo poema, assim como o fez Carlos Drummond de Andrade que, desde *Alguma Poesia*, já faz referência ao artista e, também, no poema em análise, neste capítulo, de *Brejo das Almas*.

Acha-se por bem citar o poema de *História do Brasil*, mesmo este não fazendo, inicialmente, parte do *corpus* literário. Nesse texto é relevante observar que a imagem construída no poema é uma visão um tanto parecida com o olhar do primeiro biógrafo do Aleijadinho, Rodrigo José Ferreira Bretas, cujo texto, *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa*, era desconhecido no Brasil, inclusive por Mário de Andrade, que solicita a Carlos Drummond de Andrade, em carta de 1927, uma cópia do trabalho do biógrafo.⁷

Nota-se que, embora o trabalho do biógrafo tenha ficado por muito tempo em silêncio, apresente lacunas e, muitas vezes, tenha se movido por um olhar romanesco, como enumera Maria Alzira Brum Lemos, é ele quem dá o pontapé inicial para o resgate da memória desse escultor, seguido, mais tarde, pelos modernistas. Observe-se, no poema de Murilo Mendes, de *Histórias do Brasil*, a construção da imagem do artista:

Força ao Aleijadinho

A mão doente parou
Fica suspensa no ar,
Inutilizada no ar.

Lá fora os lundus dos escravos
Acordam a lua do sono.
A escultura bem que pede
Uma força bem maior.
—Homem homem se me acabas
Eu acabo te abraçando. —

E a mão nunca que chega
Até o fim do caminho,
Ela está presa, bem presa,
Desde o princípio do mundo.
Então de dentro do corpo

⁷Esse texto de Bretas, publicado pela primeira vez em 1858, ganha uma nova edição pela Editora UFMG, no ano de 2013, com o prefácio do crítico Silviano Santiago.

Do homem disforme e triste
 Sai uma boca de fogo,
 Sopra no corpo da estátua
 Que respira já prontinha,
 Dá um abraço no escultor.
 (MENDES, 1994, p. 158-159)

Pelos versos citados, é perceptível o tom biográfico com que o poeta vai traçando a vida e a obra do artista, fazendo referência à sua origem africana: “Lá fora os lundus dos escravos...”, como também a sua doença, tanto frisada no artigo de Rodrigo Bretas. Murilo Mendes inicia seu poema pela morte do Aleijadinho e, a partir dela, constrói a imagem do escultor, disforme, doente, triste, mas genial.

Do poema “Força ao Aleijadinho” para “Ao Aleijadinho”, Murilo Mendes retoma a estrutura parnasiana, escrevendo um soneto, e os mesmos elementos utilizados no poema de 1932, como a lua, a noite e o tema da morte, tratado de forma até grotesca, tenebrosa:

Pálida a lua sob o pálio avança
 Das estrelas de uma perdida infância.
 Fatigados caminhos refazemos
 Da outrora máquina da mineração.

É nossa própria forma, o frio molde
 Que maduros tentamos atingir,
 Volvendo à laje, à pedra de olhos facetados,
 Sem crispação, matéria já domada,

O exemplo recebendo ofereces
 Pelo martírio teu enfim transposto,
 Severo, machucado e rude Aleijadinho

Que te encerras na tenda com tua Bíblia,
 Suplicando ao Senhor – infinito e esculpido –
 Que sobre ti descansa os seus divinos pés.
 (MENDES, 1994, p. 532- 533)

Como se vê, é a partir do modernismo que se começa a ter uma atenção maior sobre o Aleijadinho, que se voltam os olhares para a arte barroca, vista como representatividade da cultura brasileira. No poema, há uma obscuridade e, por meio dela, é recriada a imagem do artista-aleijado, artista-solitário, artista-doente, artista-mulato. A evocação feita nos versos perpassa por essa lenda criada sobre o Aleijadinho. Atente-se, na primeira estrofe, para o fato de o eu lírico recordar, de forma memorialística, ao evocar imagens do artista.

O tom evocatório do poeta remete ao lado sombrio da noite, até a lua está “pálida”. Ao rememorar a vida de Aleijadinho, o eu lírico se coloca diante do túmulo do falecido,

para resgatar sua história e, no decorrer do soneto, constrói-se um olhar biográfico, fazendo com que se elabore uma imagem do artista, diante de sua morte.

A imagem mórbida do Aleijadinho une-se à imagem do artista transfigurado, deformado, tal como é retratado por Rodrigo Bretas, na fase mais grave de sua doença.

[...] Antônio Francisco perdeu todos os dedos dos pés, do que resultou não poder andar senão de joelhos; os das mãos atrofiaram-se, e mesmo chegaram a cair, restando-lhe somente, e ainda assim quase sem movimento, os polegares e os índices. As fortíssimas dores que de contínuo sofria nos dedos, e a cerimônia do seu humor colérico o levaram por vezes ao excesso de cortá-los ele próprio, servindo-se do formão, com que trabalhava. As pálpebras inflamaram-se, e permanecendo neste estado, ofereciam à vista sua parte interior; perdeu quase todos os dentes, e a boca entortou-se, como sucede frequentemente ao estuporado; o queixo e o lábio inferior abateram-se um pouco; assim, o olhar do infeliz adquire certa expressão sinistra e de ferocidade, que chegava mesmo a assustar a quem quer que o encarasse inopinadamente. Esta circunstância, e a tortura da boca, o tornavam de um aspecto asqueroso e medonho. (BRETAS, 2013, p. 39)

Pelo trecho transcrito, é notória a semelhança com o que se apresenta nos poemas de Murilo Mendes. Outra passagem do texto de Bretas mostra, mais uma vez, a verossimilhança do texto poético com o do biógrafo. Observe-se, na passagem a seguir, quando toma nota sobre uma ocorrência na vida do artista, fato que o levou ao agravamento da doença: “Durante o tempo que estive entrevado, frequentes vezes apostrofava à Imagem do Senhor que tinha em seu aposento, e tantas vezes havia esculpido, pedindo-lhe que *sobre ele pusesse os seus Divinos Pés*”. (BRETAS, 2013, p. 55).

