



LHM

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E O BELO PRESENTE

Camila Geovanna Alves da Silva*¹

*Universidade de São Paulo (USP)

e-mail: macunamila@gmail.com

Resumo: Em 1979, Carlos Drummond de Andrade endereçava, “com atraso indesculpável”, uma carta de agradecimento por um “belo presente”. A carta era endereçada ao músico Francisco “Chico” Mário de Sousa, de quem havia recebido o recém-lançado *Terra*, ao ver do poeta, um disco “tão mineiro e tão cheio de sugestões e sensações para quem guarda Minas no coração”. Neste artigo, proponho o cotejo analítico das composições musicais do disco *Terra* (1979), de Francisco Mário, com poemas selecionados de Carlos Drummond de Andrade, adotando o respaldo teórico de Holanda (1982 [1936]), Candido (2023 [1987]) e Didi-Huberman (2010). O critério para a seleção dos poemas reside em que tratem da natureza e dos processos históricos associados à mineração na Minas Gerais do século XX. As composições do disco, por sua vez, foram escolhidas de acordo com o grau de proximidade temática com os poemas de Drummond. O desdobramento de tal cotejo se dá em respaldar a influência do projeto modernista brasileiro nas referidas composições, tendo por pressuposto que o disco *Terra* não apenas foi influenciado pela inclinação folclórica do projeto musical modernista e pelo modernismo de província drummondiano, como também os atualiza com sentidos estruturados no campo de enunciação do Brasil ditatorial.

Palavras-chave: Poesia brasileira. MPB. Francisco Mário. Carlos Drummond de Andrade. Ecocrítica.

Carlos Drummond de Andrade and the beautiful gift

Abstract: In 1979, Carlos Drummond de Andrade sent, “with inexcusable delay”, a letter of thanks for receiving a “beautiful gift”. The letter was addressed to the musician Francisco “Chico” Mário de Sousa, from whom he had received the recently released *Terra*, in the poet’s opinion, an album “so Minas Gerais and so full of suggestions and sensations for those who hold Minas in their hearts”. In this article, I propose an analytical comparison of the musical compositions from the album *Terra* (1979), by Francisco Mário, with selected poems by Carlos Drummond de Andrade, adopting the theoretical support of Holanda (1982 [1936]), Candido (2023 [1987]) and Didi-Huberman (2010). The criteria for selecting the poems was that they dealt with nature and the historical processes

¹ Mestranda em Letras Estrangeiras e Tradução na Universidade de São Paulo. Bacharel em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3985481915804762>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4687-9498>.



associated with mining in Minas Gerais in the 20th century. The compositions on the album, in turn, were chosen according to the degree of thematic proximity to Drummond's poems. The unfolding of such a comparison is to support the influence of the Brazilian modernist project on the aforementioned compositions, assuming that the *Terra* album was not only influenced by the folkloric inclination of the modernist musical project and by Drummondian provincial modernism, but also updates them with structured meanings in the field of enunciation of dictatorial Brazil.

Keywords: Brazilian poetry. MPB. Francisco Mário. Carlos Drummond de Andrade. Ecocriticism.

Para Marcos Souza

O outro irmão do Henfil

O ano é 1978. No Brasil, a União é responsabilizada pelo assassinato do jornalista Vladimir Herzog. João Figueiredo revoga o desterro de 122 brasileiros tornados apátridas e coagidos ao exílio ou ao asilo. Ernesto Geisel envia emenda ao Congresso Nacional para revogar a vigência do AI-5. Em Minas Gerais, Francisco Mário, a quem familiares, amigos e apreciadores apelidaram Chico Mário, idealizava o disco *Terra*, lançado no ano seguinte. Irmão caçula do sociólogo Betinho e do cartunista Henfil, Chico Mário nasceu na Belo Horizonte de 1948. Tendo cedo demonstrado aptidão para instrumentos musicais, especialmente a viola e o violão, Chico propunha um projeto musical de inclinação sincrética entre as modas interioranas, as vanguardas modernistas e a canção de protesto, comum durante o auge do regime militar no Brasil. Seu objetivo residia em combater as contingências impostas pela indústria musical, defendendo, por sua vez, a produção independente como manifesto de insubordinação ao autoritarismo e à censura ditatorial.

Encenavam-se, então, as graduais políticas de abertura do regime militar, termo empregado com frequência para nomear a “estratégia de distensão (e reaproximação política) entre o regime militar e os setores liberais da sociedade civil, levada a cabo pelos dois últimos governos militares (Ernesto Geisel e João Baptista Figueiredo)” (Napolitano, 2010, p. 14). Nesse contexto, a Música Popular Brasileira (MPB) havia se tornado, no campo da arte, o epicentro da resistência e da oposição ao regime, logrando obter tanto o reconhecimento estético e ideológico quanto o respaldo mercadológico. Todavia, o projeto estético do “mineiro, simpático, tímido e produtor de discos” (Francisco, 1979, p. 3) não foi de fácil execução.



Em São Paulo, para onde havia sido transferido enquanto funcionário da Embratel, Chico apresentaria o projeto do disco *Terra* às gravadoras, em maioria estrangeiras, que de pronto propunham modificações substanciais sob a alegação de pouco potencial comercial. Descontente com a possibilidade de perder o que talvez fosse o alicerce do projeto, Chico desiste da parceria e, tomando inspiração no exemplo de Antônio Adolfo, funda a produtora Libertas com o capital adquirido de economias pessoais e empréstimos. Em entrevista para o *Jornal do Brasil*, Chico relata:

Peguei vários empréstimos em bancos. No fundo, acho que uma gravadora necessita basicamente de uma sala com telefone de onde se possa fazer contatos. O estúdio é alugado. Contratei alguns músicos. E outros tocaram de graça por ser um disco independente. A fita é logo mixada em duas caixas, e basta depois levá-la a uma fábrica, que prensa o disco. Todos esses serviços são contratados. Resta a capa. Um artista a faz em seu ateliê ou outro lugar, faz o fotolito, manda imprimir, está pronto o disco. O meu ficou bastante caro, 300 mil cruzeiros. Só 80 mil são para os juros de banco, e a capa ficou em 60 mil. E não paguei o Noguchi, que desenhou a capa; só o material usado. O resto gastei com o estúdio, a prensagem. É possível produzir um disco com 150 mil cruzeiros. As músicas falam do exílio, das coisas mineiras, das multinacionais que levam as riquezas do Brasil (Francisco, 1979, p. 3).

