

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ANDRÉA CRISTINA DE PAULA

**VIVÊNCIA E LEMBRANÇA NA VOZ POÉTICA DE JUCA DA
ANGÉLICA**

**UBERLÂNDIA
DEZEMBRO//2018**

ANDRÉA CRISTINA DE PAULA

**VIVÊNCIA E LEMBRANÇA NA VOZ POÉTICA DE JUCA DA
ANGÉLICA**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras artes e Mídias

Tema para Orientação: Memória, Identidade e Cultura Popular

Orientador: Luiz Humberto Arantes

**UBERLÂNDIA
DEZEMBRO/2018**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

P324v
2018

Paula, Andréa Cristina de, 1981-
Vivência e lembrança na voz poética de Juca da Angélica [recurso eletrônico] / Andréa Cristina de Paula. - 2018.

Orientador: Luiz Humberto Arantes.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2019.604>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Literatura. 2. Literatura brasileira - História e crítica. 3. Juca da Angélica, 1918-2016 - Crítica e interpretação. I. Arantes, Luiz Humberto, 1968- (Orient.) II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Gerlaine Araújo Silva - CRB-6/1408

ANDRÉA CRISTINA DE PAULA

VIVÊNCIA E LEMBRANÇA NA VOZ POÉTICA DE JUCA DA
ANGÉLICA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Doutorado Acadêmico em Estudos Literários do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Uberlândia, 20 de dezembro de 2018.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes – UFU (Presidente)

Profª. Dr.ª Kenia Maria de Almeida Pereira (UFU)

Prof. Dr.ª Regma Maria dos Santos (UFG)

Prof. Dr. Luís André Nepomuceno (UNIPAM)

Prof. Dr. Sandro Sandro Alves Dias (USP)

Dedicatória

À minha falecida mãe, Terezinha, que, com a sua inesperada partida, me fez compreender o real significado da memória, da saudade e da recordação, pois, ao seu lado, incríveis experiências eu vivi; dela não me lembro sem ter saudade; e dessa mulher guerreira jamais me esqueci.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por sempre me acompanhar na caminhada, muitas vezes, tortuosa da vida, me dando o sopro de ânimo necessário para seguir em frente, cobrindo com a sua luz a sombra de sentimentos que, por vezes, me levaram a pensar em desistir.

À minha saudosa mãe, Maria Terezinha de Oliveira Paula, que me inspirou a vida inteira a ser uma pessoa do bem e ainda me inspira com o seu legado de mulher forte, sábia e digna de admiração.

Ao meu orientador prof. Luiz Humberto Arantes, por ter me dado a oportunidade de realizar este trabalho de doutorado, abrindo as portas não só para o meu crescimento pessoal e intelectual, mas também abrindo caminho para que a poesia oral e popular (que integra a chamada “cultura das bordas”) adentrasse em ambientes institucionalizados do saber, como a universidade.

À professora Kênia Maria de Almeida Pereira, que me orientou no mestrado e tem acompanhado de perto a minha trajetória acadêmica, dando-me a oportunidade de convívio e aprendizado (agora também no doutorado) com a mulher espetacular e profissional competente que é.

Aos professores doutores, membros da banca, Kênia Maria de Almeida Pereira (UFU), Regma Maria dos Santos (UFG), Luís André Nepomuceno (UNIPAM) e Saulo Sandro Alves Dias (USP), por aceitarem fazer parte da construção deste trabalho, avaliando-o sob outras perspectivas e contribuindo com sugestões e críticas tanto para o meu aprimoramento como pesquisadora quanto para o aperfeiçoamento teórico-reflexivo deste texto.

Ao historiador e museólogo João Otávio de Oliveira Coelho, à Lilian Aparecida Lopes Azevedo e, em especial, à Maryalda Coury, que, educada e atenciosamente, me receberam no Memorial do Milho, de Patos de Minas, cedendo-me materiais audiovisuais diversos, envolvendo o poeta Juca da Angélica, que contribuíram de forma significativa para a construção desta tese.

Ao Instituto Federal de Patos de Minas (IFTM), manifesto aqui, também, o meu reconhecimento e gratidão, por ter me concedido licença do meu trabalho para capacitação, a fim de que eu viesse a me dedicar, por um ano e meio, exclusivamente à pesquisa.

À Gláucia Helena Braz, por ser minha fiel amiga e confidente, com quem compartilhei minhas conquistas e angústias, durante a realização do curso de doutorado, em especial durante o período da escrita desta tese, constituído por um momento de muito aprendizado e reflexão não só no que se refere ao universo acadêmico, mas também no âmbito pessoal e familiar.

A todas as pessoas que direta e indiretamente torceram por mim: colegas de trabalho, amigos e familiares. Deixo agradecimento especial aos meus alunos, do IFTM, câmpus Patos de Minas, por quem tenho muito respeito e admiração. A vocês, meu muito obrigada por me apoiarem quando tive de me ausentar da sala de aula, a fim de encerrar essa etapa importante da minha vida; também por compreenderem que todo o esforço e dedicação desempenhados neste trabalho tem a finalidade de me tornar uma pessoa e profissional melhor por e para vocês.

A narração da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a *sua* memória.
(BOSI, 1994, p. 68)

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar alguns poemas de José Joaquim de Sousa, conhecido popularmente como Juca da Angélica, partindo inicialmente do repertório poético constituinte do livro *Meu canto é saudade* (2001 e 2011), que contém parte da produção lírica do autor. Nossa propósitos é refletir acerca da representação que este poeta da literatura oral faz de suas experiências de vida, sob o olhar mnemônico de um indivíduo, cuja identidade é caracterizada por sua relação íntima com o espaço em que habita (a roça) e as atividades cotidianas inerentes a esse local no qual nasceu e foi criado. Como lhe faltou o contato íntimo com a escrita, o repertório literário do mineiro Juca é composto basicamente de suas memórias, numa espécie de “autobiografia lírica” (NEPOMUCENO, 2001, p. 13), na qual se podem localizar “informações precisas sobre a sociedade mineira, a família, a organização da comunidade, os valores, a ética, um registro de vida, enfim” (NEPOMUCENO, 2001, p. 19). Trata-se, nesse sentido, de uma poética oral apoiada nas lembranças que o poeta possui de fatos passados – acontecimentos referentes às ações de seu cotidiano, que são registradas em sua poesia na qual “o relato, feixe de histórias a que se somam acidentes, desilusões, aventuras, esperanças, saudades, engendra-se pelo exercício da atividade do olhar” (FERNANDES, 2007). É, por conseguinte, o olhar que Juca lança para as atividades que permeiam a sociedade rural em que está inserido que interessa a este estudo. Um olhar que constitui a sua identidade, formada pela memória da vida/tempo, na qual se encontra a dicotomia simbólica entre o jovem e o velho; a memória do espaço, em que se localizam as lembranças do poeta quanto à sua rotina de trabalho no âmbito rural; e a memória dos ritos, formada pelas práticas festivo-religiosas que também pertencem ao cenário social do qual o autor faz parte. Tal estudo ergueu-se à luz de estudiosos da memória, como Ecléa Bosi (1994), Agamben (2009), Benjamim (1994), Gagnebin (2014), dentre outros teóricos da área; buscamos, ainda, amparo bibliográfico em estudiosos da poesia oral, como Paul Zumthor (2005 e 2007) e Frederico Fernandes (2003 e 2007), além de autores que se dedicaram à publicação de textos que versam sobre a cultura popular do interior mineiro, como Maria Clara Machado (2006), bem como sobre estudos acerca da poesia, tal como a define Octávio Paz (1982). Cabe, por fim, delimitar o caminho crítico-metodológico adotado no desenvolvimento desta pesquisa, a saber: uma análise reflexiva da poética de Juca da Angélica, de modo a transcender uma postura meramente “descritivista” ou “impressionista”, indo ao encontro de um equilíbrio que leve em conta as particularidades da obra, respeitando-se o contexto sócio-histórico em que ela está inserida. Logo, este estudo assume o compromisso de analisar a voz (individual e coletiva) de Juca da Angélica, com foco no olhar que este lança para a sua vida e para a relação desta com o Outro, reconstituindo, por meio da memória, o “ser vivido no ser lembrado”, numa atividade em que se revelam as suas mais variadas facetas e na qual o tempo presente remete à procura de um “tempo perdido” (PROUST, 2004) que somente pela memória poética pode ser resgatado.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura Caipira; Memória; Voz poética; Juca da Angélica

ABSTRACT

This work aims to analyze some poems by José Joaquim de Sousa, popularly known as Juca da Angélica, starting from the poetic repertoire constituent of the book *Meu canto é saudade* (2001 and 2011), which contains part of the lyrical production of the author. Our purpose is to reflect on the representation that this poet of oral literature makes of his life experiences, under the mnemonic look of an individual, whose identity is characterized by its intimate relationship with the space in which it inhabits (the farm) and daily activities inherent to the place where he was born and raised. As he lacked close contact with writing, Juca's literary repertoire is basically composed of his memories, in a kind of "lyrical autobiography" (NEPOMUCENO, 2001, page 13), in which "precise information about the society of Minas Gerais, the family, the organization of the community, values, ethics, a register of life, finally "(NEPOMUCENO, 2001, 19). In this sense, it is an oral poetics based on the poet's recollections of past events - events related to the actions of his daily life, which are recorded in his poetry in which "the story, a bundle of stories to which are added accidents, disappointments, adventures, hopes, homesickness, is engendered by the exercise of the activity of the eye "(FERNANDES, 2007). It is, therefore, the look that Juca throws to the activities that permeate the rural society in which it is inserted that interests to this study. A look that constitutes its identity, formed by the memory of life / time, in which is the symbolic dichotomy between the young and the old; the memory of space, in which are located the memories of the poet as to his routine of work in the rural scope; and the memory of the rites, formed by festive-religious practices that also belong to the social scene of which the author is a part. Such a study has arisen in the light of memory scholars such as Ecléa Bosi (1994), Agamben (2009), Benjamim (1994), Gagnebin (2014), among other theorists of the area; (2005 and 2007) and Frederico Fernandes (2003 and 2007), as well as authors dedicated to the publication of texts that deal with the popular culture of the interior of Minas Gerais, such as Maria Clara Machado (2006), as well as on studies about poetry, as defined by Octávio Paz (1982). Finally, it is necessary to delimit the critical-methodological path adopted in the development of this research, namely: a reflexive analysis of the poetics of Juca da Angélica, in order to transcend a merely "descriptivist" or "Impressionist" posture, balance that takes into account the particularities of the work, respecting the socio-historical context in which it is inserted. Therefore, this study assumes the commitment to analyze the voice (individual and collective) of Juca da Angélica, focusing on the look he throws into his life and his relationship with the Other, reconstituting, through memory, the " being lived in being remembered ", in an activity in which its most varied facets are revealed and in which the present time refers to the search for a "lost time" (PROUST, 2004) that only by poetic memory can be rescued.

KEYWORDS: Caipira Culture; Memory; Poetic voice; Juca da Angelica

Lista de ilustrações

Figura 1: Assinatura do poeta Juca da Angélica	22
Figura 2: Juca produzindo queijos em sua fazenda	23
Figura 3: O poeta tocando a sua sanfona de oito baixos	24
Figura 4: Nieta e Juca da Angélica no dia de seu casamento	27
Figura 5: Imagem dos cinco filhos do poeta	28
Figura 6: Alguns livros encontrados na casa de Juca	36
Figura 7: Estefany e Yasmim, duas irmãs gêmeas e netas do Leão de Formosa, representando, respectivamente, Altino Caixeta de Castro e Juca da Angélica	39
Figuras 8 e 9: Juca da Angélica autografando seu livro <i>Meu canto é saudade</i> , publicado em 2001	52
Figura 10: Álbum <i>Puisia</i> , de Trio José	55
Figura 11: Portarretrato com imagem de Juca e Trio José	56
Figura 12: Cartaz de divulgação de show do Trio José e Paulo Nunes na BMA, em São Paulo	57
Figura 13: Resumo dos trabalhos dos alunos expostos na BMA, em São Paulo	58
Figura 14: Espetáculo Juca, em Uberlândia	59
Figura 15: Cartaz de divulgação do espetáculo Juca, ocorrido em Goiás	60
Figura 16: Imagem do IFC, em São Paulo	62
Figura 17: Cartaz de divulgação do 1º Prêmio Literário Juca da Angélica	63
Figura 18: Cartaz de divulgação do 2º Prêmio Literário Juca da Angélica	63
Figura 19: Rodas do carro de boi utilizado por Juca da Angélica quando carreiro	64
Figura 20: Carro de boi utilizado por Juca da Angélica quando na ativa	64
Figura 21: Juca recebendo o Prêmio Personalidade do século XX, pela AITMAP	65
Figura 22: Estátua de madeira confeccionada em homenagem a Juca da Angélica	65
Figura 23: Maquete da casa de Juca em sua fazenda	66

Figura 24: Troféu "Folclore Vivo Raízes" recebido por Juca da Prefeitura de Patos de Minas	66
Figura 25: Juca da Angélica se apresentando no lançamento do livro 40 balaios de saudade, em 1999	86
Figura 26: Outra imagem de Juca declamando sua poesia no lançamento do livro 40 balaios de saudade, de Nego Moreira	88
Figura 27: Imagem 1 de Juca declamando o poema Tempo de criança	91
Figura 28: Imagem 2 de Juca declamando o poema Tempo de criança	93
Figura 29: Imagem 3 de Juca declamando o poema Tempo de criança	93
Figura 30: Imagem 4 de Juca declamando o poema Tempo de criança	94
Figura 31: Imagem 1 de Juca recitando parte do poema que fez em homenagem à esposa	95
Figura 32: Imagem 2 de Juca recitando parte do poema que fez em homenagem à esposa	96
Figura 33: Imagem 3 de Juca recitando parte do poema que fez em homenagem à esposa	97
Figura 34: Casa onde residia Juca da Angélica	97
Figura 35: Juca, em visita à casa de Marialda Coury	99
Figura 36: Apresentação de Juca para alunos do curso de Letras - UNIPAM	109
Figura 37: Juca da Angélica com parte de sua boiada	165
Figura 38: Ilustração de Jean Baptiste Debret: Transporte de carne de corte	169
Figura 39: Baile na roça, de Cândido Portinari	193
Figura 40: Conjunto de imagens sagradas afixado em uma das paredes da casa do poeta	203