Murilo Mendes encerra seu poema fazendo essa referência, que gera, no texto, dois sentidos. O primeiro, ao fato retratado por Bretas, e, o segundo, como a doença do Aleijadinho contribui para a criação dos mitos em torno de sua imagem, e que o poeta a utiliza para enaltecer o artista, uma vez que este perde todos os dedos dos pés, fator que o obrigou a andar de joelhos e, desse modo, a expressão “divinos pés” traz um sentido a mais ao poema, pois relembra não só um aspecto na história da vida do Aleijadinho, mas também o eleva à categoria de divindade, aquele que, mesmo mutilado, não desiste.

Desse modo, pode-se dizer que o esboço do artista, recriado nos poemas de Murilo Mendes, está atrelado aos mitos que envolvem sua história e que foram cultivados ao longo dos anos. O próprio texto de Rodrigo Bretas já remete a uma certa magia dos contos populares, uma vez que este autor, além dos registros e documentos escritos, também se fundamenta no registro oral, com o depoimento da nora do Aleijadinho.

Trazer o discurso de uma pessoa que conheceu e conviveu com o mestre contribui para que a imagem do escultor esteja envolta em um ideal mágico, assim como ocorre com as narrativas orais e populares, devido ao tom mitológico e folclórico que elas carregam, algo que está, também, presente no poema “O voo sobre as igrejas”, de Carlos Drummond de Andrade, em que se resgata a figura do escultor com esse ar de mistério, de lenda.

No poema de Drummond, assim como nos de Murilo Mendes, há um resgate da imagem do Aleijadinho. Em “O voo sobre as igrejas”, o eu lírico sobrevoa os locais em que se encontram suas obras. Primeiramente o seu olhar se desloca para a igreja na qual o artista costumava assistir à missa, aos domingos, como expresso nos primeiros versos do poema: “Vamos até a Matriz de Antônio Dias/ onde repousa, pó sem esperança, pó sem lembrança, o Aleijadinho” (ANDRADE, 2002, p. 37).

O eu lírico convida o leitor a visitar o templo e, também, a refletir, pois é nele que o artista repousa: “pó sem esperança, pó sem lembrança”. Percebe-se que a imagem que se cria do artista se dissolve, transforma-se em pó, perde-se. A figura do artista, enquanto homem, transforma-se em matéria que acaba, deteriora, mas a sua arte, esta pode permanecer. Observe-se, a seguir, como o eu lírico se desloca da matriz e sai para acompanhar a procissão, revelando-se, nesse caminhar, os passos do escultor e o seu trabalho artístico:

Vamos subindo em procissão a lenta ladeira
Padres e anjos, santos e bispos nos acompanham
E tornam mais rica, tornam mais grave a romaria da assombração.

Mas já não há fantasmas no dia claro,
tudo é tão simples,
tudo é tão nu,
as cores e cheiros do presente são fortes e tão urgentes
que nem se percebem cantigas e *rouges*, boduns e ouro do século 18.

Vamos subindo, vamos deixando a terra lá embaixo.
Nesta subida só serafins, só querubins fogem conosco,
De róseas nádegas, de nádegas róseas e rechonchudas,
Empunham coroas, entoam cantos, riscam ornatos no azul autêntico.
(ANDRADE, 2002, p.37)

O eu lírico segue com a “romaria da assombração”. Percebe-se que, ao evocar os elementos religiosos e o próprio evento, evidencia-se uma obscuridade, um pesar na voz que canta, nos versos. O ritmo lento, que se desencadeia por meio da anáfora, estabelece uma conexão com a própria lentidão da procissão, sendo característico da própria festividade esse lado tristonho e funesto, que desperta nas pessoas seu lado meditativo.

Os cantos entoados parecem súplicas, em que se deseja uma atenção, para se recordar do significado da romaria, a que esses elementos evocados representam artística e historicamente, entretanto podem passar despercebidos: “tudo é tão simples/ tudo é tão nu,/ as cores e cheiros do presente são fortes e tão urgentes/ que nem percebem cantigas e *rouges*, boduns e ouro do século 18”.

Na quinta estrofe, o eu lírico segue a procissão com os padres e as imagens de anjos serafins e querubins, que se tornam ornamentos luxuosos da romaria, dando a ela destaque e imponência. Aqui, evoca-se a figura do escultor, que exerceu seu trabalho de talha com maestria. Atente-se para os versos nos quais são traçadas, biograficamente, imagens do Aleijadinho:

Este mulato de gênio
lavou na pedra-sabão
todos os nossos pecados,
as nossas luxúrias todas,
e esse tropel de desejos,
essa ânsia de ir para o céu
e de pecar mais na terra;
este mulato de gênio
subiu nas asas da fama,
teve dinheiro, mulher,
escravo, comida farta,
teve também escorbuto
e morreu sem consolação.
(ANDRADE, 2002, p. 37-38)

Pela estrofe citada, é notório o caráter biográfico que se esboça em um pequeno relato sobre a vida do Aleijadinho. Sua origem, a juventude de boemia, a fama e a doença que o leva a ter uma vida isolada, degradante, até sua morte: “teve também escorbuto/ e morreu sem consolação”. Vê-se que o poeta recupera o personagem de Minas colonial, isto é, o artista mulato que, apesar de conhecido na sua época e de ter conquistado fama, dinheiro, mulher, escravo e comida farta, não pôde escapar da doença que o deformou e da miséria que parecia até cumprir um estigma de sua origem africana, como negro e escravo.

O eu lírico inicia seu voo na Matriz de Antônio Dias, onde jaz o corpo do escultor, que é ponto de partida para a viagem no tempo e, a partir da morte de Aleijadinho, o olhar poético do poeta reconstrói a vida e a obra do artista. E, a partir delas, começa-se a vagar pela cidade, em procissão com padres, anjos, fantasmas. Nota-se que, nas quatro primeiras estrofes, o poeta cria um percurso em que vai recuperando partes da história do artista barroco.