O disco *Terra* surge, portanto, a partir da iniciativa individual de Chico e do empenho de amigos artistas que contribuem para o arremate de seu projeto inicial. A propósito, o engajamento de Chico Mário com a fonografia brasileira independente e os efeitos políticos a ela inerentes o motivou a escrever o ensaio *Como fazer um disco independente* (1986). Nele, Chico detalha a luta cruzádica contra a indústria musical, acentuando sua insensibilidade para com projetos musicais avessos às fórmulas genéricas das canções da reabertura, frequentes vetores de mensagens otimistas, (re)conciliatórias e atenuantes dos crimes cometidos em nome do regime ditatorial-militar. Conquanto celebrassem a liberdade à vista e a iminente redemocratização do país, grande parte das canções de reabertura raramente tomariam o partido radical e denunciativo das canções de protesto, por exemplo. Como bem resume Marcos Napolitano (2015, p. 61), as canções de reabertura opunham “aos traumas do passado, o anúncio de um futuro próximo e feliz”² através de composições que cantavam a “liberdade idealizada, antítese da violência de Estado, disseminando mensagens de esperança em ‘dias melhores’, ética de paz e justiça, direitos humanos e democracia” (Napolitano, 2017, p. 355).

² No original: “aux traumatismes du passé, [...] l’annonce d’un futur proche et heureux”.



Em resposta, Chico Mário (1986, p. 37-38) propõe uma forma “alternativa e/ou complementar” de criação artística: a criação independente, uma vez que ela permite a “expressão e o amadurecimento da música brasileira, onde a ênfase atual [...] deve ser amplamente dividida com a música popular e erudita em geral” (Mário, 1986, p. 37-38), retroagindo sobre o “fechamento do mercado” e a “grande imposição de modelos pelas multinacionais do disco”. Denunciando o “desgaste da palavra, nestes anos de autoritarismo, de cinismo, de mentiras e de manipulação em que ainda vivemos”, Chico entende que, através desse modelo, a “música brasileira cantada deve ressurgir com força” (Mário, 1986, p. 37-38). Efeito disso, o disco independente irrompe como “instrumento a mais de expressão”, “instrumento mais livre” de institucionalização instável, logrando “incomodar as gravadoras que, ameaçadas pela concorrência, vão permitindo aos seus artistas condições mais favoráveis de trabalho” (Mário, 1986, p. 37-38). Disso resulta a emergência da cultura brasileira, a autonomia e a liberdade criativas como estratégia opositiva aos “anos de autoritarismo, de submissão a modelos impostos, ao comércio de ilusões e ao esvaziamento dos instrumentos de comunicação” (Mário, 1986, p. 15).

A proposta de Chico não se distancia da de certo intelectual paulista interessado pela música brasileira e ativamente engajado na reflexão de seu papel indispensável para as políticas de nacionalização, motivo por que defendia que seu critério deveria ser “não filosófico mas social”, “um critério de combate” (Andrade, 1972, p. 20). Antecedendo em cinquenta anos argumentos que sustentariam a proposta combativa de Chico Mário diante da ameaça industrial às expressões musicais brasileiras, caberia ao escritor de *Macunaíma* (1928) defender “nacionalizar a nossa manifestação” a partir da “transposição erudita” de “elementos já existentes”, através de um processo criativo “que faça da música popular, música artística” (Andrade, 1972, p. 16).

Para tanto, Mário de Andrade (1972, p. 20) pressupõe que “o critério de música brasileira para a atualidade deve existir em relação à atualidade”, uma vez que o critério histórico da manifestação musical brasileira reflete “as características musicais da raça”, situadas, ao ver do autor, na “música popular”. Embora o léxico empregado por Mário de Andrade transpareça as teorias raciais à época vigentes e há muito questionadas em razão de seus fundamentos essencialistas, subentende-se que o emprego do termo “raça” faça referência à ideia de nação ou do que se cria ser a raça nacional brasileira, na descrição da qual a música popular figura como uma de suas principais manifestações artísticas.



Com inclinação assemelhada à do projeto modernista de 1922, do qual Mário de Andrade havia sido um dos principais ideólogos e representantes, Chico projetava, sobre o Brasil da reabertura, a construção de uma estética musical brasileira em dia com a sua história, comprometido que estava com a centralização e o protagonismo da renovação cultural nacional no processo de criação artística. Como seus antecessores, Chico “[sentia] o Brasil e [queria] renová-lo, repondo-o no verdadeiro caminho, livre das importações de gosto duvidoso e que não se ajustavam à sua realidade” (Iglésias, 2013, p. 15). Também como eles, Chico almejava à construção de um Brasil “em dia com o mundo”, à valorização da modinha tradicional, das modas interioranas e do barroco mineiro, assim como ao culto do folclore e de um passado soterrado.

Se os modernistas visavam à ruptura produtiva com certa práxis artística em favor da renovação, da ruptura, da “reverificação e mesmo remodelação da Inteligência nacional”, como nomeia Mário de Andrade na conferência “O movimento modernista”, de 1942, Chico os acompanhava, a seu modo, na adesão à “conquista do direito permanente de pesquisa estética”, na “criação de um espírito novo” e na defesa de “uma ruptura, um abandono de princípios e técnicas consequentes, [...] uma revolta contra o que era a Inteligência nacional” (Andrade, 1974, p. 235). Ora, como o “espírito modernista”, o projeto estético de Chico Mário também “reconheceu que se vivíamos já de nossa realidade brasileira, carecia reverificar nosso instrumento de trabalho para que nos expressássemos com identidade” (Andrade, 1974, p. 244).

A confluência entre a proposta modernista e o projeto estético-político de *Terra* evidencia-se, à primeira vista, pelo encontro da cultura popular, representada pela viola caipira, homenageada na música instrumental “Moda do Tio Geraldo”, com o apuro erudito mobilizado pelo próprio Chico. Suas composições, autorais à exceção de “Ouro Preto”, reúnem os sons ouvidos na infância passada no interior de Minas Gerais com as soluções formais inauguradas pelas vanguardas musicais urbanas, sem, portanto, aderir a seus projetos modernizantes. À urbanidade, aliás, Chico não poupava atributos negativos, chegando até mesmo a se referir à capital paulista como “um lugar massacrante”, onde se sentia “um exilado, com saudade do campo”, sentimento que aumentava sua declarada antipatia à “ideologia da industrialização paulista” (Francisco, 1979, p. 3).