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – JOSÉ JOAQUIM DE SOUSA: UM POETA-ROCEIRO OU UM ROCEIRO-POETA? – JUCA DA ANGÉLICA DESENHANDO A SUA ASSINATURA	21
1.1 O poeta-roceiro: breves considerações sobre a história de vida do autor	22
1.2 O roceiro-poeta: a poesia de Juca da Angélica como testemunho lírico de sua realidade concreta	28
1.3 A influência de autores românticos e regionais na obra de Juca da Angélica	35
1.4 A linguagem: mais que um estilo, um instrumento de afirmação identitária	40
1.5 Dos pagodes na roça aos palcos de São Paulo: a garça alça seu voo e os versos do poeta mineiro alcançam novos ares em outras vozes e linguagens artísticas – Juca da Angélica deixa seu legado	51
CAPÍTULO 2 – SINHORES ME DÃO LICENÇA: JUCA DA ANGÉLICA CANTANDO AS SUAS FACETAS E A CULTURA CAIPIRA	69
2.1. O cantar e o dizer: a voz, a palavra e o corpo em ação	70
2.2 O Juca-saudoso	90
2.3 O Juca-crítico	100
2.4 O Juca-épico	103
2.5 O Juca lírico-reflexivo	110
CAPÍTULO 3 – O LAMENTO POÉTICO DIANTE DA PASSAGEM DO TEMPO: “O QUE A MEMÓRIA AMA FICA ETERNO”	114
3.1 Memória e representação na obra de Juca da Angélica	115
3.2 Palavra cantada de si e do imaginário do pequeno lavrador: a imagem da infância e do espaço natural como símbolos de felicidade	120
3.3 Em busca de um paraíso perdido: Juca da Angélica e o desejo de fixar o instante que não para de morrer	124
3.4 O murchar da flor: a face do eu refletida pelo espelho da memória	138

CAPÍTULO 4 – O CARRO DE BOI, A ENXADA E A POESIA: JUCA DA ANGÉLICA E SUAS IMAGENS-LEMBRANÇA DA ROTINA DE TRABALHO NA ROÇA	149
4.1 A literatura como guardiã da memória e da identidade cultural	150
4.2 Tempo e poesia: registro simbólico de um instante eterno	151
4.3 O valor ético-moral da profissão de roceiro	153
4.4 Juca e as imagens poéticas de sua profissão de carreiro: a representação do boi e do carro de boi em Juca da Angélica, Guimarães Rosa e em outras linguagens artísticas	163
4.5 A memória do trabalho: “a justificativa de toda uma biografia”	179
CAPÍTULO 5 – A MEMÓRIA DOS RITOS SOB O VÉU DA POESIA: JUCA DA ANGÉLICA CANTANDO A FÉ E A DIVERSÃO NOS EMBALOS FESTIVO-RELIGIOSOS DA ROÇA	185
5.1 Juca da Angélica cantando as festividades rurais do cerrado	186
5.2 Na toada dos pagodes, a cultura do sertão	188
5.3 Juca da Angélica e a representação poética do sagrado: entre a voz da fé o véu da poesia	197
5.4 Na noite de São João: a imagem transcendental da poesia	220
5.5 Ritos de fé em ritmo de festa: a madrugada que passou não volta mais	231
CONSIDERAÇÕES FINAIS	235
REFERÊNCIAS	241

INTRODUÇÃO

Antes de tecermos comentários acerca dos protocolos formais desta pesquisa, delimitando-se o tema, a metodologia, justificativa e objetivos que nortearam o seu desenvolvimento, cabe, primeiramente, chamar a atenção para o caráter desafiador e ao mesmo tempo sedutor deste estudo, uma vez que se trata de analisar a obra de um poeta que, além de traduzir em versos a sua realidade, fazia da poesia alimento da alma, isto é, combustível motriz para a afirmação de sua identidade.

Explorar a poética de José Joaquim de Sousa, também conhecido por Juca da Angélica, é desafiador, visto que sua produção lírica permanece praticamente inexplorada no universo acadêmico e, por isso mesmo, esta tarefa seduz pelo fato de ser uma pesquisa inédita e que, certamente, abrirá caminho para o surgimento de novos e futuros olhares investigativos sobre a poesia desse mineiro (nascido em 7 de junho de 1918, e falecido em 24 de setembro de 2016), que, mais que fazer uso da palavra poética, utilizava a própria voz como instrumento propagador de suas memórias.

Sem dúvida, essa capacidade que Juca tinha de transformar em versos a sua sensibilidade, cantando as suas experiências concretas do universo rural, o distingue de muitos outros artistas da expressão literária, porquanto o seu dizer é mediado pela voz em *performance*. Isso significa que a produção poética de Juca ultrapassa a comum ideia de se fazer poesia tendo em vista um público-alvo leitor/ouvinte, já que o autor do interior de Minas Gerais participava ativamente desse processo, compartilhando das práticas sociais e culturais das quais fazia parte.

Além de suas poesias serem transmitidas oralmente, vale lembrar que o poeta as mantinha na memória capaz de guardar poemas de mais de 600 versos. Uma memória que morreria com ele, não fosse a iniciativa da artista plástica Marialda Coury e do escritor Paulo Nunes de fazerem o registro de tais produções líricas, com a publicação do livro *Meu canto é saudade*, em 2001 (uma coletânea, em formato escrito, que contém parte do repertório poético do autor).

O objetivo desta pesquisa é analisar alguns textos poéticos de Juca, a partir dessa obra que, por mais que se apresente sob o código escrito, contém traços reveladores da sensibilidade do poeta. Acreditamos, nesse sentido, que, conforme explica Ruth Silviano Brandão (2006, p. 34), “o texto fala e fala mais que o autor pretende, e não há como evitar

essa rebeldia e palavras que fogem de um ilusório comando, mesmo quando se buscam recursos os mais variados, para domá-las”.

Buscamos analisar, nesse viés, traços identitários do autor em seus textos (que foram registrados, buscando-se preservar, em relação à linguagem, características próprias do dialeto caipira), com foco na memória do poeta que, segundo Luís André Nepomuceno (2001, p. 15), “é o princípio de tudo”, haja vista que é na sua capacidade de reinventar o passado que reside o cerne de sua poesia, processo em que “o ser vivido” transforma-se no “ser lembrado”. Entretanto, não há como ignorar o “modo” como o seu dizer é transmitido, isto é, pela voz em *performance*, em um estilo que remete aos antigos contadores de fábulas, menestréis e rapsodos, e que Juca da Angélica utilizava na modernidade para “cantar” suas raízes.

E, ao “cantar suas raízes”, o poeta canta também as tradições culturais coletivas de sua comunidade, tendo em vista que o seu dizer é construído histórica e socialmente, de modo que sua poesia é elemento que não se separa de sua realidade caipira. Com efeito, o procedimento adotado na elaboração dos capítulos desta tese buscou utilizar uma linha investigativa coerente com essa realidade. Desta forma, optamos por apresentar, inicialmente, algumas informações relevantes sobre a vida e obra do poeta (localizadas no primeiro capítulo), destacando alguns elementos que fazem parte de seu lirismo e que são representativos das tradições culturais coletivas do roceiro do interior de Minas Gerais.

Como já afirmamos, todo o lirismo de Juca da Angélica é transmitido pela voz em *performance*, conceito utilizado aqui no sentido designado por Paul Zumthor (2007, p. 18), para quem *performance* significa um jogo de interação no qual se atualizam “a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural, as relações intersubjetivas entre o representado e o vivido”. Nesse sentido, no segundo capítulo, buscamos abordar o “como” Juca transmitia suas poesias que, a nosso ver, não poderia ser ignorado nesta pesquisa, pois o desempenho de Juca da Angélica, ao declamar e interpretar os seus textos, utilizando-se da “vocalidade poética”, altera de forma significativa os efeitos de sentido de sua obra. Parece oportuno explicar também o que entendemos por “vocalidade poética”, expressão que Zumthor (2007) utiliza no lugar de “oralidade poética”, visto que, segundo o medievalista, mais que fazer referência à voz humana, responsável pela transmissão dos sons da linguagem, a voz é entendida

sobretudo enquanto corpo, isto é, “como presença expressiva que se impõe no tom, no peso das palavras, nos intervalos de silêncio”, conforme explica Maria Rosa Duarte de Oliveira (2012, p. 352), segundo a qual a voz poética é “um fenômeno global, vinculado à história do homem, implicando não apenas a articulação oral de uma língua, mas a presença de um corpo vivo em ação num determinado contexto (*performance*)”.

O terceiro capítulo tem como objetivo apresentar conceitos e análises no que diz respeito à construção poética que Juca da Angélica faz de seu “ser vivido” no seu “ser lembrado”, com foco na representação que o poeta produz de seu período de infância e mocidade. Para tanto, utilizaremos como referencial teórico estudiosos da memória, entendendo-a como um processo, não de recuperação do passado propriamente dito, mas como um viés que o reconstrói, sob o olhar sensível daquele que rememora.

No quarto capítulo, buscamos analisar a construção de imagens poéticas que Juca faz de seu ofício como lavrador e carreiro, enfatizando a relevância de sua profissão de roceiro para a constituição de sua identidade caipira.

No quinto e último capítulo, procuramos refletir sobre a participação de Juca da Angélica nos eventos festivo-religiosos de sua comunidade, com o intuito de avaliar a manifestação do sagrado na poesia do autor e a representação que este faz do tempo em que participava ativamente dos pagodes na roça.

Ainda em relação à organização dos capítulos, chamamos atenção para o fato de as teorias estarem interligadas às análises. Tal procedimento foi adotado, a fim de dar um tom mais didático ao trabalho que, em vez de apresentar todas as informações teóricas primeiro e depois as análises, procurou “ir direto ao ponto”, ou seja, apresentar as considerações teóricas (utilizando-se, preferencialmente, de citações diretas) e, em seguida, a sua aplicação aos textos do poeta estudado.

No que tange às vertentes teóricas, utilizamos para fundamentar o primeiro capítulo a coletânea *Meu canto é saudade*, bem como comentários elucidativos sobre a mesma, elaborados por seu organizador Paulo Nunes e demais colaboradores, como Mariada Coury e Luís André Nepomuceno. Na verdade, este capítulo, mais que teorizar sobre algo, busca apresentar Juca da Angélica como poeta e como roceiro, bem como o legado deixado por ele por intermédio de sua arte poética.

Na elaboração do segundo capítulo, buscamos amparo teórico em estudiosos da oralidade, como Paul Zumthor (1997; 2005; 2007) e Frederico Fernandes (2003 e 2007), que abordam o tema da poesia mediada pela voz e pelo corpo.

O construto do terceiro capítulo foi feito à lume de estudiosos da memória, como Ecléa Bosi (1994), Flávio Pereira Camargo (2009), Jeanne Marie Gagnébin (2014), Maurice Halbwachs (2006), Albuquerque Júnior (2011, 2013 e 2015), dentre outros que refletem em suas obras sobre a arte da rememoração.

O quarto capítulo organizou-se à luz de estudiosos, como Márcia Naxara (1998) e Maria Clara Machado (2006), que compreendem o trabalho do homem do campo como componente indissociável de sua cultura, uma vez que o ofício de roceiro e carreiro agrega valores éticos e simbólicos à identidade caipira.

Por fim, o último capítulo foi construído com ênfase em teorias do imaginário, desenvolvidas, por exemplo, por Carl Jung (2008a e 2008b), Gilbert Durand (1993 e 1997), e com foco, ainda, nos aspectos teóricos acerca da religiosidade, tomando como parâmetro, entre outros autores¹, estudos de Carlos Brandão (2007) e Thales de Azevedo (2002). Como a religiosidade popular é parte integrante da cultura caipira, na construção deste capítulo, levamos em consideração também estudos que buscam compreender o cotidiano do homem da roça, como os de Rosa Nepomuceno (1999), Romildo Sant'Anna (2000 e 2010), dentre outros – procurando destacar a relação entre sagrado e identidade na obra de Juca da Angélica e como este retrata a sua participação nos eventos culturais (como nos pagodes) em suas poesias.