Na sexta estrofe, o eu lírico continua sua viagem, descrevendo o aspecto sombrio da cidade, e a triste história de Jesus, comparando-a com a de Aleijadinho:

Vamos subindo nessa viagem, vamos deixando
na torre mais alta o sino que tange, o som que se perde,
devotas de luto que batem joelhos, o sacristão que limpa os altares,
os mortos que pensam, sós, em silêncio, nas catacumbas e sacristias,
São Jorge com seu ginete,
o deus coberto de chagas, a virgem cortada de espadas,
e os passos da paixão, que jazem inertes na solidão.
(ANDRADE, 2002, p. 38)

A viagem que começa na matriz de Antônio Dias se encerra na torre mais alta de uma igreja, com o badalar dos sinos que rompe o silêncio da noite, dos mortos, e também com o próprio esquecimento sobre o artista: “o sino que tange, o som que se perde ” são o despertar para o artista e sua obra, que se encontram “inertes na solidão”.

Ao se ler a última estrofe do poema, percebe-se como, inversamente, o eu poético conclui seu texto. Observe-se, no trecho a seguir, citado em Drummond, o uso da expressão: “Era uma vez”, que traz não só um caráter popular e folclórico, como já se tem discutido, mas também uma inversão da ordem cronológica do texto poético. Nota-se, também, que o ritmo dos versos muda, não há mais um tom carregado de pesar e tristeza, mas sim um tom que se assemelha ao das trovas, cantigas populares. Essa estrofe lembra a maneira cantada no cordel, como se pode constatar a seguir:

Era uma vez um Aleijadinho,
não tinha dedo, não tinha mão,
raiva e cinzel, lá isso tinha,
era uma vez muitas igrejas
com muitos paraísos e muitos infernos,
era uma vez São João, Ouro Preto,
Mariana, Sabará, Congonhas,
era uma vez muitas cidades
e o Aleijadinho era uma vez.
(ANDRADE, 2002, p. 38)

A maneira como o poeta encerra esse poema conduz a um valor de eternização do “personagem”. Observe-se que, na própria musicalidade dessa estrofe, que difere das demais, a anáfora constantemente usada nos versos enfatiza o caráter tradicional e místico das narrativas populares, diferentemente das outras sete estrofes, que o poeta constrói um eu lírico que sobrevoa as igrejas de Minas Gerais à procura da arte barroca, deixada pelo gênio do século XVIII.

É conhecido o silêncio que pairou, por anos, sobre a obra desse escultor, “onde repousa, pó sem esperança, pó sem lembrança, o Aleijadinho”, tendo havido, no modernismo, uma preocupação em estudar e divulgar a sua obra para a posteridade. Nota-se que o poema de Carlos Drummond vem, nessa perspectiva, retirar do silêncio e da escuridão o artista que, durante muitos anos, ficou silenciado pela história oficial.

Silviano Santiago, no prefácio para a obra de Rodrigo Bretas, discute as interpretações dos modernistas de 1927-1930 sobre o trabalho do Aleijadinho. Santiago lembra a ignorância por parte dos artistas e dos brasileiros, de modo geral, calcada no desconhecimento com relação a Antônio Francisco Lisboa, e aponta como a visão de Mário de Andrade e Carlos Drummond, por exemplo, mudou, a partir da leitura do texto de Bretas. Coloca em questão, ainda, Santiago o fato de que, nesse período, os textos que surgiram sobre o Aleijadinho não se atêm a pesquisas e estudos mais acurados, limitando-se a repetir o que já havia dito o biógrafo.

Todavia, há que se considerar que, mesmo não se apresentando um estudo mais elaborado e com novidades, começa-se uma discussão sobre o tema e, conseqüentemente, uma tomada de consciência em relação à importância do trabalho do artista para a cultura brasileira, culminando em reelaborações de ideias e análises, como acontece com Mário de Andrade e Drummond. O próprio *Guia de Ouro Preto*, de Manuel Bandeira, publicado em 1938, livro escrito a pedido do Serviço do Patrimônio Histórico, revela o interesse pela cidade histórica e pela arte barroca.

Voltando à última estrofe, quando se fala em inversão, o poeta, ao fazê-la, resgata a magia e o encantamento do artista colonial. Nesse sentido, recorrendo, ainda, a Silvano Santiago, o crítico aponta que:

Ao clima de espiritualidade se soma a estrofe final de “O voo sobre as igrejas”, que se deixa levar pela ingenuidade infantil. Ela é escrita à imitação da abertura clássica das histórias da carochinha. A ingenuidade do estilo poético visa a desmistificar os aleijões físicos e lembra a fala simples do menino de Sabará [...] (SANTIAGO, 2013, p. 29)

Santiago lembra a maneira inocente como o menino vai apresentando a cidade ao poeta, na crônica “Viagem de Sabará”. Nela, Drummond fala de três tipos de guia: o velho, o sacristão e o menino, sendo este o preferido, pois somente ele é capaz de falar com magia sobre o artista. Mesmo exagerando e mostrando desconhecimento sobre muitos fatos sobre o Aleijadinho, só o menino pode falar com encantamento, o que retoma a forma popular das narrativas infantis e a maneira como são contadas.

Dessa forma, ao “desmistificar os aleijões físicos”, como observa o crítico, o poeta enaltece a figura do escultor que, apesar da sua terrível doença e do sofrimento que esta lhe causou, não se deixou paralisar por esses empecilhos. Assim, o Aleijadinho, no poema, cumpre, com maestria, o seu destino artístico.

Todo o século XVIII e a sua contribuição para a arte barroca, para o trabalho do artista colonial, mesmo depois da ruína e decadência de sua época, despertaram nos modernos a curiosidade em buscar, nesse período, uma compreensão para a própria modernidade que estava se formando. O século XX, com o moderno se formando a todo vapor, com o maquinário, a industrialização, a movimentação, transforma-se em lugar da memória e do museu, onde possam preservar essa história que nos representam e faz parte de nossa identidade, rompendo os poetas modernos com uma linguagem tradicional, buscando uma arte de vanguarda e todas as inovações que o movimento modernista pretende englobar, mas, ao mesmo tempo, retornando ao passado e à origem.