A contrapelo do canto da cidade, Chico dedicaria o disco ao canto da tradição e dos costumes mineiros interioranos, bem como à denúncia da exploração mineradora que,



desde o início, acometeu o estado em inúmeras tragédias. “As músicas deste LP falam de Ouro Preto, do ferro que está sendo levado da cidade e do ouro que já foi embora”, declara a respeito do disco, na mesma entrevista em que não se exime de mencionar o exílio do irmão Betinho, referido como aquele que “está no México e não pode voltar” (Francisco, 1979, p. 3). Ademais, o entrevistador ressalta como o “compositor não admite qualquer censura em suas músicas, e acredita que o independente deve ser mais ouvido, pois ‘é importante para a cultura nacional, uma vez que não trabalha sob encomenda’” (Francisco, 1979, p. 3). Finalmente, o projeto musical do disco *Terra* promove o canto do espaço interiorano com uma postura crítica à letalidade causada pelo projeto histórico colonial, cujas políticas nutriam o intuito do lucro advindo do esgotamento das terras exploradas. Ademais, Chico denuncia a adesão do regime militar ao referido projeto ao evidenciar o protagonismo da extração abusiva e do subsequente desmantelamento ambiental em sua consolidação.

Ademais, percebe-se em *Terra* a influência de um modernismo de província (Marques, 2011) nada inimigo da liderança paulista, cuja expressão, nas composições do belo-horizontino, se manifesta na semelhança temática com os poemas interioranos de Carlos Drummond de Andrade e os do Mário de Andrade itinerante. Tomando empréstimo da expressão alcunhada por Ivan Marques (2011) ao analisar o modernismo de província protagonizado pelos “rapazes de Belo Horizonte”, poderia-se com efeito aproximar Chico Mário do pendente modernista provinciano encenado na descoberta marioandradina do interior brasileiro e de certa compositividade literária drummondiana, imbuída de coletâneas de poemas e romances franceses e, a partir de 1924, do gauchismo potencializado pela influência paulista. Envolviam-se, ali, influências tão aparentemente inconciliáveis quanto as de um Anatole France, dos pós-simbolistas franceses e da rapsódia do herói sem nenhum caráter, revestindo de erudição e ímpeto renovador o projeto literário que viria a se tornar um dos maiores expoentes do modernismo brasileiro.

Articulando-se com uma dinâmica própria, a que alguns poderiam nomear contraditória, o modernismo de província mineiro, encabeçado por Carlos Drummond de Andrade, ensaiava uma combinação de ousadia formal e compromisso com a tradição (Marques, 2011). Aspecto conflitante, uma vez que o rechaço ao passado é um passo aparentemente necessário para a consolidação de movimentos modernistas seja em Paris ou em São Paulo. Conflitante, certamente. Contudo nada distante – a não ser temporalmente –



de um Chico Mário (1986, p. 42) defensor da “manutenção da ‘raiz’ do artista” como forma de promover a autenticidade de seu projeto musical, sem portanto impedir sua necessária abertura à “união entre todos os gêneros de música, da sertaneja e da religiosa até a erudita” (Mário, 1986, p. 38-39).

Exigia-se, portanto, a manutenção e o respeito das “músicas [da] terra, os poemas, as letras e a língua do artista, os arranjos e os instrumentos característicos e o jeito de executar a música” (Mário, 1986, p. 42), ao passo que o ímpeto de renovação, atualização e experimentação eram, por sua vez, essenciais para “tratar com o devido respeito uma das riquezas mais mal exploradas e dominadas pelas multinacionais: a música brasileira” (Mário, 1986, p. 39). Contudo, se a problemática modernista detinha-se na valorização da cultura popular brasileira sob o prisma da erudição, digerindo, com intenção sincrética, as revoluções do Progresso potencializadas na Bela Época, coube a Chico Mário encarar as consequências tardias da mesma onda de Progresso que culminou na radicalização do capitalismo global. Tal disparidade contextual não impediu o paralelismo das estratégias combativas e produtivas entre os modernistas e o músico da reabertura, ambos encontrando grande potencial expressivo na heterogeneidade cultural brasileira e no direito à livre especulação estética.

Direito com efeito defendido pelo modernista que se ocupou de áreas tão diversas quanto a literatura, a música e a antropologia. Mas os diálogos quase espectrais entre o músico belo-horizontino e o músico-poeta da rua Lopes Chaves não se restringem à confluência de seus projetos musicais. Chico revestiria o sujeito poético de suas canções ambientadas no interior brasileiro com o mesmo deslumbramento do Mário de Andrade viajante, para quem as expressões culturais testemunhadas nas andanças através do país serviam de alimento poético. Transformava-se, então, a matéria primal da cena testemunhada em matéria-prima artística, antecedendo o objeto estético dela resultante na forma do poema, no caso de Mário, e da composição musical, no caso de Chico.

Em matéria de influências conterrâneas, é principalmente através da temática da exploração natural que Chico se aproxima do admirado poeta a quem seu disco agradou como “um belo presente”, elogio conferido em carta de agradecimento “com atraso indesculpável” (Andrade, 2022, [s. p.]). “Mesmo assim, peço que me desculpe”, insiste Carlos Drummond de Andrade, expressando sua intenção em “agradecer-lhe o belo presente de sua voz e de suas composições musicais no LP tão mineiro e tão cheio de



sugestões e sensações para quem guarda Minas no coração” (Andrade, 2022, [s. p.]). O poeta, de quem Chico musicaria poemas a exemplo de “Boitempo” (Mário, 2005), parecia deter especial influência sobre seu projeto musical, afim que era com temáticas caras ao itabirano. Destacadamente, a mineração na Minas Gerais do século XX, o ecocídio promovido e incentivado pelos sucessivos governos entreguistas e a vida interiorana eram temáticas particularmente caras aos mineiros unidos pelo intuito de formalizar cenas brasileiras em música e poesia.

Diante das confluências até aqui sondadas, o intuito deste artigo reside em tecer interpretações das composições musicais do disco *Terra*, em cotejo direto com poemas selecionados de Carlos Drummond de Andrade. O critério para a seleção dos poemas reside em que tratem da natureza e dos processos históricos associados à mineração na Minas Gerais do século XX. As composições do disco, por sua vez, foram escolhidas de acordo com o grau de proximidade temática com os poemas de Drummond. O desdobramento desse cotejo se verifica no endosso da influência do projeto modernista brasileiro sobre as referidas composições, tendo por pressuposto que o disco *Terra* não apenas foi influenciado pela inclinação folclórica do projeto musical modernista e pelo modernismo de província drummondiano, como também os atualiza com sentidos estruturados no campo de enunciação do Brasil ditatorial.