Como procedimento metodológico para a realização da pesquisa, utilizamos, além de leituras do material bibliográfico anteriormente apresentado, um trabalho de análise de textos poéticos de Juca da Angélica, contidos no livro *Meu canto é saudade*, bem como estudos de depoimentos e declamações do poeta disponíveis em áudio e vídeo. Foi no Memorial do Milho de Patos de Minas que localizamos mais materiais envolvendo a produção poética do autor, incluindo fotografias, documentários e vídeos (brutos de

¹ Utilizamos, ainda, como material teórico no desenvolvimento deste capítulo, a dissertação de mestrado defendida por mim, em 2012, pela Universidade Federal de Uberlândia. Intitulada *A religiosidade na voz de Pena Branca e Xavantinho*, o texto, orientado pela professora doutora Kênia Maria de Almeida Pereira, busca analisar a representação do sagrado em sete canções interpretadas por essa dupla, nacionalmente conhecida por ter buscado valorizar a tradição caipira por meio de seus discos, mesmo diante de um cenário musical que aderia cada vez mais às transformações impostas pela indústria fonográfica que descharacterizava, gradativamente, as canções representativas do homem do campo, a fim de atender às transformações vigentes do mundo moderno.

editados) e outros registros informativos sobre o poeta estudado. Também buscamos, nos meios midiáticos, como em noticiários locais e regionais, dados sobre vida e obra de Juca da Angélica. No meio acadêmico, localizamos apenas dois textos científicos envolvendo a obra do poeta: uma monografia de graduação, intitulada *História e cotidiano nas poesias de Juca da Angélica* e um capítulo de livro, intitulado *Representações do cotidiano rural: trabalho, tempo, religiosidade e lazer* – ambos os textos são de autoria de Edna de Fátima Gomes, que buscou refletir acerca dos recursos utilizados por Juca da Angélica para representar o seu cotidiano rural.

Como forma de conhecer melhor a realidade do poeta, realizei, em 2015, uma visita até a sua fazenda. Na oportunidade, pude conhecer de perto como vivia o autor, a sua casa, enfim, um pouco de sua história e rotina de vida, quando o poeta havia completado seus 97 anos de idade. Aproveitei a viagem para ir também até a cidade de Lagoa Formosa, a fim de colher mais informações sobre o autor. Foi por meio dessa visita ao município lagoense que encontrei, por exemplo, uma estatueta de madeira de Juca da Angélica, na galeria de “Alferes das Folias de Reis”, no acervo da Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Lagoa Formosa de 2009. A metodologia utilizada na realização desta tese foi, portanto, a mais variável possível, devido à escassez de material informativo existente sobre o autor, já que sua obra foi pouco difundida e estudada.

Ao final deste estudo, intentamos demonstrar a riqueza simbólica que se encontra latente nos versos de Juca da Angélica, cuja obra contém um lirismo representativo da mais autêntica literatura oral, capaz de celebrar momentos, sensações, culturas e tradições, sob a óptica de um sujeito simples e pouco conhecido no universo acadêmico, mas que nunca deixou de transformar a sua história em poesia cantada – e esta é a hipótese que desejamos comprovar por meio da realização desta pesquisa, ou seja, a de que a obra de Juca da Angélica assume papel relevante para a disseminação não só de sua experiência individual como roceiro e poeta, que emerge de sua égide mnemônica, mas sobretudo para a valorização e preservação do patrimônio cultural e identitário do sujeito caipira.

É oportuno ressaltar, ainda, que esse meu envolvimento com o universo caipira não é de agora. Desde 2010, quando me ingressei no mestrado em Estudos Literários na UFU (curso que, na época, ainda se chamava Teoria Literária), já existia em mim um grande interesse pela cultura popular e pelos encantos das raízes do sertão mineiro.

Durante o curso de mestrado, tive a oportunidade de ter a prof.^a Dra. Kênia Maria de Almeida Pereira como professora e orientadora e desenvolvi um projeto de pesquisa que buscava analisar a religiosidade em algumas músicas compostas e/ou interpretadas por Pena Branca e Xavantinho, uma dupla caipira que, até então, não tinha obtido um estudo sério e acadêmico sobre a poética de suas canções. Com a realização desse trabalho, eu aprendi muito acerca do fenômeno da religiosidade e também um pouco do universo que envolve a tradicional música sertaneja e sua importante função representativa da identidade cultural do homem do campo. Com o apoio e o incentivo da professora Kênia, desse estudo, resultou o livro *A religiosidade na voz de Pena Branca e Xavantinho*, lançado em 2013, na casa de cultura de Uberlândia.

Em 2015, eu me ingresssei no doutorado na Universidade Federal de Uberlândia, e, desta vez, tendo como orientador o prof. Dr. Luiz Humberto Arantes que, na época, estava dirigindo um espetáculo teatral, contando parte da história do poeta Juca da Angélica. Surgiu-se, então, a ideia de realizar um projeto de doutorado que envolvesse o estudo da poesia desse artista, bastante popular em minha cidade natal (Patos de Minas) e região, resultando no tema atual da pesquisa, que busca analisar a representação poética que Juca da Angélica faz de suas lembranças, à luz de correntes teóricas que versam sobre a arte da rememoração.

O interessante é que, nesse processo, houve a mudança de orientador, mas pude manter uma linha coerente em relação ao assunto estudado durante o mestrado, pois tanto Pena Branca e Xavantinho como Juca da Angélica são artistas que utilizavam o texto poético e a voz como forma de valorização e disseminação da tradição e da cultura caipira, além de tanto a dupla quanto Juca, conforme acrescenta Kênia Maria de Almeida Pereira (2017)², integrarem universos constituídos por “temas ainda discriminados e mal compreendidos na academia” e ainda fazerem parte da chamada “cultura das bordas”, expressão utilizada por Jerusa Pires Ferreira (2010), para se referir à produção popular e periférica, que recebe um valor muitas vezes depreciativo dos segmentos institucionalizados, em que normalmente se cultiva a supremacia do escrito sobre o oral.

É justamente por estar à margem do discurso oficialmente literário e escrito, que Juca talvez tenha ainda seu nome quase desconhecido no universo científico e esta

² O comentário de Kênia foi feito oralmente, durante sua participação como avaliadora no exame de qualificação desta tese, realizado em novembro de 2017.

pesquisa de doutorado emerge na tentativa de mudar parte dessa realidade, de modo a abrir as portas do meio acadêmico (agora, em nível de doutorado) para este artista que fez da arte literária e de sua voz instrumento de reafirmação de sua identidade, cantando a sua história, a sua cultura, enfim, as suas raízes.

E chamou a nossa atenção o material que esse poeta utiliza para a produção de seu canto poético: a sua memória. Algo que é inerente ao ser humano e, por isso mesmo, democrático e gratuito. Algo que todos possuem, mas que cada um utiliza à sua maneira. Para Juca, mais que lhe dar inspiração para a composição lírica (aqui nos referimos à ação de recordar), a sua memória atuava como um baú de armazenamento poético (aqui nos referimos à capacidade do poeta de guardar integralmente na memória os seus textos e os de outros autores). Afinal, Juca compunha versos para serem declamados (ou “cantados”, como prefere o autor). Isso porque seus textos não eram fabricados para serem lidos e sim recitados. A voz atua, nesse âmbito, como instrumento mediador de suas palavras, mas é também por ela que ecoam suas mais variadas facetas.

Entendemos a obra de Juca, nesse sentido, como um espaço aberto polifonicamente, conforme conceito postulado por Mikhail Bakhtin (2008) em *Problemas da poética de Dostoiévski*, que coloca em jogo, em um mesmo texto, a multiplicidade de vozes representativas de diferentes discursos, por meio das quais é possível identificar vários cantos semânticos que constituem o seu ser: o Juca roceiro, o Juca carreiro, o Juca namorador, o Juca crítico, o Juca cômico, o Juca saudoso, o Juca festeiro, o Juca religioso, o Juca épico e o que mais nos interessa nesta pesquisa: o Juca poeta.

Todas essas facetas fazem parte de um ser dotado de talento para transformar em versos as impressões que retirava da vida. Luís André Nepomuceno chama de “autobiografia lírica”³ a produção poética de Juca da Angélica, uma vez que o autor se inspirava nas próprias experiências para a composição de sua poesia, como se esta espelhasse a faceta Juca-Juca, isto é, o Juca por ele mesmo.

E, conhecendo este Juca, abrimos caminho para que outros artistas populares como ele deixem audíveis a sua voz – não só a voz que fala, mas a voz que impõe o seu lugar no mundo, que atravessa os horizontes do preconceito e mostra a que veio. Juca da

³ Em razão de os textos de Juca serem de natureza autobiográfica, utilizaremos neste trabalho a palavra “poeta” tanto para fazer alusão ao artista como também com a finalidade de fazer referência ao “eu” poético que se expressa nos poemas do autor.

Angélica entoou a sua voz para quem quisesse ouvir, cantou nos pagodes e hoje seus versos, ainda que registrados no papel, expressam a leveza de seu ser, a sua simpatia, a sua maneira simples de viver, a sua alegria, e, claro, também o seu desapontamento com o inegociável relógio da existência.

Juca se utilizava da memória para descrever, portanto, o seu ser lembrado a partir do seu ser vivido, mas de uma forma surpreendentemente inusitada, pois guardava na cabeça infindáveis balaios de versos. E é justamente essa capacidade de fundir poesia, memória e canção que faz de Juca da Angélica um genuíno trovador da modernidade, já que ouviu o chamado da inspiração poética e fez uso da palavra cantada, a fim de difundir, além de seu dom, a cultura caipira – esta que, mesmo com o passar dos anos, não deixa de exalar os seus encantos e disseminar, por meio de diferentes linguagens artísticas, as suas raízes.

CAPÍTULO 1

JOSÉ JOAQUIM DE SOUSA: UM POETA-ROCEIRO OU

UM ROCEIRO-POETA? – JUCA DA ANGÉLICA DESENHANDO A

SUA ASSINATURA

1.1 O poeta-roceiro: breves considerações sobre a história de vida do autor

Em meio ao clima frio e festeiro que embala as tradicionais festas juninas brasileiras, nasceu José Joaquim de Sousa, no dia 7/6/1918, em pleno século XX – período caracterizado pelo historiador Eric Hobsbawm (1995) como a “era dos extremos”.

José Joaquim de Sousa era filho de Angélica Carolina de Sousa e de Joaquim Egídio da Rosa e, do segundo nome do pai, somado ao primeiro da mãe, resultou no apelido pelo qual gostava de ser chamado: Juca da Angélica. E era assim que assinava em suas escrituras:

Figura 1 - Assinatura do poeta Juca da Angélica

Embora tenha nascido na “era dos extremos”, momento histórico marcado pelas duas grandes guerras mundiais, Juca cresceu em uma região tranquila e pacata do interior do Alto Paranaíba (em uma fazenda situada em Lagoa Formosa/MG), região interiorana em que era comum as pessoas autodenominarem-se popularmente por algum grau de parentesco ou proximidade familiar: a Maria do João (sendo João o marido), o Sebastião da Terezinha (sendo Terezinha a esposa), o Juca da Angélica (sendo Angélica a mãe) etc.

É nesse ambiente de grande interação social, em que se vivenciam relações pessoalizadas e recíprocas (ALVES JÚNIOR, 2009), que Juca foi, aos poucos, revelando a sua habilidade na arte de fazer poesia. Foi também morando em uma casinha simples, na fazenda Mata-burros, que Juca, ainda menino, ensaiava seus primeiros passos em direção ao lirismo, sempre pautado, como veremos mais adiante, em sua realidade concreta, no seu contato com as gentes que lidam com a terra, com o gado, com o cantar do carro de boi e com as belezas naturais do sertão.

Trata-se de uma realidade marcada, entretanto, não só pelos encantos idílicos da roça, mas também, como é próprio da natureza humana, por ganhos e perdas. Uma dessas perdas ocorreu quando Juca “ainda em tenra idade viu-se órfão de pai, tendo sido criado pela mãe e pelos irmãos mais velhos” (ANGÉLICA, 2001, p. 23) e, por ter perdido o pai muito cedo, da imagem paterna, Juca guardava vagas lembranças, conforme se expressa poeticamente no fragmento do poema *Maria da rosa*, a seguir:

Eu era criança,
 Num tem nem lembrança
 Quando meu pai morreu!
 Com risos e prantos,
 E choros e cantos,
 A vida lá vai
 Fugindo da morte,
 Cumprindo a sorte
 Qui Jesus mim deu!
 (ANGÉLICA, 2011, p. 182)

E, na ausência do pai, Juca iniciou prematuramente o seu trabalho na roça, conforme nos informa liricamente o excerto do texto *Comecei a recordá*, abaixo:

Nisso eu era criancinha,
 No cumeço de existênça,
 Meus irmão, cum paciênça,
 Ajudava mim cria...
 Mamãe já era viúva,
 Papai eu num cunheci.
 Incarano puraí,
 Pricisava trabaíá.
 (ANGÉLICA, 2011, p. 40)

Atuou, primeiramente, como candeeiro (guia de carro de boi) e, posteriormente, como carreiro, atividade com a qual ficou sendo conhecido em toda a região. Por ter chamado a si a responsabilidade de colaborar no sustento da família, foi alfabetizado somente aos 14 anos de idade, tendo frequentado a escola por apenas 9 meses. E, além de trabalhar como carreiro e ajudar na lida da roça (capinando, plantando e ordenhando as vacas, por exemplo) também fabricava o tradicional queijo de Minas, como se infere por meio da imagem, a seguir:

Figura 2 - Juca produzindo queijos em sua fazenda



Fonte: Imagem extraída do vídeo: Visita de Marialda Coury à fazenda do poeta Juca da Angélica, no dia 25 de novembro de 2000

E, como um “roceiro de verdade”, participava ativamente das festas, costumes e rituais da tradição do interior mineiro, como mutirões, folia de reis e catira – não raras vezes acompanhado de sua sanfoninha vermelha (ver figura 3), com a qual, segundo ele, “já cantou nuns mil pagodes”:

Figura 3 – O poeta tocando a sua sanfona de oito baixos



Fonte: Arquivo pessoal de Marialda Coury. Fotografia: Saulo Alves

Carreando e saboreando a sua “mocidade”, o poeta se gabava de ter tido 19 namoradas. E, antes de aprender a ler, já sabia namorar, como ele mesmo afirma, humoristicamente, em seu poema *Presentes das namorada*, a seguir:

Quando eu tinha doze ano,
Já gostava das morena,
Já cantava nos pagode,
Já mostrava muita cena.
Pricisava de iscola
Pra aprendê pegar na pena.
Mamãe mim pois na iscola
Pra aprendê a soletrar.
A idéia agitava,
Num tinha qui mim insinar.
Iantes de aprender a ler,
Eu aprendi a namorar.
(ANGÉLICA, 2011, p. 149)

Entretanto, das 19 namoradas que teve e com quem imaginou um dia se casar, (isso porque, segundo Juca, o número é bem maior), apenas uma foi capaz de levá-lo ao altar: Antonieta Rosa do Carmo (Nieta), que foi, de acordo com o poeta, quem “deu

cabicera nas otra”, isto é, quem deixou as concorrentes para trás. É o que nos informa o poema *Festa no campo bonito*, a seguir:

E nessa festa tão bonita
Tinha mais de cem garota!
Mais a Nieta da Luizinha
Deu cabicera nas otra!
(ANGÉLICA, 2011, p. 190)

Para Nieta, Juca elaborou alguns versos que podem ser ouvidos na voz do poeta, por meio de uma reportagem exibida, em 2015, pelo Jornal *Lagoa Formosa acontece* (intervalo entre 1:37 a 1:50), que, na época, buscava colher e divulgar informações acerca do artista da região. Em um momento da matéria, Juca recita a seguinte poesia, que fizera exaltando a beleza de sua amada:

Nieta é a mais bela
Qui em Minas foi nascida
Sua sorte é florida
É linda como Deus quis
Parece uma imagem
Duma santa milagrosa
Num artar cheim de rosa
Na mais bunita matriz
(Transcrição nossa)

Em depoimento extraído de vídeo realizado por Marialda Coury, quando visitou o poeta, em sua fazenda, no dia 25 de novembro de 2000, Juca declara à artista plástica que, com Nieta, namorou por um tempo curto, apenas por 37 dias, iniciando o relacionamento em 23 de junho de 1951, em uma festa de São João. O poeta conta nesse material audiovisual que, no dia seguinte, foi até a casa de Nieta, a fim de pedi-la em casamento. Após isso, deu-lhe um corte de vestido e foi logo comprando as alianças em Patos de Minas. Com a pretendente (de quem era 14 anos mais velho)⁴, casou-se com 33 anos de idade, no dia 31 de julho de 1951 – dois anos depois do falecimento de sua mãe Angélica, para quem o poeta dedicou parte do poema *Homem bem conformado*, a fim de registrar liricamente o seu lamento pela perda materna:

Nisso, o tempo foi passano;
Eu tinha trinta e um ano,

⁴ Em 2001, Juca foi convidado a se apresentar para alunos do curso de Letras do UNIPAM, e, durante a apresentação, Juca realizou o seguinte comentário: “A minha muié era mais nova quatorze ano, tanto que eu já tava cumeçano co’as dança e ela nasceu” (Transcrição nossa).

Sofri um golpe doído:
 Pirdi a mamãe querida
 O maió golpe da vida –
 Mas tudo Deus é sirvido!
 (ANGÉLICA, 2011, p. 37)

Com a ausência da mãe, Juca teve que se virar sozinho até se casar e, no poema *Eu preciso í pra casa*, o poeta expressa a falta que faz a figura feminina em um lar:

Tô deveno uns quinze conto,
 Tem recurso pa pagá.
 Tem quatorze pa recebê,
 Tem a casa de morá,
 Curral, paioli e chiquero,
 Um chatão pra dispejá,
 Oito porca criadera,
 Doze porco de ingordá,
 Cinco cavalo e três égua,
 Os deiz boi pra carriá,
 Setenta alqueires de chão,
 Mais de deiz reis de criá,
 Inroda na vizinha
 Amizade onde eu chegá;
 Mim farta é uma mulher,
 Eu priciso mim casá!

Vivo morano sozim,
 Parece qui eu passo mali:
 Eu passo até oito dia
 Sem cumê cumê de sali;
 Passo cum leite e farinha,
 Quejo e açúca cristali.

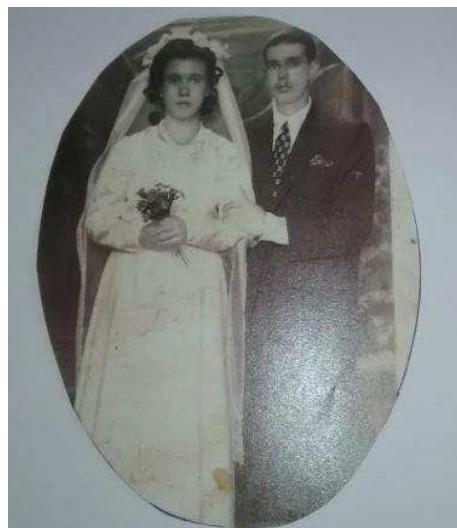
Tem jeito de cuzinhá,
 Dentro da nossa casinha –
 Tem fejão e tem arroz,
 Sali, manteiga e farinha;
 Tem panela, prato e garfo,
 Lenha guardada inxutinha;
 A bica d'água na porta
 Correno das mais clarinha –
 Os mais necessário eu tenho,
 Mim farta é quem mim cuzinha!
 (ANGÉLICA, 201, pp. 87-88)

O interessante é que, em outro de seus poemas, intitulado *Mim chamaro de biato*, Juca deixa entender que aos trinta anos de idade não havia se casado ainda por opção própria:

Isso foi acunticido
 No istádio Antonio Luís...
 Mim chamaru de Biato!
 Tá certo o qui ocêis diz!
 Trinta ano sem casá,
 Ainda mim jurgo filiz...
 Sô sortero e sô sozinho
 Mais não sô fi de perdi!
 E falo pra todo mundo:
 Num casei purquê num quis!
 (ANGÉLICA, 2011, pp. 284-285)

O excerto poético apresentado parece ter sido feito pelo poeta em resposta a uma provocação de alguém que lhe chamou de beato. Mas a verdade é que, estando solteiro por opção ou não, o poeta não fez jus ao rótulo de “beato” por muito tempo, pois casou-se com Nieta um ano depois de compor tal poesia. Abaixo, imagem de Nieta e Juca da Angélica no dia de seu casamento (ver figura 4) e, ao lado direito, trecho de um de seus poemas, *Agora Ilda, eu sô noivo*, em que o poeta faz referência a seu novo estado civil:

Figura 4 – Nieta e Juca da Angélica no dia de seu casamento



Fonte: imagem disponível no livro *Meu canto é saudade* (2001, p. 349)

Meu casamento é pra sê
 Sem pompa e sem orgulho.
 E numa data bunita:
 Trinta e um do mês de julho.
 [...]
 Agora casa o poeta
 Famado do quarterão –
 Pra fazê versos bunito
 Cum a mais linda perfeição,
 Diz o Artino de Castro
 Qui é o melhó do sertão!
 (ANGÉLICA, 2011, p. 191)

O casal teve 5 filhos: Plínio e Palmiro que, na imagem a seguir (figura 5), são os dois que se encontram, respectivamente, na parte superior, e Paulo, Celcinila e Pedro (que são, da esquerda para a direita, as três crianças localizadas na parte inferior da imagem):

Figura 5 – Imagem dos cinco filhos do poeta



Fonte: Imagem disponível no livro Meu canto é saudade (2001, p. 350)

A união do casal se manteve por 46 anos, 8 meses e 21 dias, tendo o seu término em 1998, com o falecimento de Nieta. Juca não se casou de novo e cantava a tristeza de ter perdido a companheira em suas poesias:

Coisa qui eu nunca pensei:
Ficar sem minha querida!
Mais um dia de aligria
Eu não penso em ter mais na vida!
(ANGÉLICA, 2011, p. 313)

O tempo passou, a idade avançou, e o poeta nunca se mudou de sua fazenda, onde residiu até o fim da vida. Felizmente, pude conhecê-lo, pessoalmente, quando o visitei, em sua casa, em 2015. Nessa época, Juca, com 97 anos de idade, já sentia na pele os efeitos do tempo e, perto de completar quase um século vida, encontrava-se muito doente, quase não escutava direito, mas, ainda assim, deu-me a oportunidade de ouvi-lo, recitando alguns de seus mais conhecidos versos.

Falecido em 24 de setembro de 2016, em um hospital de Lagoa Formosa, aos 98 anos de idade, em razão de múltiplas complicações de saúde, Juca da Angélica deixou um legado para as próximas gerações de quase um centenário de experiência de vida transmitida por meio da poesia oral – uma lírica revestida de sonhos, feitos, histórias e também, conforme veremos mais adiante, de muita saudade.

1.2 O roceiro-poeta: a poesia de Juca da Angélica como testemunho lírico de sua realidade concreta

Como pudemos perceber, pela breve trajetória que expusemos até agora, Juca teve uma vida simples no campo, igual a qualquer outro produtor e proprietário rural que

habita tal ambiente, participando dos momentos de lazer e de atividades típicas que envolvem o contexto da roça, como as práticas religiosas, os festejos e tudo que se relaciona às tradições culturais do interior mineiro.

Nesse sentido, Juca da Angélica seria um roceiro comum, não fosse a sua capacidade de traduzir o mundo em que viveu de um modo diferente, usando a própria voz e sua sensibilidade para transformar o que via e sentia em versos. E, não bastasse o talento para versificar a vida, o poeta ainda registrava tudo que produzia na memória, como se fazia nas antigas narrativas épicas e nas canções de gesta, que repassavam os feitos heroicos de geração por geração por meio da poesia oral.

O interessante é que o poeta frequentou a escola, mas não o suficiente para lhe dar conhecimentos que justificassem tamanha facilidade e autonomia poética. E, como lhe faltou o contato íntimo com a escrita, o repertório literário de Juca é composto, basicamente, de suas memórias, numa espécie de “autobiografia lírica”, na qual, conforme assegura Luís André Nepomuceno (2001, p. 19), podemos localizar “informações precisas sobre a sociedade mineira, a família, a organização da comunidade, os valores, a ética, um registro de vida, enfim”.

A forma como eram trocadas as cartas pessoais no século XX, por exemplo, ilustra bem essas “informações precisas sobre a sociedade mineira”, que podem ser encontradas na obra do artista lagoense. E ninguém melhor que um poeta namorador para representar como os gêneros epistolares de amor eram trocados em épocas passadas. No trecho do poema *Presentes das namorada*, a seguir, Juca descreve justamente uma das correspondências escritas que recebera de “Binidita”, uma de suas 19 namoradas:

Uma carta bem iscrita;
 Dentro dela tinha ua flor,
 Tinha um lacinho de fita,
 Tinha uma pena verdinha,
 Tinha uma conta bindita,
 Tinha um belo retratinho
 Duma linda sinhurita.
 Cum muitas quexa sintida
 E cum muitas frase bunita,
 No fim da carta escreveru:
 ‘Lembrança da binidita’!
 (ANGÉLICA, 2011, p. 150)

Em tal descrição, verificamos detalhes das cartas de amor tradicionalmente trocadas entre os seus pretendentes, como na passagem em que diz que se trata de uma

carta “bem iscrita”, fazendo alusão ao modo atencioso dedicado à sua realização, uma vez que as cartas eram escritas à mão. A correspondência descrita no poema também vem acompanhada de uma flor, um laço de fita, uma pena verde, uma conta e um retrato, isto é, de adereços que singularizam a carta, além de esta conter muitas frases bonitas e queixas sentidas, ou seja, o registro escrito dos sentimentos e da intencionalidade do remetente.

Como pudemos perceber, Juca representa a carta (mais precisamente a carta escrita e enviada por uma mulher) não apenas como mero instrumento de comunicação, mas como um presente que pode ser guardado e, consequentemente, revisitado e lembrado. Os adereços que “enfeitam” a correspondência colaboram, nesse sentido, para que o destinatário guarde na memória aquele/aquela que a enviou, como exemplifica o último verso do poema: “Lembrança da Binidita”.

Dessa forma, Juca da Angélica representa poeticamente uma prática muito comum do século passado (e nos dias atuais – embora em menor número) e que fazia parte do cotidiano do autor que é a comunicação por cartas escritas à mão – provavelmente não na forma postada, mas como “naquela que remonta à sua origem, a entregue em mão por terceiros” (cf. SILVA, 2002, pp.16-17).

A composição lírica de Juca trata-se, então, de uma poética oral apoiada nas experiências que o poeta possuía, referentes às ações de seu cotidiano, que eram registradas em sua poesia, na qual, como constata Frederico Fernandes (2007, pp. 65-66), “o relato, feixe de histórias a que se somam acidentes, desilusões, aventuras, esperanças, saudades, engendra-se pelo exercício da atividade do olhar”. Desse modo, os saberes e as práticas culturais da região em que vivia o autor são ressignificados pelo olhar do poeta, de modo que, mais do que ser testemunha das suas experiências, tal território e toda a sua gama simbólica também são componentes inseparáveis do cotidiano daquele que o representa.

É necessário ressaltar, porém, que Juca da Angélica não é um poeta da palavra impressa, mas poeta que remete a “um estágio em que a humanidade, pouco conhecedora da linguagem escrita, transmitia a tradição de seus mitos e narrativas, unicamente através do verbo pronunciado” (NEPOMUCENO, 2001, p. 19).