CONCLUSÃO

A pesquisa sobre Sabará e sua recorrência na escrita de Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Lúcia Machado de Almeida revelou um olhar moderno sobre o passado histórico, artístico e cultural da cidade. Os escritores que, no desenrolar dos seus textos literários, resgataram deste lugar um universo permeado de histórias, lendas e misticismo, reflexivamente, foram compondo, por meio de suas escritas, o desenho da cidade.

O Brasil que, em meados do século XX, cem anos após a independência política de Portugal, presenciava um evento literário – a Semana de Arte Moderna – dá início aos anseios modernistas, desencadeados por uma série de mudanças artísticas, culturais e literárias, repercutindo, em grande proporção, na literatura brasileira.

Retornar ao passado colonial, ao barroco, como desenvolvido neste trabalho, revela uma consciência literária desses escritores em pensar na origem da literatura brasileira, para que, por meio dela, pudessem ser feitas releituras do período colonial, buscando inspiração no próprio Brasil e, assim, articulando reflexões sobre o passado histórico, o tempo moderno, a modernidade e o modernismo.

Em cada um dos autores estudados, percebeu-se o olhar crítico com que se dirigia à cidade. Oswald de Andrade, no poema “Sabará”, com uma linguagem inovadora, sem se prender a padrões tradicionais, constrói seu material poético por meio do olhar plástico, fragmentado e fotográfico, bem como Carlos Drummond, que, nas suas composições “II Sabará” e “Viagem de Sabará”, revela um sujeito poético melancólico, quando se volta para a cidade colonial, ainda com o olhar no presente e no moderno. O poeta itabirano, em “O voo sobre as igrejas”, já consegue desvincular-se da cidade moderna, alçando voo sobre as cidades mineiras, a fim de resgatar a arte genial do Aleijadinho.

Murilo Mendes, que, em carta à crítica de sua obra e amiga, Laís Correia, alega do Estado nada ter recebido, pelo contrário, a ele já havia dado dois livros, mostra toda a sua capacidade lírica e mística, unindo arte, religião e poesia. Lúcia Machado, que se dedicou às cidades históricas, divulgando a cultura mineira em seu livro, mostrou uma escrita carregada de subjetividade, com um olhar poético e encantador sobre Sabará.

A cidade, desenhada em cada uma dessas escritas, evidenciou uma preocupação dos autores em resgatar a história, sendo uma forma de preservar a memória cultural e do povo daquele lugar que, num contexto mais amplo, representa também o Brasil. Desse modo,

olhar para Sabará, para o seu passado de opulência nos anos do ouro, a decadência, a industrialização que chega com a exploração do ferro, os tombamentos pelo IPHAN, o incentivo ao turismo, tudo isso mostra como a cidade foi se reconfigurando, ao longo do tempo.

Cada um dos escritores, ao trabalhar com a cidade, construiu um texto para que o leitor pudesse elaborar imageticamente o desenho de Sabará, sobretudo, pensar sobre as questões culturais e artísticas que essa cidade agrega. Os poemas de Oswald de Andrade, Carlos Drummond e Murilo mostram como a literatura, além de toda uma preocupação com o trabalho estético do texto, transforma-se em material de discussão e disseminação da arte. Esses poetas atuam como mobilizadores da cultura, ao pensar no fazer literário e nos recursos poéticos que conduzem o leitor a uma reflexão, que o provoquem.

O guia turístico e a crônica também são textos reflexivos, que estimulam questionamentos, como visto em “Viagem de Sabará” e *Passeio a Sabará*. Neste, a autora constrói um leitor com quem constantemente dialoga. As duas narrativas abrangem uma categoria de leitor diferente daquela encontrada nos livros. A crônica, por ser publicada em jornal, e a outra obra, por ser um guia, entretanto ambos têm em comum a divulgação da cidade histórica, mostrando a sua importância para a construção da nossa identidade, a sua beleza e o encanto que seduzem, com sua arquitetura barroca.

Esta pesquisa buscou mostrar como o fato de conhecer a cidade histórica despertou nos modernistas um olhar contemplativo, questionador e inspirador. Resgatá-la literariamente, de forma que seus leitores pudessem passear pela história social, cultural e artística, foi o meio pelo qual buscaram pensar e valorizar o passado colonial, com toda a arte do século XVIII, os costumes, a tradição, a religiosidade, os resquícios da colonização.

Sabará, como as demais cidades coloniais de Minas, que passaram por momentos de opulência na mineração, também viu o tempo ruir, na fase de decadência econômica e social, mas, como a cidade “velha” precisava se erguer, umas das formas seria a atividade turística, que não seria possível, se não houvesse algo diferente, extraordinário, a ser mostrado. É a arte barroca, a obra do Aleijadinho que impulsiona, nos intelectuais, o interesse pela época colonial e, assim, começa esse olhar para dentro do Brasil, tanto no sentido físico quanto literário, como o fez Mário de Andrade, ao vir a Minas conhecer o poeta simbolista Alphonsus de Guimaraes.

A cidade histórica, por sua vez, é esse lugar que habita o passado e o presente, é da tradição, mas possui também o moderno. Em suma, esta pesquisa objetivou mostrar de que forma Sabará foi reinventada nos escritos dos poetas e escritora modernistas, e, ao resgatá-

la em seus textos, preserva-se a sua memória, sua história, sua arte, o que nos encanta a cada mirada que é direcionada aos seus monumentos, aos objetos sacros, às ladeiras e aos chafarizes.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Literária

ALMEIDA, Lúcia Machado de. A escritora e as antiguidades. *O Globo*, Rio de Janeiro: Acervo dos escritores mineiros, 1960.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Passeio a Diamantina*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Passeio a Ouro Preto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Passeio a Sabará*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Carta para Carlos Drummond de Andrade*. Belo Horizonte: 1959, 1 p. 5 ago. Fundação Casa de Rui Barbosa.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Aqueles rapazes de Belo Horizonte*. Entrevista concedida ao jornal O estado de São Paulo. s/d. Acervo: Fundação Casa de Rui Barbosa.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Brejo das almas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carta para Lúcia Machado de Almeida*. Rio de Janeiro: 1954, 2 p. 25 abr. Acervo dos Escritores Mineiros: UFMG.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carta para Lúcia Machado de Almeida*. Rio de Janeiro: 1959, 1 p. 28 jul. Acervo dos Escritores Mineiros: UFMG.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Viagem de Sabará. In: *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. Pág. 129-140.

ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.

ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 4. ed. São Paulo: Globo, 1991.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COSTA, Cláudio Manoel. Vila Rica. In: *A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Org. Domínio Proença Filho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1966, p. 357-446.

MEIRELES, Cecília. *Cartas para Lúcia Machado de Almeida*. Rio de Janeiro: 1947, 3 p. 3 out. Acervo dos Escritores Mineiros: UFMG.

MEIRELES, Cecília. Roma, turistas e viajantes. In: *Crônicas de viagem 2*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 101-104.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Porto Alegre, RS: L&PM POCKET, 2010.

MILLIET, Sérgio. A recepção crítica da obra. In: *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, nº 914, 7 abr. 1984, p. 11.

MELLO, Ana Maria de (org.). *Cecília Meireles e Murilo Mendes*. Porto Alegre: Unipron, 2002.

MENDES, Murilo. Contemplação de Ouro Preto. In: *Poesia Completa e Prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 457- 540.

OSWALDO, Ângelo. Lúcia Machado de Almeida, estrela guia. In: *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, nº 914, 7 abr. 1984, p. 1.

QUINTANA, Mário. *Quintana de bolso*. Seleção de Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2016.

Bibliografia sobre os autores

ANDRADE, Rivelle. Memórias de Drummond nas crônicas de Minas (1966 a 1968). In: SAID, Roberto; NUNES, Sandra. (Org.). *Margens teóricas: memórias e acervos literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 125-135.

ARAÚJO, Laís Côrrea de. *Murilo Mendes*. Petrópolis: Vozes, 1972.

ARAÚJO, Laís Côrrea de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BRITO, Mário da Silva. Um homem em onda curta. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 245-249.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 1991, p. 7-53.

CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu: biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Editora Página Aberta Ltda., 1993.

CANDIDO, Antonio. Notas de críticas literárias. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 225- 231.

CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

DIAS, Fernando Correia. Gênese e Expressão Grupal do Modernismo em Minas. In: ÁVILA, Affonso (org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p.165-176.

ESCOREL, Lauro. Crítica literária. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 235- 243.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: o homem que come*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HANSEN, João Adolfo. Drummond e o livro inútil. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 251-279.

LIMA, Luiz Costa. Oswald, Poeta. In: *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 188-220.

MALARD, Letícia. *No vasto mundo de Drummond*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

MILLIET, Sérgio. 15 de outubro. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 233-234.

MONTEIRO, Maria Cristina Franco. Murilo Mendes e o Aleijadinho: a busca do autoconhecimento no espaço barroco. In: *Cecília Meireles e Murilo Mendes*. Org. Ana Maria Lisboa de Mello. Porto Alegre: Uniprom, 2002, p. 340-345.

NEHRING, Marta Moraes. *Murilo Mendes: crítico de arte: a invenção do finito*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

OHATA, Milton. Um livro único. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 285- 302.

OLIVEIRA, Ilca Vieira de. “Ouro Preto, Livre do tempo”: a cidade imaginária de Carlos Drummond e Cecília Meireles. In: OLIVA, Osmar (org.). *Escritores mineiros e contemplações de Minas*. Montes Claros: Unimontes, 2007, p. 237-252.

PEIXOTO, Sérgio Alves. Murilo e sua Contemplação de Ouro Preto. In: OLIVA, Osmar (org.). *Escritores mineiros e contemplações de Minas*. Montes Claros: Unimontes, 2007. Pág. 313-323.

PEREIRA, Terezinha Maria Scher. Acervos de Murilo Mendes. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 157-165.

PRADO, Paulo. Poesia Pau-Brasil. In: *Pau-Brasil*, Oswald de Andrade. 4. ed. São Paulo: Globo, 1991, p. 7-60.

SAID, Roberto. *A angústia da ação: poesia e política em Drummond*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

SAID, Roberto. Teia de aranha: o jovem Drummond na cidade do tédio. In: SAID, Roberto; NUNES, Sandra. (Org.). *Margens teóricas: memórias e acervos literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 106-122.

SANTIAGO, Silviano. Convite à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. In: *Ora (direis) puxar conversa! : ensaios literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 11-57.

SANTIAGO, Silviano. Prefácio. In: ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Passeio a Sabará*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 8-18.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. Vertente Épica do Pau-Brasil. In: *Oswald Plural*. Gilberto Mendonça Teles *et al.* Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1995, p.187-199.

SOUZA, Maria Eneida de; SCHMIDT, Paulo (orgs.). *Mário de Andrade: cartas aos mineiros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

SZKLO, Gilda Salem. *As flores do mal nos jardins de Itabira: Baudelaire e Drummond*. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

TELES, Gilberto Mendonça *et al.* *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1995.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais (1920-1970)*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Outras bibliografias

ALVES, Ida. Poesia e Paisagem urbana: diálogos do olhar. In: NEGREIROS, Carmem *et al.* *Literatura e Paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012. Pág. 169-192. Disponível em: <www.academia.edu/LiteraturaePaisagem>. Acesso em: 21 jun. 2016.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. A poesia modernista de Minas. In: ÁVILA, Affonso (org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 179- 192.

ARGAN, Giulio Carlo. A cultura das cidades. In: *Projeto e destino*. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Ática, 2000, p. 103-106.

ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as projeções do mundo barroco I*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ÁVILA, Affonso (org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Isabel Gonçalves. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Mágica e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Roaunet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.222- 23.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7. ed. São Paulo: Schwarcz Ltda, 2004.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (Org.). *As cidades das cidades*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 347- 360.

CERTEAU, Michel de. Andando na cidade. Trad. Ana Olga de Barros Barreto. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 23, 1993, p. 21-31.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ilda Alves *et al.* Rio de Janeiro: Oficina Rachel, 2013.

COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil – Modernismo*. V. 5, 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. In: *A Literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004, p. 117- 136.

DINNOUTI, Tatiana Harue. *Museu do Ouro: a formação de um patrimônio como mediador da identidade nacional*. 2009. 147 f. Dissertação (Mestrado). Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

ECO, Umberto. O leitor-modelo. In: *Lector in Fabula: a cooperação interpretativa nos textos literários*. 2. ed. Trad. Atílio Cancin. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.35-49.

ELIOT, T. S. A função social da poesia. In: *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 25-37.

FERREIRA, A. B. H. *Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2000.

FREITAG, Barbara. *Teorias da cidade*. 3. ed. Campinas: Papyrus, 2013.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: *A história do movimento psicanalítico*. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 166-181.

GINZBURG, Jaime. *Conceito de melancolia*. Revista da Associação Psicanalítica: Porto Alegre, n° 20, jun. 2001, p. 103-116.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1987.

GORELIK, Adrián. O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.) *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p.55-80.

GRAMMONT, Guiomar. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da Criação Literária*. 2. ed. Trad. Margot P. Malnie. São Paulo: Perspectiva, 1989.

HEGEL. *Estética: poesia*. Trad. de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1980.

ISER, Wolfgang. O Jogo do texto. In: JAUSS, Hans Robert, *et al. A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 105-118.

LAFETÁ, João Luiz. *A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas cidades, 2000.

LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. 34. ed. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

LEFEVBRE, Henri. *O direito à cidade*. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão *et al.* 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEMOS, Maria Alzira Brum. *Aleijadinho: homem barroco, artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

LUCAS, Fábio. *Poesia e prosa no Brasil*. Belo Horizonte: Interlivros, 1976, p. 91-126.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. de Rubens Figueiredo *et al.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARAVALL, José Antônio. *A cultura do barroco: uma análise de uma estrutura histórica*. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Edusp- Imprensa Oficial, 1997.

MARQUES, Reinaldo. Tempos modernos, poetas melancólicos. In: SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Modernidades tardias no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p.159-171.

MOISÉS, Massaud. A crônica. In: *A criação literária: prosa*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1983, p. 245-258.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

MOSER, Walter Spatzeit. In: MIRANDA, Wander Melo. *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 33-54.

NAZARIO, Luiz (org.). *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva S.A., 2005.

OLIVEIRA, Ilca Vieira de. *As viagens de Manoel Bandeira pela cidade de Ouro Preto*. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS, 1., 2010, Maringá. Anais....Maringá: UEM/ PR, 2010.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PONTY, Maurice Merleau. *Femenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RICHARD, Nelly. Políticas da memória e técnicas do esquecimento. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p.321-338.

RISÉRIO. Antonio. *A cidade no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2012.

SANTIAGO, Silviano. Aleijadinho, Bretas e os poetas modernistas (1927- 1930). In: BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e desordem: escritos sobre poesia & alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, 206 p.

Bibliografia eletrônica

< www.ibdu.org.br/imagem/preservacaoculturalaemsabara.pdf > Acesso em: 20 abr. 2016.

< sousabara.com.br > Acesso em: 20 abr. 2016.

< www.estacoesferroviarias.com.br > Acesso em: 20 abr. 2016.

< portal.iphan.gov.br > Acesso em: 20 abr. 2016.

< sabara.mg.gov.br > Acesso em: 21 jun. 2016.

< tarsiladoamaral.com.br > Acesso em: 22 jun. 2016.

< www.catalogodasartes.com.br > Acesso em: 22 jun. 2016.

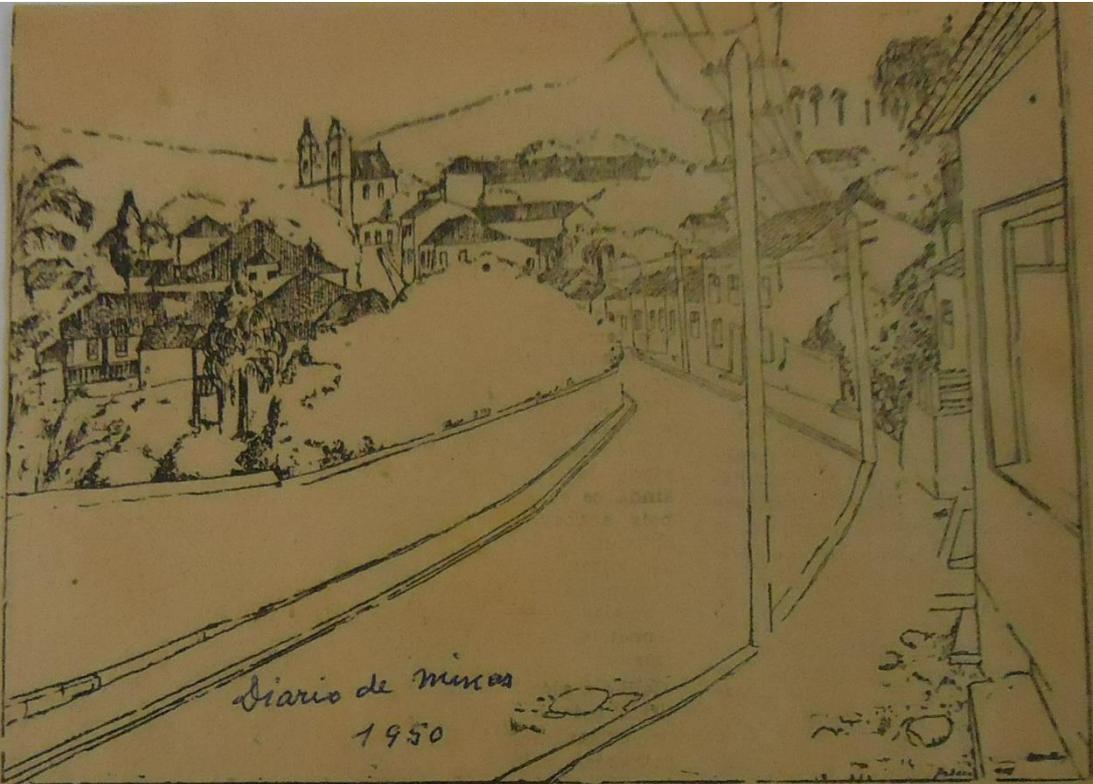
< www.vitruvius.com.br > Acesso em: 22 jun. 2016.