O belo presente

Ao iniciar a reprodução do disco *Terra*, Carlos Drummond de Andrade foi confrontado por uma abertura montanhosa, prenúncio do tom predominante das canções subsequentes. Na canção de abertura do disco, “Ouro Preto”, o ritmo remete ao relevo acidentado e/ou ondular da cidade. A acentuação métrica frequentemente situada no mesmo lugar, os *enjambements* e a regularidade da acentuação nos tempos fortes dos compassos sugerem uma subida inclinada, íngreme, cujo esforço para execução incorre na perda do fôlego. Na composição, a descrição de Ouro Preto põe em relevância suas propriedades naturais, tais como as montanhas “espalhadas” que atuam “*protegendo a cidade do mundo*” (Mário, 1979, grifo meu) e as pedras, também “espalhadas”, “redondas, pequenas” (Mário, 1979). Sem dispensar referência aos ideólogos da Inconfidência Mineira, o sujeito poético aproxima a presença das pedras “no meio das ruas, nas calçadas” (Mário,



1979) à presença, aparentemente mais espectral do que tangível, da “cabeça cortada por uma sentença”, seguida de versos que parecem se reportar às políticas de silenciamento e repressão de movimentos emancipatórios no país:

E cada cabeça pisada revela um
 Gesto agreste
 Uma boca fechada a ferro e brasa
 E entre os gritos pisados
 Nenhuma boca diz amém
 Repetem em coro e fogo:
 “Liberta que serás também”
 (MÁRIO, 1979).

A paráfrase do lema da Inconfidência Mineira, adotado posteriormente na bandeira representante do Estado de Minas Gerais, surge acompanhada de uma ambiguidade fonética em “coro e fogo”: “Liberta que serás também” (Mário, 1979). O verbo no imperativo parece surgir como apelo ao engajamento de fato, “libertar” se tratando de um verbo que, naquele contexto, ressoava sobre o decadente regime ditatorial brasileiro, especialmente a respeito dos encarceramentos e os exílios perpetrados pelos seus dirigentes. Ainda, o conluio governamental com as práticas ecocidas é cristalizado nos versos “Ouro preto tem umas montanhas/Que guarda todos os gritos/Das montanhas de minas” (Mário, 1979), remetendo à paisagem ilusória das montanhas que, preservadas nas faces que se dão à vista periférica, escondem o dano irreparável da mineração dos corpos de pedra vistos oblíqua ou verticalmente.

Aprofunda a mesma temática a segunda das trezes faixas do LP, “Terra”, cantada em dueto com Joyce Moreno. Ao introduzir um sujeito poético de “corpo de pedra”, o sujeito poético adota o registro em primeira pessoa para cantar um episódio de violência:

Rasgou meu corpo de pedra
 Levou sem medo, sem pressa
 Um pedaço de mim

Cavou minha pele meus braços
 Levou meus olhos
 São minhas pernas um traste
 De ossos.
 Quem tortura assim(./?)

Trago pouco de volta
 As mãos vazias, revolta,
 Um pedaço de mim
 (Mário, 1979).



Ao associar o verbo “levar” às locuções adverbiais “sem medo, sem pressa”, o sujeito poético parece se referir a um processo paulatino, premeditado, embora executado de maneira destemida, sem hesitação. No entanto, se o que é levado é “um pedaço de mim”, conforme canta a voz poética, nesta leitura identificada como a “Terra” que nomeia a canção, seria possível afirmar que o referido processo se assemelha à colonização e à extração de minério da qual o estado de Minas Gerais, destacadamente, foi vítima.

Na economia de sentidos identificados dentro do campo de enunciação do contexto ditatorial, autoritário, para o qual o entreguismo e a servidão aos interesses norte-americanos e de demais potências imperialistas eram práticas prioritárias na agenda governamental, o verbo “cavou” e a repetição do verbo “levar”, na segunda estrofe, associados a membros como “braços”, “olhos”, “pernas”, pode remeter diretamente à mineração, à concessão aos interesses internacionais e à letalidade promovida pelo processo de capitalização da natureza no país. Nesse sentido, o verso “Quem tortura assim(./?)”, em uma ambiguidade ou ambivalência talvez intencional, poderia figurar como sujeito dos verbos elencados na estrofe, bem como uma indagação retórica com intuito de expressar indignação. Ou, pelo emprego da palavra tortura, prática comum durante o regime militar, de nomear o responsável pela continuação intensificada (e incentivada) da exploração destrutiva da natureza brasileira que perdurava, então, desde o século XVIII. Finalmente, ao afirmar que traz “pouco de volta” com “mãos vazias”, a voz poética menciona a “revolta”, que poderia representar não somente o pouco que traz, mas também o próprio pedaço perdido, levado, rasgado, cavado. E, por associação, expropriado, roubado, explorado, enfim, colonizado.

A canção também parece reproduzir a tradição literária brasileira do recurso à prosopopeia, examinada por Antonio Candido no ensaio “Literatura de dois gumes” (1987). Ao examinar a contribuição da literatura para a consolidação da ideologia e do regime político coloniais no Brasil, Candido (2023, p. 204) conclui que “a velha predileção da nossa poesia pela prosopopeia, isto é, a humanização da natureza, que fala ao homem” se deve à ótica e a ética colonizadoras, representadas e reproduzidas pelo literato cujo capital cultural advém diretamente de sua posição como membro da (ou adotado pela) elite local. Dessa forma, conclui, “o gigantismo e a inospitalidade da terra” como imagens literárias “se [acomodam] aos desejos do colonizador, que deste modo a incorpora fraternalmente ao universo dos seus sonhos”. Ora, este “movimento da imaginação”, acrescenta Candido



(2023, p. 203), também pode ser considerado “uma forma de orientar inconscientemente a realização da Conquista, pois permitiu não apenas estimular a exploração de recursos naturais, mas, indiretamente, penetrar na vastidão desconhecida e submetê-la às normas e à cultura impostas pela Metrópole”.

A composição de Chico parece ao mesmo tempo incorporar e transgredir a tradição detalhada por Candido. A mão que escreve se torna, na canção, a mão que inscreve, concebe, recria a perspectiva furtada da história oficial: a da própria terra, enfatizando a relação simbiótica entre terra e homem, ambos habitantes de um corpo fraturado e reciprocamente alienado. Embora o homem habite a terra, sua relação com ela não é senão parcial, a julgar que seu vínculo com ela pode ser a qualquer momento interrompido pela mão visível do mercado. Se, antes, a figura da prosopopeia concorria para conotar a afirmação celebratória do domínio colonizador, agora retroage sobre ela ao adotar a perspectiva da própria terra como corpo alienado de sua própria condição. É a própria terra, portanto, que surge como sujeito poético para denunciar sua supressão radical das relações comunitárias, submetida rápida e unicamente ao projeto histórico do capital que macula a terra com um prazo de validade.