Logo, pretendemos analisar o modo como Juca da Angélica projeta, por meio de sua voz poética, o olhar para a sua realidade concreta, podendo tal olhar delinear a função

social de sua poesia, cuja relevância, a nosso ver, poderia ser delimitada tal como a reconhece Mário Faustino (1977, p. 40), em seu texto *Poesia-Experiência*, isto é, como testemunho, uma espécie de arquivo sensível do pensamento humano:

A poesia serve à sociedade testemunhando-a, interpretando-a, registrando as diversas fases espaciais e temporais de sua expansão e evolução. Nisso a poesia é como toda arte: um documento vivo, expressivo, do estado de espírito de certo povo, em uma dada região, numa época determinada. A poesia, aliás, é incomparável quando registra – com a capacidade condensadora e mnemônica de que só ela é capaz – certas nuances de ponto de vista, de atitude, de sentimento e de pensamento, individuais como coletivos, nuances essas que, muitas vezes, são bem mais expressivas de um povo e de uma época, do que os grandes acontecimentos... Como documento humano, creio ser a poesia insuperável. Somente isto seria bastante para justificar a sua existência perante a sociedade, sem esquecer aquela sua outra utilidade como que ontológica; a simples beleza, a mera consciência da dignidade da espécie que um poema automaticamente comunica aos homens, seria suficiente para merecer-lhe as honras da humanidade.

Um testemunho poético que, felizmente, não deixa morrer a nossa história, que, mesmo ressignificada simbolicamente na voz de artistas regionais como Juca da Angélica, perpetua a essência do ser que habita em cada um de nós, uma vez que contempla o lirismo de temas universais, os quais sempre nos intrigam, a exemplo da inquietude diante da passagem do tempo, que reflete o “desejo do intemporal que anima a humanidade” (ZUMTHOR, 2007, p. 49), como se verifica nos versos, a seguir, extraídos do texto *Comecei a recordá*, em que o poeta lamenta a perda dos louros de sua mocidade:

E hoje, e hoje, meu Deus!
 Vivo triste a recordá
 Tudo qui passô cumigo,
 Saudade dos meus amigo,
 Lembrança da mocidade!
 Intão, minh’alma cansada,
 Dos belo sonhos dispida,
 Chorano a passada vida
 Só tem um canto: é Saudade!
 (ANGÉLICA, 2011, pp. 42-43)

Ao poetizar sobre os elementos universais e os de sua realidade concreta, o autor os representa literariamente, imprimindo certa leveza ao tratar do amor, da saudade (especialmente de sua infância, caracterizada como um momento de felicidade) e da

natureza. Vejamos, a seguir, excerto do poema *Oh! Que tempo, bem me lembro*, texto em que o poeta contempla os elementos naturais:

Admirava a beleza ...
Cumô é linda a natureza!
Berano o manso regato
A luiz da lua num apaga!
A praia beijano as vaga,
O vento beijano o mato ...
(ANGÉLICA, 2001, p. 56)

Além da exaltação da natureza, outro aspecto que se revela latente na poesia de Juca, como já mencionamos, é a idealização da infância, de modo que os dias de criança são descritos como um tempo feliz que não volta mais. É o que podemos observar por meio da passagem, a seguir, de seu texto *Comecei a recordá*:

É pocas gente qui guarda
Essas lembrança querida
Da orora da nossa vida,
Dessa quadra de sorriso.
É bem triste recordá
Do tempo de piquinino ...
A vida é o som dum hino,
O mundo é um paraíso!
(ANGÉLICA, 2001, p. 50).

Não só a infância é exaltada na poesia de Juca da Angélica, mas a sua juventude, de uma forma geral. Sendo assim, é também alvo de recordação do poeta a sua mocidade, tempo representado como algo perdido no paraíso, assim como o presente é retratado como a “queda do anjo” dessa quimera inventada no feliz. É o que observamos por meio da leitura do fragmento do poema *Na sombra duma arve velha*, em que o eu lírico lamenta a passagem do tempo e a perda de sua juventude:

Mais o qui mim aconteceu?!

Pirdi minha mocidade!

Hoje choro de saudade,

Tivo risos pra viver!

Choro porque fui feliz,

Choro porque fui querido!

Choro meus dias florido

Qui nunca mais hei de ver!

(ANGÉLICA, 2001, p. 66)

Outra característica que marca a poética de Juca da Angélica é a expressão do sentimento amoroso voltado à figura feminina, cuja descrição, não raras vezes, é

relacionada a elementos transcendentais, tal como verificamos na passagem, a seguir, retirada do poema *Menina na janela*:

A primeira veiz que eu ti vi,
 Eu vi numa janela;
 Eu também tava na outra,
 Olhano cumo é tão bela –
 Paricia uma image
 Na mais bunita capela!
 (ANGÉLICA, 2001, p. 161)

No texto acima, a beleza da mulher é associada à imagem de uma santa no altar de uma igreja. Logo, tal fragmento dá pistas da vigência do amor platônico, em que o homem se vê refém dos encantos de sua amada – uma característica que, aliás, parece beber lá na poesia quinhentista portuguesa, na qual o homem também é vítima da soberania e tirania feminina, conforme ilustram os versos extraídos do poema *Minina, sunga a cabeça*, a seguir:

Eu, desprezado de ti,
 Hoje todo mundo mi amola...
 Eu sô cumo um passarim
 Prindido numa gaiola!
 A dor da ingratidão
 É paxão qui ninguém consola!
 (ANGÉLICA, 2011, p. 124)

Com relação aos recursos utilizados na elaboração de seus poemas, a poesia de Juca da Angélica é composta pela utilização de rimas e pela predominância de versos de cinco e sete sílabas poéticas – uma estrutura que facilita a memorização e que caracteriza as produções líricas populares, como as quadras, método que lembra bastante a produção poética de Casimiro de Abreu, mas que também contém traços que remetem à lírica de outras personalidades do período romântico, como Fagundes Varela, Castro Alves e Gonçalves Dias.

É no texto *Canção do exílio* deste último poeta, por exemplo, que Juca da Angélica parece ter se inspirado, ao elaborar *Comeceia recordá*, poema organizado em sete sílabas poéticas, no qual o eu lírico exalta o seu lugar de origem, assim como fez o poeta da primeira fase romântica:

Texto: *Canção do exílio*
(Gonçalves Dias)

Nosso céu **tem** mais estrelas,
Nossas várzeas **têm** mais flores,
Nossos bosques **têm** mais vida,
Nossa vida mais amores.
(DIAS, 1998, pp. 105-106)

Texto: *Comecei a recordá*
(Juca da Angélica)

Qui vida deliciosa
Daqueles tempo ditoso!
O mundo **tinha** mais gozo,
Nossos risos **era** imenso...
O céu **tinha** mais istrela,
As tardes **eram** mais formosa,
A lua mais majestosa,
A noite cum mais silêncio!
(ANGÉLICA, 2001, p. 50)

Porém, diferentemente do primeiro texto, o olhar do eu lírico, no segundo, eleva uma realidade que já não existe, em que os verbos “ser” e “ter” se conjugam no pretérito imperfeito, assumindo as formas “era” e “tinha”, numa variação temporal que se opõe à marcação verbal do texto original, no qual o céu da terra natal tem (e não: tinha) mais estrelas – o que, de certa forma, traduz a ideia, no texto de Juca, de imperfeição do presente e de construção saudosista do tempo pretérito.

Aliás, é justamente sobre esta característica romântica que propomos refletir na obra de Juca da Angélica: a representação do ser vivido pelo viés da memória, de modo a analisar como o poeta, com o olhar do presente, constrói imagens de seu passado, sem desconsiderar o lugar de onde enuncia. Tais experiências são “re-encenadas”, conforme teoriza Eduardo Coutinho (2009), na linguagem poética de Juca da Angélica, e esta pesquisa se ergue justamente na tentativa de apreender como essas imagens são materializadas simbolicamente em sua poesia, de forma a cotejar a sua experiência individual de sujeito aos elementos de sua realidade social caipira.

Utilizamos a expressão “caipira” como sinônimo do homem roceiro, ou seja, que vive de forma simples, em contato direto com a natureza e dela retira o que necessita para a sua subsistência, além de ser cultivador e propagador dos saberes culturais do universo rural. A própria palavra caipira possui sua origem do *nheengatu*, em que “caa” quer dizer “mato” e “pir”, aquele que “corta”. Simplificando, caipira significa, então, “aquele que corta o mato” (OLIVEIRA; MALLOZZI; BUENO s/d, p. 6).

Sobre a definição de caipira, Antônio Cândido (2001), em seu livro *Os parceiros do Rio Bonito*, acresce, ainda, que o caipira é produto da união do colonizador português e do índio. Da cultura portuguesa, herdou a língua e diversos costumes e crenças; do índio,

herdou alguns ritmos, como o catira e o cururu, e a facilidade de interagir com a natureza – a habilidade para a caça, por exemplo.

Fruto dessa herança indígena e portuguesa, certamente, o que não faltava para o caipira Juca da Angélica era inspiração para a criação de seus versos, uma vez que retirava de seu cotidiano a temática sobre a qual compunha sua poesia:

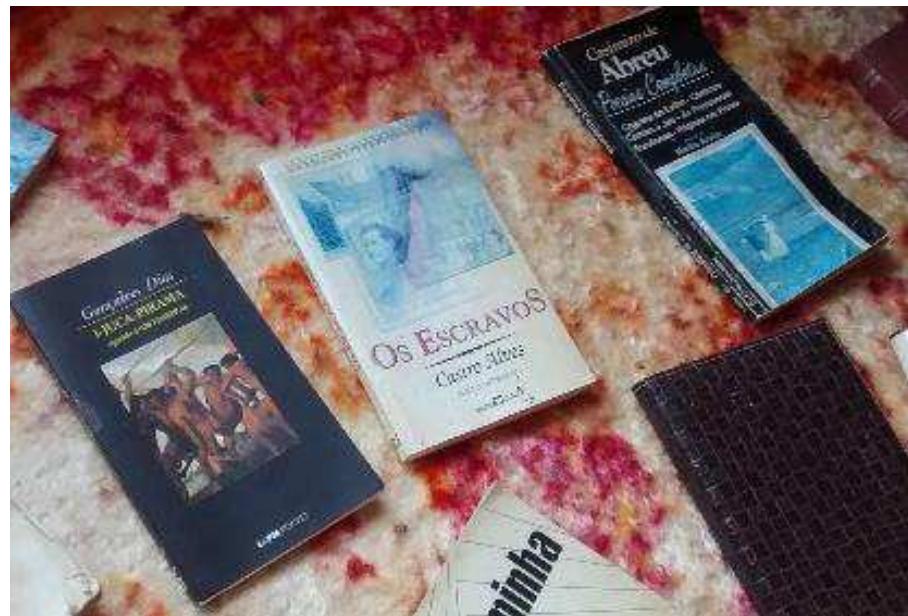
A arte de seu Juca se confunde com sua vida. É um retomar de saberes que fazem parte da essência mesma do ser, que nasce da capacidade de observar e sentir o mundo que palpita em torno de si: o céu, o escoar monótono de um riacho cristalino, o sacudir de um ramo sob o vento, uma garça voando, os animais no pasto, o som de porteiras batendo, sons de insetos e animais noturnos, o lamento dos carros de boi, o cheiro e o sabor do café e do pão assando no forno de barro, os amores, os amigos, as festas, de tudo isso é composta a poesia de seu Juca. Esses saberes, ele não os inventa e tampouco “caem do céu”; estão ao alcance de qualquer um que se dê ao trabalho de simplesmente observar e sentir (JOCA, 2014).

E é nessa capacidade de transformar em versos a sua realidade concreta que reside a beleza de seu lirismo, uma vez que Juca constrói imagens do que vê, a partir de sua experiência, do contato com a natureza, com a terra, com os animais e demais elementos que o singularizam como um genuíno caipira. Foi ordenhando as vacas, fabricando leite, arando a terra, carreando e participando dos encontros festivo-religiosos, por exemplo, que surgiu o poeta-roceiro, uma vez que retira inspiração de sua experiência na roça para a criação de seus versos, enquanto o roceiro-poeta utiliza-se de sua sensibilidade, a fim de atribuir lirismo ao pragmatismo da lida diária de um trabalhador rural – ambos os adjetivos (poeta e roceiro) compõem, portanto, indissociavelmente, a identidade do artista.