< www.escitoriodearte.com/artista/tarsila-do-amaral > Acesso em: 06 jul. 2016.

< galeiloes.com.br > Acesso em: 06 jul. 2016.

ANEXOS

ANEXO I – Recorte de jornal “Diário de Minas”- Acervo dos Escritores Mineiros



Diário de Minas
1950

"Passeio a Sabará"

Tarefa das mais agradáveis para o noticiarista das letras é poder anunciar um acontecimento de real importância. Tal é o caso da próxima edição de um livro que certamente marcará época, não apenas em Minas como no panorãma literário do país.

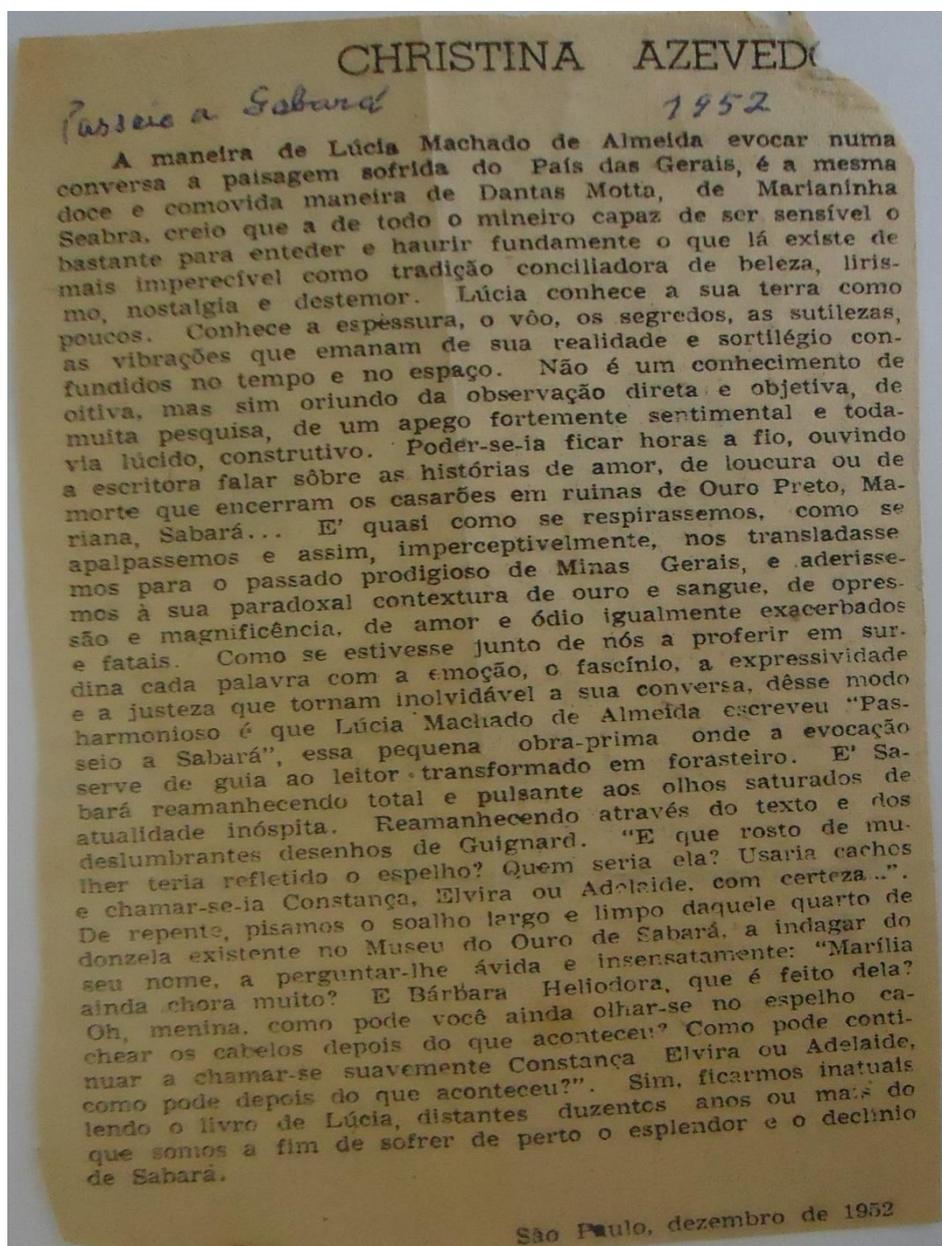
Trata-se de "PASSEIO A SABARA", da escritora Lúcia Machado de Almeida, que a EDITORA JOAO CALAZANS publicará, ainda este ano, em edição de luxo, tiragem ampliada e mais de quarenta ilustrações do prof. Guignard.

Desnecessário se torna salientar os méritos de Lúcia Machado de Almeida, que é, sem sombra de dúvida, uma das escritoras de maior talento da moderna literatura nacional.

Além de livros dedicados à infância, ramo em que tornou-se mestra, e de contista de real valor, o espírito inquieto da escritora leva-a agora a escrever este belo livro descritivo, "PASSEIO A SABARA" que tanto poderá ser qualificado de guia turístico, como poema de ternura que uma mineira fez à sua terra.