Para além das violentas investidas mineradoras, a canção também ecoa os princípios da exploração colonial no Brasil, cuja violência em direção aos ecossistemas nativos não foi inferior em intensidade e consequências. Coube ao sociólogo escritor de *Raízes do Brasil* apontar como “só com alguma reserva se pode aplicar a palavra ‘agricultura’ aos processos de exploração da terra que se introduziram amplamente no país com os engenhos de cana”, uma vez que, segundo ele, a colonização portuguesa não logrou criar “uma civilização tipicamente agrícola” (Holanda, 1982, p. 18). O motivo para tal repousa na “abundância de terras férteis e ainda mal desbravadas” subjugadas aos interesses dos dirigentes coloniais, bem-sucedidos em tornar a “a grande propriedade rural” em “verdadeira unidade de produção”. Disso conclui que, apesar de se tratar de um país agrário, voltado para a economia de lavoura e exportação, o Brasil não é um país agrícola. Com efeito, como bem coloca Malcom Ferdinand em *Uma ecologia decolonial* (2022), o habitar colonial destrói as formas matriciais de relação com a terra ao projetar sobre a terra a lógica da propriedade privada. Ao impor a monocultura sob o regime da plantation, o habitar colonial figura como antessala das indústrias extrativas e mineradoras que, como ele, arquitetam o ecocídio.



Logo, se a terra é uma propriedade, não pode ser a matriz de um mundo fadado ao esgotamento induzido.

A supressão das práticas policultoras não tarda a transformar a terra no “traste de ossos” cantado no dueto, ilustrando a revolução semântica comentada pelo Alfredo Bosi de *Dialética da colonização* (1992) ao elucidar como de “*colo*”, que “significou, na língua de Roma, *eu moro, eu ocupo a terra, e, por extensão, eu trabalho, eu cultivo o campo*”, radica também “a matriz de *colônia* enquanto espaço que se está ocupando, terra ou povo que se pode trabalhar e sujeitar” (Bosi, 1992, p. 11). A colonização, nas palavras de Bosi (1992, p. 15), se define como “um projeto totalizante cujas forças matrizes poderão sempre buscar-se no nível do *colo*: ocupar um novo chão, explorar os seus bens, submeter os seus naturais”. Uma tal definição não é estranha ao processo histórico, político, econômico e literogeográfico operado no corpo de pedra pois a mineração e a extorsão natural articulam a continuação (ou mesmo a ininterrupção) do projeto colonial sob a ilusão do Progresso.

Por sinal, a inscrição poética do corpo de pedra não pode senão evocar a lembrança de outra pedra mais antiga e polêmica, de cujo encontro decorre o talvez mais celebrado poema de Carlos Drummond de Andrade, “No meio do caminho” (1930):

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra
(Andrade, 2015, p. 20).

O acontecimento na vida das retinas tão fatigadas poderia, dentre tantos os sentidos já a ele atribuídos, remeter a um possível prenúncio do estágio mais elevado da extração mineral a que a modernidade, com seus “amáveis emissários/de Rothschild, Barry & Brothers/e compadres Iron Ore” (Andrade, 2015, p. 679) destinava a “pedra natal”, “pedra luzente/pedra empinada/pedra pontuda/pedra falante/pedra pesante” (Andrade, 2015, p. 679), pedra de cuja incontornabilidade parece decorrer o poema. Se uma tal leitura reluz no projeto poético de Carlos Drummond de Andrade, seria possível supor como o



acontecimento inscrito no poema é desdobrado, anos depois, no poema “Desfile”, quando, menos elípticamente, o sujeito poético canta: “As terras foram vendidas,/as terras abandonadas/onde o ferro cochilava/e o mato-dentro adentrava” (Andrade, 2015, p. 679). Carecendo de recepção negativa, a venda das terras é objeto de exibição celebratória que consiste em ostentar, diante da “povoama deslumbrada”, o “dinheiro recebido”: “Desfila pela cidade/entre clarins triunfais/que clarinam mundo afora/nossa riqueza e poder” (Andrade, 2015, p. 679).

O mesmo acontecimento é formalizado pelo belo-horizontino logo no primeiro verso da canção “Quitute mineiro”, em que o sujeito poético anuncia: “Chegando gente p’ra festa do ferro!”. Circunstancialmente, “festa” pode conotar não apenas a reunião para uma celebração, como também possíveis abundância, descontrole e excesso com que a mesma gente se portava em direção à extração do ferro. A julgar pelos nomes dos convidados, sugestivos de que sejam estrangeiros, “Jean, Bob, Fritz, Jean, Nassau, Zaibatsu” (Mário, 1979), é possível supor que o processo cantado também se refere ao entreguismo do qual o país, séculos depois, continuaria a ser vítima. A propósito, poderia o eu lírico da canção figurar como o próprio Brasil ou o Estado brasileiro? Afinal, o projeto de país até então posto em execução pela maioria dos grupos dirigentes orbita em torno da concessão, da preservação e da ampliação de direitos abusivos aos exploradores da terra.

Semelhante sentimento de perda e revolta seria também trabalhado pelo poeta “triste, orgulhoso: de ferro” (Andrade, 2015, p. 63) a quem o disco de Chico agradou como um “belo presente”:

Alguns anos vivi em Itabira.
 Principalmente nasci em Itabira.
 Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
 Noventa por cento de ferro nas calçadas.
 Oitenta por cento de ferro nas almas.
 E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.
 A vontade de amar, que me paralisa o trabalho,
 vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes.
 E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,
 é doce herança itabirana.
 De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:
 esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil;
 este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;
 este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;
 este orgulho, esta cabeça baixa...
 Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
 Hoje sou funcionário público.



Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!
(Drummond, 2012, p. 9).

Com tema afim ao das canções de *Terra*, o poema do livro *Sentimento do mundo* ([1940] 2012) “Confidência do itabirano” põe em jogo a memória afetiva da infância e a melancolia resultante de sua perda definitiva, facultando o recurso à poesia como forma de acesso, recuperação ou preservação dos sentimentos a ela vinculados. A fotografia na parede não sendo suficiente para promover a presença da cidade natal, é a infância a que se volta o poeta para reviver uma Itabira então comprometida pelo fato incontornável de sua exploração mineradora. A paisagem do momento da criação já não sendo mais a mesma do momento da infância, e tampouco o poeta a criança que havia sido, a fotografia incide como espécie de lembrança petrificada, ativa, cruel, impenetrável, de tal modo que apenas o vasto grau de artifício concedido à criação poética poderia recriar o sentimento da perda irremediável.

É, finalmente, a memória de cunho pessoal, nesse caso, a da cidade natal, que incide sobre o projeto poético do “mais abrangente e poderoso dos poetas brasileiros” cuja “origem oligárquica permeada de culpa”, mergulhada “nas sombras do mando e da escravidão” (Wisnik, 2016, p. 28), coexiste com o deslumbre poético diante do avanço letal da modernidade sobre a natureza. Se a reclusão, os hábitos e costumes e os longos silêncios da pequena cidade natal, principal cenário da infância de Drummond, são eternizados como memórias da Itabira inscrita em grande número de seus poemas, a nostalgia que acompanha semelhante formalização é agravada pelo sentimento da perda não apenas do tempo passado, como também em decorrência da incisão mineradora de que a cidade seria vítima.