1.3 A influência de autores românticos e regionais na obra de Juca da Angélica

Entretanto, por mais que extraísse a maior parte de saberes de sua vivência, Juca se espelhou poeticamente em alguns autores, sobretudo aqueles pertencentes ao período do Romantismo. Quando o visitei em sua fazenda, em 2015, fotografei algumas obras que o poeta mantinha em seu poder e que também serviram de fonte de inspiração do autor. A seguir, imagem de algumas dessas obras:

Figura 6 – Alguns livros encontrados na casa de Juca



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora. Fotografia: Andréa C. de Paula

Faziam parte desse acervo, então, como podemos perceber, publicações de autores românticos, como Gonçalves Dias (*I-Juca Pirama*), José de Alencar (*Iracema*), Casimiro de Abreu (*Poesias Completas*) e Castro Alves (*Os escravos*). Aliás, em homenagem a esses dois últimos autores, Juca produziu o poema *Numa caçada de onça*, em que ambos os poetas aparecem na forma de dois papagaios para ajudar o eu lírico (que, durante uma caçada, perdeu-se dos amigos, em uma mata fechada) a reencontrar os companheiros de caça. O poema finaliza-se com a revelação da verdadeira identidade das aves, conforme se verifica, a seguir:

Saí a mata pra fora,
Terminô os meus trabai.
Perguntei: ‘Meus papagai,
Mim conta quem é vocêis,
Qui tanto favor mim fêiz,
Qui todo bem mereceu!’
Eles oiô para mim,
Pra dizer uma coisa reta:
- ‘Somos almas de dois poetas,
Qui a tempos já faleceu.
Istando cumprindo a sorte,
Viemos ti livrá da morte,
Adeus!’ E desapareceu.
- ‘Alembre do Castro Alves,
E o Casimiro de Abreu!’
(ANGÉLICA, 2011, pp. 116-117)

Em vídeo (intervalo entre 38:48 a 40:10) realizado por Marialda Coury, quando acompanhou a visita da dupla caipira patense Chiquito e Rubão até a fazenda de Juca da Angélica, em março de 2001, Juca demonstra novamente sentir admiração pelos poetas românticos, quando conta que, certa vez, um médico, ao vê-lo recitar seus versos, o comparou ao poeta Castro Alves. Segundo Juca, ele recebeu isso como um elogio e foi logo transformando o lisonjeio em poesia:

Eu recitano meus verso,
Co' aquela voz tão suave
Um formado im medicina
Me chamô de Castro Alves
(Transcrição nossa)

No material audiovisual em questão, Juca afirma, ainda, com um certo entusiasmo, ter sido comparado também ao poeta Casimiro de Abreu por um professor, comparação essa que motivou a criação de mais uma de suas poesias:

Tinha um preto professor
Gostava dos versos meu
Sempre admirirano muito
Esse dom que Deus me deu
Me chamava sempre assim:
Casimiro de Abreu
(Transcrição nossa)

O interessante é que Juca cita apenas pessoas “estudadas” para validar a sua semelhança com os mestres da poesia romântica. E é claro que Gonçalves Dias não podia ficar de fora desse balaião de versos de exaltação, e, desta vez, foi um despachante quem comparou o poeta ao autor de *Canção do exílio*, resultando na poesia, a seguir:

Na Lagoa, um despachante
Q' intende de puisia
Admirano muito
Da minha sabedoria
Um dia ele me cumparô
E me chamô Gonçalves Dia
(Transcrição nossa)

Juca não escondia, portanto, a sua admiração por esses três poetas românticos. Todavia, o poeta de Mata-burros parece ter tido influência também de autores regionais. Em sua casa, encontrei, por exemplo, os livros *Coriscos da Inspiração*, de Nego Moreira (escritor patense) e *Cidadela da Rosa*, de Altino Caixeta (poeta de Lagoa Formosa e primo de Juca da Angélica). Com este último, conhecido popularmente por Leão de

Formosa, costumava dialogar, entre outros assuntos, sobre algumas técnicas de composição poética, conforme relato do próprio autor, disponível em documentário (intervalo entre 4:32 a 4:45) organizado por Cássio e Juliana (2001), em que Juca, ao ser questionado sobre o momento no qual se descobriu poeta, comenta:

Com quatorze ano, eu já fazia uns verso muito ruim, fora da meta, assim, porque os verso se for de oito ... ele tem de ser de oito cirtim; se ele der nove, ele tá mancano, né? O Artino contava no dedo assim, ó: ‘Ô Juca, tem de contá desse jeito’. ‘Artino, eu conto é na cabeça’. Ele: ‘Pois eu conto assim, ó’. Eu falei: ‘eu conto é na cabeça: se deu cirtim, tá certo, se mancar é porque num tá certo, né?’ (Transcrição nossa).

Embora cada poeta tivesse estilos próprios de fazer poesia – quanto à metrificação dos textos, por exemplo, em que Altino fazia uso dos dedos para contar as sílabas poéticas, enquanto Juca o fazia por instinto ou inspiração, sem, necessariamente, utilizar-se de alguma técnica, como explica o poeta na citação acima – ambos compartilhavam de um dom em comum, que é a entrega à palavra poética.

Em maio de 2017, no Instituto Federal do Triângulo Mineiro, câmpus Patos de Minas, uma turma do 3º ano do curso técnico em logística integrado ao ensino médio apresentou para a escola, no evento cultural *Mostra de Saberes*, peça teatral intitulada *Juca: nosso canto de saudade*, representando a amizade existente entre Juca e Altino. A seguir, apresentamos um pequeno excerto do texto dramático produzido pelos estudantes e que traduz bem o vínculo afetivo que ambos os artistas tinham um pelo outro:

Quando dois poetas e amigos se encontram, a poesia emana no ar como que por instinto. Para Juca da Angélica, Leão de Formosa era seu dicionário, aquele que o ajudou naquilo que ninguém mais havia ajudado: a escrever. Para Leão de Formosa, Juca da Angélica era o ‘Rei dos poetas’, um amigo que trazia em si a simplicidade do campo e o amor pela poesia. Entre dois poetas nada flui melhor na arte da escrita do que a inspiração, a alma do poema, o júbilo do autor!

Da apresentação teatral, selecionamos a seguinte imagem (ver figura 7), para constar neste trabalho:

Figura 7 – Estefany e Yasmim, duas irmãs gêmeas e netas do Leão de Formosa, representando, respectivamente, Altino Caixeta de Castro e Juca da Angélica



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora. Fotografia: Andréa C. de Paula

Em vídeo, realizado em 25 de novembro do ano 2000 (intervalo entre 14:33 a 15:30), que registra uma das visitas de Marianda Coury à fazenda de Juca, este confirma, em tom de gratidão, o apoio linguístico-cultural que recebera de Altino Caixeta, seja no esclarecimento semântico de algumas palavras desconhecidas pelo poeta de Mata-burros, seja na elucidação de algumas curiosidades que o inquietavam:

Agora o Artino, tá doido, eu tenho que agradecer o Artino e rezar pra ele, porque o Artino me apoiava muito e tem muita coisa que eu sei na cabeça, uma pessoa ainda falou assim: ‘como é que ocê num teve escola nenhuma e sabe tanto sinônimo?’ O Artino era o meu dicionário, era o Artino. Queria sabê uma coisa: ‘Artino, cumé qué isso aqui?’ ‘Isso aqui é assim’. Às veiz eu num ia na cidade e mandava uma listazinha grande pra ele, isso e isso e isso e ele punha tudo adiante o que qui é, né? Um dia eu me alembro de perguntar de saber dele o que qui é Petrarca e foi e falô que Petrarca era um poeta. Eu perguntei, achei aquele nome bunito, é um nome que num tem rima quase, mas um dia às veiz eu precisava do Petrarca, né? Ele falou: ‘Petrarca era um poeta’ (Transcrição nossa).

Altino Caixeta foi para Juca, nesse sentido, além de amigo, uma espécie de mentor poético, especialmente no que diz respeito ao contorno formal do poema. Com o Leão de Formosa, aprendeu, por exemplo, como fazer um soneto. Entretanto, ambos tinham muito a ensinar um para o outro, pois, enquanto Altino dominava a habilidade da escrita, Juca carregava consigo o lirismo na voz e no corpo e um saber nato suficiente para suprir o pouco conhecimento na arte de escrever.

1.4 A linguagem: mais que um estilo, um instrumento de afirmação identitária

O interessante é que, embora desconhecesse as artimanhas linguísticas que regem o discurso letrado, Juca da Angélica conseguiu incorporar a seu dizer simples traços discursivos e literários de autores consagrados. Ao leremos o seu poema *Agora qui pego a apena*, por exemplo, é inevitável não associarmos a famosa frase de Sócrates: “Só sei que nada sei” ao último verso do fragmento poético: “Da classe adiantada/O muito poco qui eu sei/Dá pra sabê qui num sei nada” (ANGÉLICA, 2011, p. 28).

Sobre esse fenômeno, no qual se entrecruzam interferências da poesia dourada com a poesia popular, Luís André Nepomuceno explica que a lírica de Juca da Angélica é resultado da combinação que este faz das “modinhas populares” com “vestígios de poesia erudita”:

Em síntese, portanto – e estaríamos apenas numa primeira hipótese que muito pouco vislumbra a totalidade do edifício da memória de Juca da Angélica –, sua poesia é uma mistura de modinhas populares, retrabalhadas em linguagem própria, ou por vezes anexadas a seu discurso, associada a vestígios de poesia erudita que, pelo menos numa primeira instância, contempla os ecos do quinhentismo português e do romantismo brasileiro (NEPOMUCENO, 2001, p. 18).

Em relação aos ecos do Romantismo brasileiro na poesia de Juca da Angélica, pudemos observar, até o momento, que eles se fazem presentes, por exemplo, por meio de elos intertextuais temáticos (como o saudosismo), e recursos formais (como estrofes organizadas em quadras, sextilhas e oitavas, e versos em redondinhas), fato esse que ratifica a observação de Nepomuceno, quando constata a existência de traços eruditos na poesia de Juca da Angélica.

Como vestígios de poesia erudita, citamos, ainda, alguns recursos poéticos utilizados por Juca na construção de seus versos, como trocadilhos, o uso de figuras de linguagem e de recursos sonoros que vão além das tradicionais rimas. O curioso é que Juca os utiliza de forma intuitiva, uma vez que, como se sabe, não recebeu uma formação técnica para isso. Nesse sentido, entendemos que a presença de alguns jogos sonoros e de sentido em seus textos pode ser considerada também ecos de saberes formais que, aliados à sabedoria popular de Juca da Angélica, dão forma às nuances de sua poesia.

No poema *Fui muito poco im iscola*, por exemplo, é possível verificar o uso do trocadilho com a expressão “fazer conta”, que tanto pode fazer referência ao ato de se importar com alguém, como à ação de realizar cálculos matemáticos: “Fui muito poco im

iscola,/Pôca conta eu sei fazê:/Mais faço conta das otra.../E faço conta docê!
(ANGÉLICA, 2011, p. 123).

Além de trocadilhos, encontramos nos poemas de Juca vários exemplos de figuras de linguagem. No poema *Para o passarim pardal*, a seguir, o recurso utilizado na construção do texto foi o da comparação, em que o eu lírico se compara ao pardal, afirmado que, diferentemente desse pássaro que deixa de cantar para não correr o risco de ser aprisionado na gaiola, o eu lírico vive a cantarolar de forma destemida:

Para o passarim pardal
Gosto muito de cantá
Cantiga qui mim consola:
Eu canto com violão,
Ca sanfona e ca viola.
Pra cantá versos pras moças
Minha voiz não disconsola,
Num faço cumo o pardal
Qui a sua vida controla –
Ele dexa de cantá
Pra num vivê na gaiola!
(ANGÉLICA, 2011, p. 93)

No fragmento do poema *As moça minhas vizinha*, a seguir, destacam-se também a hipérbole, o pleonasmo estilístico e a metalinguagem como recursos que se encontram a serviço da expressão poética:

Eu cantei pruma Maria,
Na casa da minha cunhada,
No dia dezesseis de março,
Numa dança de madrugada:
'Maria, flor das Maria,
Linda luiz da alvorada!
Ti dô balada e soneto,
Ti dô quadrinhas dorada!
Já ti dei meu coração,
Dei minh'alma consagrada,
Se eu ti dé meus deiz boi preto,
Inda acho qui num dei nada!
Qui im beleza e simpatia
Ocê manda uma berada!
Quem num concordá cumigo,
É cego qui num vê nada'!
(ANGÉLICA, 2011, p. 119).

A hipérbole pode ser verificada na enumeração exagerada dos presentes do eu lírico à Maria (a luz da alvorada, baladas, sonetos, o coração, a alma e até a sua boiada)

e, mesmo assim, agir como se não tivesse lhe dado nada. O pleonasmo evidencia-se por intermédio da expressão “é cego qui num vê nada!”. Ora, se é cego, é claro que não enxerga, sendo redundante demais especificações para o adjetivo cego. Porém, tal redundância foi utilizada aqui como recurso estilístico a serviço da rima e da produção do tom humorístico impresso ao poema, diferentemente do pleonasmo vicioso, como “subir para cima”, “entrar para dentro”, “maluco da cabeça” e construções semelhantes a essas.

Ao se declarar para Maria, o eu lírico reflete sobre o seu próprio código linguístico e, nesse sentido, faz uso também da metalinguagem, quando utiliza a poesia para refletir acerca dos recursos poéticos usados, a fim de cortejar a figura feminina em questão: “Tí dô balada e soneto,/Tí dô quadrinhas dorada!” (ANGÉLICA, 2011, p. 119).

Aliás, o poeta, em sua obra, demonstra uma certa facilidade quando o assunto é dialogar com o seu próprio código linguístico, chegando a “jogar” poeticamente, muitas vezes, com a estrutura e organização interna das palavras. No poema *Pruma prima*, por exemplo, a metalinguagem se percebe pela apresentação inusitada da composição nominal de uma de suas pretendentes, chamada Ilda. A seguir, fragmento do texto:

O seu nome tão bunito,
É facinho de iscrevê:
Gasta um *L*, gasta um *I*,
Gasta um *A*, gasta um *D*.

Mais do jeito qui eu falei
É custoso cumpliendê:
Põe o *I* atrás do *L*,
E o *A* na frente do *D*.

Não é nosso objetivo detalhar os recursos poéticos que Juca da Angélica utilizava em seus textos, mas sim destacar que o poeta de Mata-burros, de forma curiosa, mesmo tendo recebido por pouco tempo uma educação formal, dominava técnicas de construção poética que se assemelham àquelas encontradas em autores consagrados da literatura, como os que já listamos aqui.

Contudo, ainda que possamos encontrar vestígios de poesia erudita na composição lírica de Juca da Angélica, não podemos nos esquecer que, conforme ponderou Luís André Nepomuceno (2001, p. 18), “sua poesia é uma mistura de modinhas populares, retrabalhadas em linguagem própria”. E essa “linguagem própria”, evidentemente, atua como manifestação cultural e identitária do autor, uma vez que, como

argumenta Lázaro José Amaral (2016, pp. 39-40), “através de atos de fala ou escritas é que a produção da identidade vai acontecendo de forma a cristalizar na diferença”. No caso de Juca, a produção de sua identidade cristaliza-se por meio de um dizer marcado pela tradição dos “falares rurais”, expressão entendida aqui por qualquer variedade não-padrão do português brasileiro falada em áreas rurais brasileiras pelo roceiro.