Digno dos maiores elogios é pois o empree ndimento da Editora João Calazans, que mais uma vez presta relevante serviço à cultura e á inteligência do Estado.

ANEXO II – Texto crítico sobre *Passeio a Sabará*; jornal (não identificado)- Acervo dos Escritores Mineiros



ANEXO III – Recorte de jornal “O Globo”; Rio de Janeiro- Acervo dos Escritores Mineiros

**“Passeio a Sabará”, por
Lucia Machado de Almeida — Livraria Martins Editora**

A autora deste delicioso livro, sra. Lucia Machado de Almeida, criou uma forma “brasileiríssima” de escrever. Com habilidade, faz fluir a conversação simples com vocabulário rico e colorido, caracteristicamente popular, sem com isso perder sua pureza vernacula. Assim, cada capitulo ganha em pitoresco e força de expressão.

“Passeio a Sabará”, dizendo respeito às coisas do passado, levamos ao seculo XVIII, onde o seu valor historico e lendario se misturam às realidades daquela época. A sinceridade das emoções, narrativas e estilo constitue o segredo desse livro, cujos quadros são todos flagrantemente de exatidão e encantamento.

Enriquece esse livro, as ilustrações de Guignard, cujo gosto e perfeição artistica já grangearam à consagração publica.

“ O Globo ”
Rio de Janeiro
1957

ANEXO IV – Jornal Estado de Minas (em razão da morte de Antônio Joaquim); 25 de março de 1992. Acervo dos Escritores Mineiros

Um pioneiro do patrimônio cultural

ANGELO OSWALDO

Antônio Joaquim de Almeida, criador e primeiro diretor do Museu do Ouro, de Sabará, foi sepultado segunda-feira, em São Paulo, onde residiu nos últimos dez anos para tratamento de saúde. Casado com a escritora Lúcia Machado de Almeida e pai de Patrícia, Fernando e Mônica, ele se incluiu entre os pioneiros do trabalho de preservação do patrimônio cultural de Minas Gerais. A convite de Rodrigo Melo Franco de Andrade, participou ativamente da implantação do antigo Sphan (hoje IBPC) no Estado, cuja direção exerceu em alguns períodos, e se responsabilizou pelo

projeto do Museu do Ouro, na bicentenária Casa de Intendência de Sabará.

Um dos mais respeitados especialistas em mobiliário brasileiro da fase colonial, Antônio Joaquim de Almeida foi também o criador do Museu Regional de Caeté, na casa que pertenceu ao Barão de Catas de Altas, sendo colaborador de Frei Rosário na restauração da ermida do alto da Serra da Piedade e na construção do santuário projetado pelo arquiteto Alcides Rocha Miranda. A convite da Fundação Gulbenkian, teve oportunidade de realizar uma série de palestras em Portugal sobre bens móveis do patrimônio — que ele pronunciava *patrimônio*, à maneira dos

portugueses e paulistas — de Minas e do Brasil.

Antônio Joaquim de Andrade e Almeida nasceu em São Paulo e era irmão do poeta Guilherme de Almeida. Com a autora de livros infantis e roteiros de cidades históricas Lúcia Monteiro Machado, formou o que o arquiteto Lúcio Costa chamou de “o casal mais civilizado de Minas”. Sua casa, na rua Tomé de Sousa e, depois, na cobertura do Edifício Niemeyer, Praça da Liberdade, sempre foi um ponto de convergência de intelectuais de todo o País e do exterior.

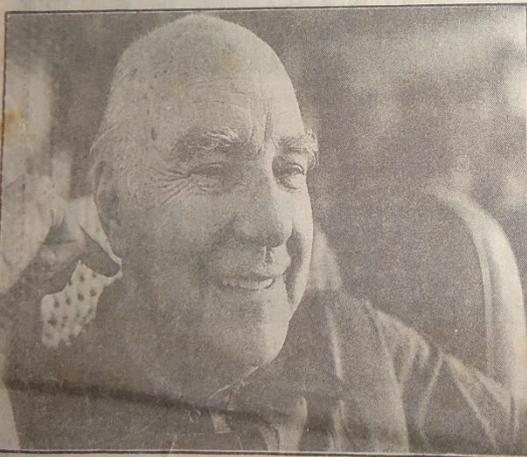
Nenhuma personalidade estrangeira veio a Minas sem ali passar, e o Itamaraty cuidava de pedir-lhe que recebesse os visitantes. Os encontros se desdobravam no Museu do Ouro, onde ele próprio presidia o ritual do chá, nos fins de tarde, após demoradas visitas aos monumentos de Sabará e ao universo de detalhes do acervo da velha Intendência, como sua esplêndida biblioteca e a documentação cartorial da Comarca do Rio das Velhas.

Sempre vestido à inglesa, como remate de fino *humour*, e interessado em todas as dimensões da História, Antônio Joaquim de Almeida tornou-se o mais mineiro dos paulistas, sucessor de Borba Gato no amor a Sabará. Orientou e incentivou o trabalho de pesquisadores do século XVIII e artistas plásticos, entre os quais Guignard e Onésimo, um funcionário do Museu do Ouro que dei-



Com a escritora Lúcia Machado
xou obra significativa em pintura.

O exemplo de dedicação à cultura de Minas Gerais é o grande legado que as gerações novas recebem de sua presença ao longo de mais de trinta anos de serviços no Museu do Ouro. Aqui ele construiu uma obra que permanece. Antônio Joaquim de Almeida será lembrado pela contribuição inextinguível à consciência dos valores que desenham a alma de Minas.



Antônio Joaquim de Almeida: uma vida dedicada à cultura mineira

ANEXO V – Imagens da cidade de Sabará- Acervo Pessoal da autora



Igreja Nossa Senhora de Santana



Chafariz do Kakende



Igreja Matriz de N. S. da Conceição



Chafariz do Rosário



Igreja Nossa Senhora das Mercês



Igreja São Francisco de Assis