Espécie de entidade poética que anuncia e relembra a intimidade da poesia com a indissociação entre homem e natureza, Itabira atua como metonímia do expurgo colonial, capitalista, sanguinário, que acomete, em tragédias mal responsabilizadas, todo o ecossistema das terras violentamente exploradas. Como bem nota José Miguel Wisnik (2016) em livro dedicado ao tema, a inscrição da cidade como signo poético reverbera como lembrete latejante de um crime não nomeado, atribuído mais à fatalidade de um “destino mineral” do que a um intento consciente projetado para o esgotamento radical. A “geologia impositiva da cidade”, arrasada principalmente pela mineração avassaladora do pico do Cauê, explorado pela Companhia Vale do Rio Doce até a sua efetiva destruição em



deformada cratera, espelha a pungência oligárquica que medeia as memórias de origem do jovem Carlos, cuja maturidade reservava tanto a consciência como a confirmação da potencial letalidade do mundo moderno, a contrapelo de sua promessa emancipatória.

Na canção de Chico Mário, a revolta diante do expurgo ocorre com a ironia anunciada no próprio título, a saber que os “quitutes” sugerem fortemente os elementos naturais abundantes das terras mineiras. Conotando a postura entreguista das instituições nacionais diante dos interesses estrangeiros, é o próprio sujeito poético quem convida os recém-chegados a servirem-se “à vontade” na festa do ferro que acomete o ecossistema local e enriquece os dirigentes de dentro e de fora. Em cotejo com a contemplação melancólica do itabirano, a denúncia da exploração e exportação de minério no disco parece se estruturar a partir de uma metamorfose perspectivista para dar voz ao Estado que viola o “corpo de pedra”. Basta julgar pelo modo como o sujeito poético sugestivamente se dirige aos nomes estrangeiros elencados como os recém-chegados à “festa do ferro”, ou pelo o emprego de verbos imperativos como nos versos “Senta a faca no meu chão” e “Leve até o porto/Trem de minério” (Mário, 1979). Aliás, o tom celebratório do ritmo musical dialoga não apenas com a rapidez do processo espoliativo, como também parece aludir, de maneira criticamente cômica, à mitologia da exacerbada hospitalidade mineira (Arruda, 2024).

O “trem de minério” de “Quitute mineiro” não poderia remeter senão ao “O maior trem do mundo” do poema de Carlos Drummond de Andrade:

O maior trem do mundo
 Leva minha terra
 Para a Alemanha
 Leva minha terra
 Para o Canadá
 Leva minha terra
 Para o Japão
 O maior trem do mundo
 Puxado por cinco locomotivas a óleo diesel
 Engatadas geminadas desembestadas
 Leva meu tempo, minha infância, minha vida
 Triturada em 163 vagões de minério e destruição
 O maior trem do mundo
 Transporta a coisa mínima do mundo
 Meu coração itabirano
 Lá vai o trem maior do mundo
 Vai serpenteando, vai sumindo
 E um dia, eu sei não voltará
 Pois nem terra nem coração existem mais
 (Andrade, 2003, p. 1450-1451).



Para além da menção à presença estrangeira, o poema se aproxima da composição musical ao descrever o processo de deslocamento de “minério e destruição”, dela se diferenciando pelo derramamento de subjetividade poética com o canto da violência não apenas sentida na carne do corpo de pedra, como igualmente nociva ao “coração [do] itabirano”. A referência aos demiúrgicos esforços empenhados para a extração apontam para a dimensão da ganância com vias de lucro sobre a terra, a julgar pelo reiterado superlativo que antecede cada menção ao trem no poema. Sua potência seria até mesmo capaz de furtar ao poeta, como canta, “meu tempo, minha infância, minha vida”, erradicando toda possibilidade de vida póstuma à terra acometida pelo esgotamento irreversível.

Semelhante temática também é explorada na canção “Bateia”, em que o sujeito poético canta: “Quem manda o ouro buscar/Tem um brilho nos olhos/E cego não vê levar/Nem mesmo a morte” (Mário, 1979, grifo meu). Os versos enfatizam como, despeito dos riscos conhecidos, impera a soberana ganância pela extração dos elementos a serem convertidos em riquezas materiais. Na mesma canção, Chico Mário não se furta de fazer menção à divisão racial do trabalho, verdadeira mesmo após a abolição da escravidão, ao adicionar, no fim da estrofe, que o “ouro” é “negro” (Mário, 1979). De qualquer modo, a riqueza “dança que dança”, a nobreza “canta que canta”, enquanto “chora que chora” a “bateia negra” (Mário, 1979). A referência à escravidão e à antinegitude pressuposta para a engrenagem das políticas e das relações escravagistas mesmo no Brasil pós-abolição vem a calhar significativamente diante de um sujeito poético “cheio de escravos”:

Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo,
mas estou cheio de escravos,
minhas lembranças escorrem
e o corpo transige
na confluência do amor.

Quando me levantar, o céu
estará morto e saqueado,
eu mesmo estarei morto,
morto meu desejo, morto
o pântano sem acordes.

Os camaradas não disseram
que havia uma guerra
e era necessário
trazer fogo e alimento.
Sinto-me disperso,
anterior a fronteiras,
humildemente vos peço



que me perdoeis.

Quando os corpos passarem,
eu ficarei sozinho
desfiando a recordação
do sineiro, da viúva e do microcopista
que habitavam a barraca
e não foram encontrados
ao amanhecer

esse amanhecer
mais noite que a noite
(Andrade, 2015, p. 63).

O poema orbita em torno do destino do herdeiro oligarca, cujas inúmeras posses são reduzidas a “duas mãos” e ao “sentimento do mundo”, e cujo “corpo transige/na confluência do amor”. Nesse sentido, a alcunha “fazendeiro do ar”, título de seu livro de poemas publicado em 1954, vem a se adequar como metáfora do que sucede ao “intelectual brasileiro, cuja ocupação do ‘ar’ torna-se possível porque legara certa disponibilidade material para dedicar-se a uma tarefa pouco rendosa” (Lima, 2022, p. 31). Sobre esse preciso aspecto, Luiz Costa Lima (2022, p. 60) percebe como “a expressão ‘fazendeiro do ar’ não é tão só irônica, mas também confessional”, pois destaca, ao seu ver, “a contradição estrutural que atravessa a obra drummondiana: ainda que crítico do legado transmitido por exploradores de terras e de homens, o poeta não se desliga por completo da carga que nele se mantém” (Lima, 2022, p. 61), leitura endossada pelos versos “Sinto-me disperso,/anterior a fronteiras,/humildemente vos peço/que me perdoeis” (Andrade, 2015, p. 63).