Compreendemos, ainda, por variedade não-padrão, neste trabalho, o vocabulário da linguagem coloquial que, segundo Othon Garcia (2006, p. 199), é composto por “palavras de teor concreto, que, ligadas a coisas ou a situações reais, fluem espontaneamente na corrente da fala” e “são em geral apreendidas de ouvido, constituindo em moeda corrente de articulação franca na transação das ideias”.

De acordo com Edith Pimentel Pinto (1988, p. 22), “os coloquialismos podem ser facilmente identificados na língua literária do séc. XX”. Oswald de Andrade (1988), por exemplo, seguindo uma tendência de rejeição aos padrões estilísticos de herança portuguesa, valorizava as expressões coloquiais, como o fez em seu poema *Vício na fala*, apresentado, a seguir, em que o poeta traduz bem essa ideologia modernista do século XX de valorização da linguagem corrente dos brasileiros:

Para dizerem milho dizem mio
Para melhor dizem mió
Para pior pió
Para telha dizem teia
Para telhado dizem teiado
E vão fazendo telhados.

A ideia que o consagrado escritor, ensaísta e dramaturgo transmite, por meio da construção do poema *Vício na fala*, é a de que, para ele, a língua utilizada diariamente pelos falantes é mais viva e dinâmica que a forma normalmente engessada do código escrito e orientado de acordo com as regras gramaticais vigentes, já que, por intermédio da fala, o sujeito tem a possibilidade de criar “telhados” infinitos (especialmente, no que se refere à pronúncia) a partir de uma mesma língua. Os telhados referem-se, portanto, ao falante que potencializa os efeitos de sua língua materna, modificando-a de acordo com seu contexto social e cultural, construindo, assim, “vícios de fala”, ou seja, outras formas de falar e de se comunicar, ainda que essas formas não obedeçam à variante padrão da língua portuguesa.

Poeta emergente desse período, Juca da Angélica não deixou de registrar, em sua poesia, a ocorrência de marcas dos fenômenos característicos dos “vícios de fala”,

especialmente, dos “falares rurais”. Porém (diferentemente de Oswald de Andrade, que os representava sob o olhar de quem apenas observava tais fenômenos), Juca os extraía de sua experiência concreta de linguagem, como nos permite observar o fragmento do poema *Licença*, a seguir:

As moça daqui é pocas
E essas pocas é vigiada;
Vim de longe pra dançá,
Num posso perdê pernada.
(ANGÉLICA, 2011, p. 95)

A estrofe composta de quatro versos faz uso de uma linguagem simples, com alguns registros próprios da linguagem coloquial. É o caso da ausência do marcador do infinitivo verbal “r” em “dançar” e “perder”, por exemplo. Há, ainda, alterações na concordância verbal, como em “essas poca é vigiada”, além de expressões comuns do registro informal, como “pra”, “num” e a expressão “perdê pernada” (que significa não alcançar o objetivo, perder a caminhada; no caso, o eu lírico ir ao pagode e não conseguir um par feminino para dançar).

Todavia, embora o texto apresente uma escolha vocabular simplificada, próxima da realidade do caipira, o que percebemos é que algumas palavras e/ou expressões típicas da linguagem informal encontradas no texto foram utilizadas para assegurar a igualdade entre a quantidade de sílabas poéticas dos versos. Assim, no segundo verso, por exemplo, há: “E essas pocas é vigiada” (7 sílabas poéticas). Se o eu lírico utilizasse a forma padrão da língua quanto à concordância verbal, esse mesmo verso assumiria a seguinte forma: “E essas poucas são vigiadas” (8 sílabas poéticas). Com efeito, interpretamos que a utilização da linguagem considerada normalmente “errada” pela gramática normativa é aplicada aqui não só como elemento representativo do dialeto caipira, mas também como recurso poético, visto que, além de reproduzir o modo de falar do sujeito da roça, auxilia também na manutenção do ritmo do texto, colaborando, nesse sentido (uma vez que o poema é mediado pela voz), para a expressividade performática do artista, que é acentuada pelo tom humorístico emprestado ao texto.

Ainda no que concerne à linguagem e sua representatividade do dialeto caipira, em material audiovisual realizado por Marialda Coury, registrando visita de Juca à casa da artista plástica, ocorrida em 16/12/2000, o poeta comenta sobre a sua preocupação de não se alterar a forma de seu dizer, quando este for transscrito para a linguagem escrita. Na época, Marialda estava coletando material para a produção do livro *Meu canto é*

saudade, lançado posteriormente, em 2001, contemplando parte do repertório poético de Juca. Este, em um momento do vídeo, interrompe a declamação de seus próprios versos e adverte Marialda sobre a importância de mantê-los como estavam, sem que ocorresse alteração, por exemplo, de grafia das palavras, uma vez que isso poderia resultar em desajustes significativos na métrica. O poeta cita o caso da palavra “você”. Segundo ele, quando cantava nas festas, utilizava a palavra “ocê” e que, no formato escrito, o livro não poderia vir com a forma “padrão” do pronome, já que isso poderia prejudicar a métrica e, consequentemente, o ritmo de sua poesia. Além disso, Juca assume a sua preferência pelo que ele define por “palavra mal-falada”, quando conclui: “Eu gosto de palavra mal-falada, às veiz, um lugar qui eu pudia pôr a palavra direitinha, eu ainda ponho ... Aquele negócio saudade... gente, eu acho tão bonito falá sôdade...” (Transcrição nossa).

Todavia, embora Juca demonstrasse gosto pela palavra “mal-falada”, isto é, pela forma coloquial e regional de seu dizer, o poeta, às vezes, se sentia incomodado com alguns registros escritos de sua poesia. Em uma de suas apresentações em público, para alunos do curso de Letras no UNIPAM, em 2001, por exemplo, Juca, com seu livro nas mãos, comenta que na coletânea não há nenhum registro da palavra “que”, “é só qui”. Tal atitude nos leva a crer que, para Juca, algumas alterações na passagem do oral para o escrito eram permitidas e outras não. Talvez o poeta não visse motivo que justificasse a alteração da palavra “que” para “qui” (embora falasse assim), já que isso provavelmente não resultaria na alteração da métrica de seus versos. Por outro lado, assume as formas “ocê e sodade”, por exemplo, como preferidas, ainda que ambas as palavras não estejam de acordo com o padrão de prestígio da linguagem.

Juca demonstrava, nesse sentido, de forma paradoxal, querer aperfeiçoar o seu discurso, no sentido de adequá-lo, sempre que possível, aos padrões formais da língua em escrita, ao mesmo tempo que desejava registrar o seu jeito individual de falar. Tal contradição, aliás, também faz parte da identidade do poeta: um sujeito apegado às suas raízes (línguísticas e culturais) em contato com um mundo letrado e alimentado pelas ideias progressistas da cidade.

O aparente paradoxo que envolve Juca da Angélica nos faz pensar no conceito de transculturação proposto por Stuart Hall (2003, p. 36), em sua obra *Da Diáspora*: identidades e mediações culturais, segundo o qual a perspectiva diaspórica da cultura pode ser vista como uma subversão dos modelos culturais tradicionais, já que “como

outros processos globalizantes, a globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos” na medida em que “suas compreensões espaço-temporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam os laços entre a cultura e o ‘lugar’”.

O desejo de Juca de “adequar” o seu dizer aos padrões dominantes da língua e m talvez se explique, nesse sentido, como uma espécie de tentativa de adaptação do poeta a um novo universo, até então, pouco dominado por ele, que é o universo da escrita, por meio de um possível processo de transculturação, em que, conforme argumenta Hall (2003, p. 31), “grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir dos materiais a eles transmitidos pela cultura metropolitana dominante”.

Nesse sentido, embora vivesse no campo e cultivasse os saberes culturais que recebera nesse lugar, Juca vislumbrava a possibilidade de ver seus textos publicados em livro, em um formato escrito, de modo a perenizar os seus versos. Com isso, o poeta estava diante de uma nova realidade, na qual a sua poesia (até então divulgada apenas por sua própria voz mnemônica) independeria de sua presença física para que se fizesse “ouvida”, pois estaria registrada no papel, ao alcance de qualquer pessoa, letrada ou não. Por isso mesmo, a preocupação com como o seu dizer chegaria às futuras gerações, afinal, estava em jogo não só a representação gráfica de seu canto, mas também de sua identidade, já que seus versos são representativos de sua vida, de sua história, de sua cultura, enfim.

E, ainda que tenha se inspirado no lirismo de outros escritores (dos poetas românticos, por exemplo), na produção de alguns de seus poemas, Juca fazia questão também de demonstrar a sua autenticidade e originalidade ao compor os seus próprios versos, mesmo que motivados por outros autores. Prova disso é que, em vídeo (intervalo entre 5:14 a 5:48) que registra visita do artista à casa de Marialda, em 28/12/2000, Juca comenta que, em um de seus poemas, há dois versos que não são dele e pede à artista plástica e agente cultural para que os destacasse dos demais, quando fossem reproduzidos para a linguagem escrita. O poeta cita como exemplo a passagem ‘Nossos bosques têm mais vida, nossa vida mais amores’ contida no Hino Nacional, mas que, na verdade, são de autoria de Gonçalves Dias:

São uns quatorze verso, tem dois qui num é meu e eu quero qui dá uma divizinha pra uma pessoa sabido falá qui ‘esse aqui num era dele’. Pruquê no Hino Nacional tem aquela divizinha qui ‘Nossos bosque têm mais vida e nossas vida mais amor’. Aquilo é do Gonçalves Dia,

no Hino Nacional, cê vê uma diferençazinha, que dá um traçozinho, num sei cumé (Transcrição nossa).

Juca demonstrava, então, certa preocupação com a imagem que as pessoas fariam dele. Obviamente, ele não queria que seu nome estivesse associado a alguém que comete plágio; muito pelo contrário, sua preocupação em destacar os versos que “pegara emprestado” de vozes alheias evidencia o respeito que tinha pela produção literária daqueles que, como ele, se dedicavam à palavra poética, isto é, ao ofício da representação.

Em vídeo (intervalo entre 54:30 a 55:07) realizado por Marialda Coury, em 2001, que registra a visita da artista plástica, do fotógrafo Saulo Alves e da dupla Chiquito e Rubão ao poeta, Juca demonstra novamente se preocupar com a revelação da autoria dos poemas que declamava, mas assume que nem sempre isso era possível, pois, muitas vezes, não conseguia nem mesmo se lembrar se se tratava de uma poesia sua ou de outrem. Neste mesmo material audiovisual, Juca recita, por exemplo, alguns versos, cuja autoria o próprio poeta diz ser desconhecida: “E eu pelejo pra lembrá, mas eu num sei onde é que eu vi isso, eu num sei se eu fiz ou se foi que eu vi isso com alguém [...] Agora, que trem bunito! Mas num sei se é meu”. A seguir, a poesia à qual Juca se refere:

O rapaiz, quando imbarca
Deva rezar uma veiz
Quando vai pra guerra, duas
E, quando se casa, treis

Fui soldado, fui na guerra
Muitos perigo eu passei
Mas nunca tive tanto medo
Cumô quando eu mim casei

O rapaiz que se casar
Imagina vós bem quem sois
Tratar de uma boca só
É mais fácil do que dois
(Transcrição nossa)

Luís André Nepomuceno (2001, p. 18) já nos explicou esse fenômeno que ocorre com o poeta, cuja “poesia é uma mistura de modinhas populares, retrabalhadas em linguagem própria, ou por vezes anexadas a seu discurso”. É certo que a ocorrência desse fenômeno é bastante comum em se tratando da poesia oral, mas, de um modo geral, o fato é que ninguém cria a partir do nada e, de uma forma ou de outra, somos sempre “ladrões

de palavras”, conforme explica Ruth Silviano Brandão, em seu livro *A vida escrita*. Todavia, segundo essa mesma escritora, “há o bom e o mau ladrão” e conclui:

Existem vários tipos de ‘roubo e ladrões’: o daqueles cujo talento se fixa aí, na capacidade de roubar, é o caso do mau ladrão; ou o roubocriativo e declarado (com as devidas aspas da citação e a devida referência ao roubado), onde se coloca o bom ladrão, acrescentando novos fios que podem abrir novas saídas, tanto para o saber, como para o desenho do traço ou da assinatura do escritor verdadeiramente criativo (BRANDÃO, 2006, pp. 12-13).

E, como um bom ladrão de palavras, Juca foi desenhando sua própria assinatura, a partir das “modinhas populares” a que teve acesso, tomando emprestados não só quadrinhos e versos (que muito se assemelham às composições poéticas da literatura de cordel, como os poemas de Patativa do Assaré), mas também um aprendizado mítico, oriundo da tradição oral que, de acordo com Ana Rosa de Mendonça Nunes (2006, p. 22), “não comporta apenas termos linguísticos tomados por vozes populares”, mas que “constitui um aspecto de criação e aproveitamento literário”.

De acordo com Miguel Angel de Barrenechea (2008, p. 73), tal aproveitamento literário transcende os interesses práticos, os hábitos e obrigações, e se evidencia por meio dos mitos, das fábulas e também das imposições religiosas, ou seja, por intermédio de todo “um processo de fabulação [...] configurando a sociedade como fechada, alimentada pelos seus sucessos e pela tradição”. E, associada a essa tradição, está a cultura popular, descrita por Câmara Cascudo (1972, p. 5) como “a criança que continua em nós, em nossa formação cultural e social”. O estudioso explica tal metáfora, afirmando que se trata de um processo que ocorre numa paralela: “de um lado, as superstições, os mitos e as histórias que nossa mãe nos contou, de outro o que aprendemos na escola, no dia-a-dia da cidade, as viagens e as máquinas”. Para Cascudo, a criança representa, então, a cultura primitiva que se prolonga na cultura geral e, desta forma, nunca desaparecerá.