As raízes oligárquicas de Carlos Drummond de Andrade são incontornáveis para abordar o “destino mineral” das relíquias de sua infância, do “real, duro e inelutável” que “comparece espasmodicamente em sua poesia” (Wisnik, 2016, p. 26). O “fazendeiro do ar” que alega ter tido ouro, gado e fazendas é o mesmo que testemunha a gradual dissolução ambiental da espécie de fazenda onde suas riquezas são cultivadas, a saber, a terra natal, o estado natal, enfim, o país, sem, no entanto, deter o poder de abortá-la. É o ofício “do ar”, no entanto, que o permite recuperar a presença daquilo cuja dissolução é, malgrado ele, inelutável. O tempo é, como bem formula Costa Lima (2022), “permanência do desgaste”, sua tentativa de recuperação e paralisação não sendo senão a constatação de sua perda indelével e irreversível, cristalizada no poema “A montanha pulverizada”:

Chego à sacada e vejo a minha serra, a serra de meu pai e meu avô, de todos os Andrades que passaram



e passarão, a serra que não passa.
 Era coisa dos índios e a tomamos
 para enfeitar e presidir a
 vida neste vale soturno onde a riqueza maior é sua vista e contemplá-la
 De longe nos revela o perfil grave.
 A cada volta de caminho aponta
 uma forma de ser, em ferro, eterna, e sopra eternidade na fluência.
 Esta manhã acordo e
 não a encontro.
 Britada em bilhões de lascas
 deslizando em correia transportadora entupindo 150 vagões no trem-monstro de 5
 locomotivas
 – o trem maior do mundo, tomem nota – foge minha serra, vai
 deixando no meu corpo e na paisagem mísero pó de ferro, e este não passa
 (Andrade, 2015, p. 565).

Um tal acontecimento incorre na constatação de que, à semelhança das riquezas materiais e tangíveis, o que se cria “uma forma de ser, em ferro, eterna” (Andrade, 2015, p. 565) é tão facilmente destrutível e vendável. Nesse sentido, tampouco a influência familiar no país da cordialidade (Holanda, 1982) poderia assegurar a permanência da “vida neste vale soturno onde a riqueza maior é sua vista”. Embora imponente, a serra posa domada à vista “de todos os Andrades que passaram”, admiradores de sua suposta impenetrabilidade desmentida pelo fato inegável da destruição, culmina na inscrição final da perda fatídica testemunhada pelo poeta: “Esta manhã acordo e/não a encontro” (Andrade, 2015, p. 565). A propósito, o verbo na primeira pessoa do plural (“tomamos”) sugere a consciência de uma responsabilidade coletiva que abrange o conjunto das elites nacionais, em grande parte responsáveis pela efetivação de políticas coloniais que promoviam, entre outros, a alienação da e para com a terra. Ora, “enfeitar e presidir”, embora não provoque diretamente o dano irreparável, é, ainda assim, subjugar ao poder e deter influência, arbítrio, sobre a serra.

Como bem interpreta Wisnik (2016, p. 26), o poema concorre para a formalização memorialística da mitologia pessoal que cruza o “subterrâneo da fantasia provincial do sujeito, entranhada no mundo das relações patriarcais, com a realidade implicada na exploração mundial do ferro, o que dá àquela fantasia originária um fôlego estranhamente dilatado para as condições em que vigorou”. O contraste imagético efetuado pelo poema se dá sobretudo entre as “oscilações culposas envolvendo o vínculo de classe, o trabalho rompimento com a origem oligárquica e a impossibilidade de fazê-lo completamente” (Wisnik, 2016, p. 29) com a incisão da história mundial, que transforma em “pó de ferro” a influência oligárquica para dar lugar e prioridade máxima às exigências tecnológicas do mercado mundial. Consequentemente, a serra sobre a qual se julgava deter posse e poder



vitalícios, inclusive para preservá-la, é rapidamente brutalizada em *hard commodity*, sua ausência então se tornando uma espécie de espectro a assombrar a criação poética resultada da recusa do perder. Ademais, a destruição da serra, que no poema figura precedida pelo pronome possessivo “minha”, apontando tanto para a projeção da autoridade patriarcal como para um indicativo do vínculo afetivo com ela cultivado, mimetiza, como matéria poética, a perda da infância e, por associação, das relíquias tangíveis da origem. Desse modo, a matéria da pedra, que uma vez se cria incombustível, metamorfoseia-se pelas vias do artifício humano em seu mais próximo anagrama: perda.

Caberia, aqui, recorrer ao George Didi-Huberman (2010) que, inspirado pela ficção de James Joyce, uniu palavras não menos aplicáveis ao poema de Drummond. Afinal, assim como para Stephen Dedalus, a quem “tudo que se apresenta a ver é olhado pela perda”, o objeto perdido, ou, no caso do poeta, a serra arrasada, se dá a ver como “uma ferida tão definitivamente aberta quanto suas pálpebras” (Didi-Huberman, 2010, p. 32). A serra se apresenta, então, com um “arquejo materno no qual se indica e se murmura [...] que uma morta para sempre o olha”: “cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta [...] e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue” (Didi-Huberman, 2010, p. 33). O poema incide, portanto, como receptáculo de “trabalho do sintoma no qual o que vemos é uma obra de perda”, um

esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao meu inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim (Didi-Huberman, 2010, p. 37).

Todavia, carece em Drummond o volume preenchido de vazio que normalmente sobrepõe o objeto perdido: o túmulo. Nesse caso, o volume de vazio o é literalmente, pois a cova da serra é sua projeção negativa em relação ao solo. Ora, a serra transformada em cratera ao mesmo prescinde e é em si mesma sua própria inscrição tumular. Se, como infere Didi-Huberman (2010) a partir da simbologia cristã, é a aparição do nada que desencadeia a dialética da crença, poderia-se afirmar que o corpo desprovido do seu conteúdo palpável desvela seu conteúdo abstrato na matéria da memória, facultando, no caso de Drummond, a ressurreição do corpo morto através do acontecimento que mira recuperar a indistinção (Bataille, 2013): a poesia.



Uma vez que é o próprio corpo do poeta que também se projeta sobre o destino da serra destruída, seu canto remete ao “traço de uma semelhança perdida, arruinada” que a poesia, ao tentar recuperar, projeta sobre a lembrança de quando pedra e homem não eram senão um mesmo objeto indistinto. A perda da pedra é, portanto, a certeza da volta à indistinção sob a condição da morte do homem, de cuja inevitabilidade o poeta é recordado ao ver a pedra distinta de si, ao ver “a semelhança a Deus perdida no pecado” (Didi-Huberman, 2010, p. 37). Afinal, como canta o poeta de “O maior trem do mundo”: “nem terra nem coração existem mais” (Andrade, 2015, p. 1451).

Choram Marias e Clarices no solo do Brasil

1979 seria o ano em que a canção “O bêbado e a equilibrista”, composta por Aldir Blanc e João Bosco e eternizada na voz de Elis Regina, clamaria pela “volta do irmão do Henfil” (Blanc; Bosco, 1979), o sociólogo e ativista Herbert José de Sousa, mais conhecido como Betinho, à época exilado no México. Com a anistia geral promulgada no mesmo ano, Betinho volta ao Brasil recepcionado pela família e por grande multidão. Reunidos, então, o cartunista, o músico e aquele que uma vez estava no México sem poder voltar. Para além de seus ofícios “do ar”, os três irmãos de sangue compartilhavam o distúrbio genético da hemofilia, uma mutação no cromossomo X que desordena o mecanismo de coagulação sanguínea.

Com a epidemia da AIDS, as frequentes transfusões de sangue a que se submetiam tornaram-se vetores diretos do vírus, uma vez que o banco de sangue não era fiscalizado. Não demorou para que os três filhos de Dona Maria, eternizada como destinatária das cartas escritas por Henfil no jornal *O Pasquim* e na revista *Isto É*, contraíssem todos o vírus que vitimou milhares de pessoas ao redor do mundo. Dos três irmãos, Henfil foi o primeiro a sucumbir. Na ocasião de seu velório, Chico Mário, convalescente e certo da iminência de sua própria morte, declara:

É uma morte inútil. Poderia ter sido evitada. E acho que o governo federal, estadual e municipal são assassinos. Não estão fiscalizando o banco de sangue. [...] Eles não percebem que é uma epidemia. A morte do Henfil é um exemplo. É melhor verem logo, senão vai morrer muita gente (Jornal, 2023).



Dois meses depois, vítima da mesma condição do irmão e com quarenta anos incompletos, Chico Mário viria a óbito.

Assim como Carlos Drummond de Andrade foi o autor de poemas que ressoariam, décadas depois, nas tragédias ambientais de Mariana (2015) e Brumadinho (2019), as declarações de Chico Mário no velório de Henfil não seriam estranhas se proferidas, trinta e dois anos depois, no contexto da pandemia de Covid-19. A indução de sua morte, provocada pela irresponsabilidade do Estado brasileiro em preservar a vida da população de risco durante a epidemia, salienta, com o recente descaso, o descompromisso histórico do Estado brasileiro para com a preservação da vida, da memória e da história de seus cidadãos.

Como os poemas de Drummond, as composições musicais de Chico Mário também oferecem reflexões pertinentes no Brasil de nossos dias. Contudo, o pouco reconhecimento de sua obra é, ainda hoje, matéria de discussão e, por que não, indignação. Após pouco menos de quarenta anos da morte de Chico, a tentativa de chamar atenção para seu projeto político-musical é uma das maneiras de manter viva a memória dos vitimados pelo projeto colonial de que o Brasil é resultado. Ressoa, portanto, ainda atual a declaração de Marcos Souza, à época com 16 anos de idade, na ocasião do velório de Chico: “Tenho certeza de que daqui a alguns anos vão descobrir o gênio da música brasileira que era meu pai” (Morre, 1988, [s. p.]). À espera, permanecemos depositários da esperança equilibrada em um Brasil que ainda sonha com a volta do (outro) irmão do Henfil.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. Depoimentos e citações. **Instituto Chico Mário**, 2022. Disponível em: <https://www.institutochicomario.org.br/sobre-chico-mario/>. Acesso em 15 jun. 2024.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Martins, 1974.



ANDRADE, Carlos Drummond de. O maior trem do mundo. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Mitologia da Mineiridade**: O Imaginário Mineiro na Vida Política e Cultural do Brasil. São Paulo: Ateliê Editorial, 2024.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BITTENCOURT, Ícaro. Chico Mário e o disco independente: resistência cultural e música instrumental brasileira nos anos 1980. **Música Popular em Revista**, Campinas, São Paulo, v. 7, 2020.

BITTENCOURT, Ícaro. **Como fazer música independente no Brasil: produção musical, arte e política na trajetória de Francisco Mário (1978-1988)**. 2020. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

BLANC, Aldir; BOSCO, João. O bêbado e a equilibrista. *In*: REGINA, Elis. **Essa Mulher**. Rio de Janeiro: WEA, 1979. Vinil (34min).

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

CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. *In*: **A educação pela noite**. São Paulo: Todavia, 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora34, 2010.

FERDINAND, Malcolm. **Uma ecologia decolonial**: pensar a partir do mundo caribenho. São Paulo: Ubu, 2022.

FRANCISCO Mário: do compositor ao direito do consumidor. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXXXVIII, n. 348, 23 mar. 1979, Cidades, p. 3.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: uma reavaliação da inteligência nacional. *In*: ÁVILA, Affonso (Org.). **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

JORNAL, Futebol Antigo, Raridades da Tv e. Reportagem sobre o velório do cartunista Henfil, vítima da A1DS *Jornal Nacional*, 05/01/1988. **YouTube**, 29 dez. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T-exevmUxt0&ab_channel=FutebolAntigo%2CRaridadesdaTveJornal>. Acesso em: 22 jul. 2024.

LIMA, Luiz Costa. **A ousadia do poema**: ensaios sobre a poesia contemporânea brasileira. São Paulo: Editora UNESP, 2022.

MÁRIO, Chico. **Como fazer um disco independente**. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

MÁRIO, Francisco. **Terra**. Rio de Janeiro: Libertas, 1979. Vinil (35min).

MARQUES, Ivan. **Cenas de um modernismo de província**: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte. São Paulo: Editora 34, 2011.



MORRE irmão de Henfil. Músico Chico Mário é a segunda vítima de Aids na família. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano XCVII, n. 338, 15 mar. 1988.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil**: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985): ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.

FLÉCHET, Anaïs; NAPOLITANO, Marcos. Musique populaire et dictature militaire au Brésil : dynamiques contestataires et logiques de marché (1964-1985). **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Aubervilliers, França, v. 5, n. 1, 2015.

NAPOLITANO, Marcos. **MPB**: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos Avançados*, São Paulo, Brasil, v. 24, n. 69, p. 389–402, 2010.

WISNIK, José Miguel. **Maquinação do mundo**: Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