Analisando sob esse ângulo, podemos dizer que a lírica de Juca da Angélica reflete o imaginário popular a ele oralmente repassado por seu círculo social e familiar, sobretudo no período da infância, época em que o poeta assimilava e reconstituía os relatos a que teve acesso, especialmente da mãe e dos irmãos, associando as histórias ouvidas às imagens adquiridas dos arquétipos⁵ e das tradições culturais. Um desses

⁵ Definição de Arquétipo Literário: termo inicialmente usado por Carl Jung em referência aos modelos inatos no inconsciente coletivo, funcionando como símbolos. Exemplo: Herói.

arquétipos reconstituído e representado pelo autor é a imagem dos contos de fada de herança europeia, conforme podemos verificar por meio do excerto poético do texto *Comecei a recordá*, a seguir:

Tinha lá meus oito ano,
E inda tem recordação...
Unido junto ao fogão
Já amava os contos de fada;
Meus irmão contava história
De monstro aterrissadô,
De gênios persiguidô
E de princesas incantada.
(ANGÉLICA, 2011, p. 42)

Dessa forma, Juca, mais que transmitir liricamente as imagens sociais dos mitos e arquétipos, tais como monstros aterrorizadores, gênios perseguidores e princesas encantadas, reconstrói, por meio de sua poesia, a sua própria imagem desses elementos, não apenas assimilando-os e recontando-os, como também os recriando, conforme a sua experiência concreta.

Assim, como explica Ecléa Bosi (1994 p. 407), em seu livro *Memória e sociedade*: lembranças de velhos, “é preciso reconhecer que muitas de nossas lembranças, ou mesmo de nossas ideias, não são originais: foram inspiradas nas conversas com os outros” e conclui: “com o correr do tempo, elas passam a ter uma história dentro da gente, acompanham a nossa vida” – é o caso, por exemplo, das histórias a que Juca teve acesso por intermédio de seus familiares e demais pessoas de seu convívio social.

E, do mesmo modo que Juca incorporou essas histórias a seu repertório sócio-cultural, ele também as passou adiante, primeiramente, cantando nos pagodes e, posteriormente, quando imprimiu o seu canto às futuras gerações, com a publicação escrita de parte de seu repertório poético, fazendo com que sua palavra conquistasse novos ares, tal como faz a garça que sempre desbrava novos horizontes. Aliás, no poema *Lavai a garça avoano*, considerado pelo autor uma das poesias mais interessantes e bonitas que ele já cantou em suas apresentações coletivas⁶, observamos justamente esse desejo do poeta de que sua obra conquiste novos horizontes. A seguir, a primeira estrofe desse poema:

⁶ Afirmação de Juca, disponível em vídeo realizado por Marialda Coury (16/12/2000) que registra visita de Juca à casa da artista plástica, em Patos de Minas.

Lavai a garça avoano,
 Baxa aqui, baxa aculá...
 Mim leva, garça, mim leva,
 Mim tira desse lugá!
 (ANGÉLICA, 2001, p. 273)

No texto, o eu lírico pede a uma garça branca para que ela o leve consigo para longe, retirando-o do lugar onde está. Estabelecendo-se uma analogia entre os versos apresentados acima e a publicação impressa da obra de Juca da Angélica, podemos afirmar que a garça ouviu o clamor do poeta, pois sua voz deixou de estar restrita ao lugar onde nascera para ser audível também, ainda que sob uma toada diferente, em outros espaços e em outras vozes artísticas, como veremos mais adiante. Isso, porque, como pontua Vera Casa Nova (1999, p. 93), “da memória oral à memória escrita fica-nos a riqueza da tradição oral e parte da história do corpo na literatura, ora contada, ora narrada, como elementos presentes através de suas percepções e significações em texto”.

Logo, em um estilo próprio e com sua típica linguagem regional, Juca da Angélica atualizava as duas principais facetas constituintes de sua identidade: o poeta-roceiro e o roceiro-poeta, ou, como ele mesmo dizia, “o poeta cá do mato”, conforme canta em seu poema *Dois bilhetes para Altino*, a seguir:

Qui eu sô Juca, sô Poeta,
 Mais num sô Juca Mulato,
 Num sô Juca de Menoti,
 Num sô Juca de Lobato:
 É o Juca da Angélica,
 Um Poeta cá do mato –
 Qui nas istrada, de troti,
 Num castâe cumpro meu trato.
 (ANGÉLICA, 2011, p. 309)

Duas facetas com as quais Juca ia desenhando a sua própria assinatura; não a de “Juca Mulato” ou a de “Juca de Menoti” (aqui o poeta faz referência à obra *Juca Mulato*, do escritor brasileiro Paulo Menotti Del Picchia), nem a de “Juca de Lobato” (expressão que alude ao apelido de Monteiro Lobato), mas sim a de sua assinatura como Juca da Angélica, um poeta do mato, da simplicidade, do manso regato. E, plantando a sua assinatura na terra de Minas Gerais, também passava adiante, através de seu lirismo, os saberes culturais do contexto rural, possibilitando-nos, por meio de sua voz poética, ouvir a voz do sujeito da roça, imbuída de sonhos, costumes, tradições e de um vasto patrimônio cultural.

1.5. Dos pagodes na roça aos palcos de São Paulo: a garça alça seu voo e os versos do poeta mineiro alcançam novos ares em outras vozes e linguagens artísticas – Juca da Angélica deixa seu legado

*Quiria qui os meus verso
Andasse pelos caminho,
Consolano os inflizes
E dano pão os pobrizinho.*
(ANGÉLICA, 2011, p. 33)

Todo o lirismo de Juca da Angélica estaria, entretanto, restrito a seu âmbito regional, não fosse a iniciativa de algumas pessoas que souberam reconhecer a grandiosidade de seu fazer artístico-literário. Graças a elas, a garça voou para outros ares, levando consigo toda a carga poética dos versos de Juca da Angélica, que, finalmente, teve sua voz ouvida em outros espaços, além daquele que circunda o local onde nasceu.

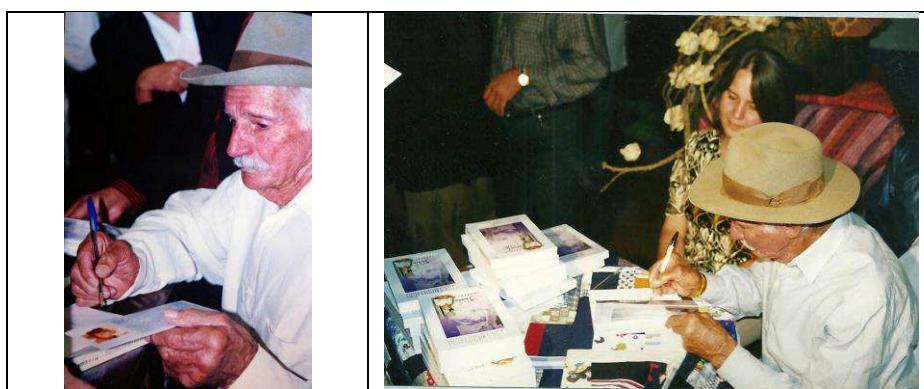
Uma dessas pessoas foi a artista plástica de Patos de Minas, Marialda de Amorim Coury Martins, que, em maio de 2000, convidou Juca para cantar sua “puisia” em uma exposição de artes e lançamento do livro *Brasil 500 anos: O Milho na Trilha da História*, realizado no Espaço Cultural Caixa. Segundo Marialda, o evento “foi um sucesso”, e complementa:

Acompanhado pela dupla “Chiquito e Rubão”, ele nos conduziu a uma viagem às nossas raízes através de seus versos. Naquela noite, um desafio: catalogar os seus poemas, guardados na memória, para um dia ser lançada, em livro, a obra de sua vida. A partir de 18 de novembro do mesmo ano, comecei a visitar o Sr. Juca na fazenda Mata-burros, a 14 km de nossa cidade. As suas *puisias* aos poucos iam saindo daquela cabeça grisalha, recontando toda a sua vida, da infância à velhice, para serem gravadas em vídeo (MARTINS, 2001, p. 11).

Foram necessários vários dias de trabalho para que se conseguisse registrar, por meio de captação visual e sonora, os poemas de Juca. E, para dar prosseguimento à ideia de divulgação da obra do poeta, Marialda contou com o apoio do professor Luís André Nepomuceno, do Centro Universitário de Patos de Minas (UNIPAM), dividindo com ele a importante tarefa de desenvolvimento desse projeto cultural, que, certamente, eternizou os versos de Juca da Angélica, uma vez que ele guardava praticamente todas as suas poesias apenas na memória. Fora dela, havia alguns poucos registros poéticos de próprio punho, anotados aqui e ali em pedaços de papel, muitos já amarelados pelo tempo. Juca costumava registrar no formato escrito, normalmente, os longos poemas que produzia, os quais eram por ele aperfeiçoados com o passar dos anos.

Após a coleta dos poemas em áudio e vídeo, o escritor e poeta Paulo César Nunes (que já havia se interessado pela arte de Juca, após conhecê-lo na casa de Altino Caixeta, na década de 90) aceitou o desafio de digitar, catalogar e fixar os textos⁷ do autor, organizando-os em um volume impresso, que contempla parte⁸ significativa do repertório lírico do poeta. Dessa forma, publicado em 2001, a obra *Meu canto é saudade* virou realidade e Juca pôde, finalmente, autografar o seu primeiro (e, infelizmente, único) livro literário, conforme se observa nas imagens (8 e 9), a seguir:

Figuras 8 e 9 – Juca da Angélica autografando seu livro *Meu canto é saudade*, publicado em 2001



Fonte: Arquivo pessoal de Marialda Coury. Fotografias: Saulo Alves

Luís André Nepomuceno (2001, p. 21), ao redigir o prefácio da obra, acrescenta:

Esta é uma primeira tentativa – e esperamos que não seja a última – de oferecer ao público leitor a oportunidade de um contato com a poesia deste nosso Juca da Angélica. Uma antologia como esta, pela primeira vez acessível a todos, não vislumbra a totalidade de sua obra (e já estaríamos satisfeitos se contemplasse boa parte dela).

Tal livro – que, uma década depois, em 2011, foi reeditado na cidade de Lagoa Formosa-MG – a nosso ver, pode ser considerado um divisor de águas fundamental para disseminar a poesia de Juca, que ainda permanece praticamente inexplorada no campo de investigação acadêmico-científica, fato que levou Paulo Nunes, um dos idealizadores do

⁷ Chamamos a atenção para a qualidade do trabalho de Paulo Nunes que optou por manter o registro coloquial no texto impresso, num processo de transcrição, de modo a preservar no código escrito a identidade linguística de Juca da Angélica. O termo “transcrição” foi utilizado aqui com o sentido atribuído por Haroldo de Campos (1984), segundo o qual transcriar significa sobretudo uma postura de fidelidade, ou seja, uma tradução atenta ao modo de construção do poema, a seus aspectos fono-semânticos, à sua configuração sígnica.

⁸ Parte, porque, embora o livro apresentasse pouco mais de 300 páginas, Nunes recolhera aproximadamente 1000 páginas de sua poesia.

projeto de divulgação da obra do poeta, ao desabafo, quando, na orelha do livro lançado em 2001, em tom de indignação, argumenta:

É absurdo, pois, que esse homem e esse poeta não tenha, até agora, elevado a sua voz além dos estreitos limites do horizonte em que nasceu. E é esta falha, só explicada pela crueldade do preconceito que, sempre obedecendo ao imperativo econômico, torna invisíveis e mudos alguns dos nossos mais belos e altissonantes cidadãos, que a publicação de parte de sua poesia ora vem corrigir. Por isso, temos razão de querer deixar aqui registrado, em alto e bom som, o que há pouco era apenas um tímido e melodioso sussurro, mas que ao longo da organização desse livro foi crescendo, até tornar-se um grito, uma verdade impossível de não se ouvir e fazer com que todos também ouçam, tendo-se certeza de que o exagero não é nosso e sim do poeta, que nos obriga ao elogio: **o Sr. Juca da Angélica é um monumento da literatura e da Cultura Popular Brasileira.** Viva, pois, a *Puisia* – ouçamos agora, embora impressa, a sua voz (NUNES, 2001).

Uma das consequências do preconceito e da crueldade mencionados por Nunes (2001) é a falta de interesse no Brasil por pesquisas que envolvem a chamada “cultura das bordas”, termo utilizado por Jerusa Pires Ferreira (2010), para se referir à voz daqueles que ocupam, frequentemente, a periferia de segmentos institucionalizados, em que se privilegia um cânone de obras tidas como clássicas e/ou escritas.

Sendo assim, trazer o estudo da oralidade poética para o meio acadêmico não é uma tarefa fácil, pois o que percebemos é que a “cultura das bordas” não tem tido um espaço abrangente nas grandes instituições de ensino. Principalmente quando se trata da tradição oral, tratada, muitas vezes, como literatura de pouco valor poético. É o que fundamentam Eudes Fernando Leite e Frederico Fernandes (2007, p. 12), quando alegam que o texto, “não sendo tomado como literatura escrita”, é-lhe atribuído, “automaticamente, um valor depreciativo”, “e negam-lhe seu valor poético”, decorrendo daí “denominações pejorativas tais como: ‘paraliteratura’, ‘subliteratura’, ‘literatura de analfabetos’, entre outras”, ratificando “o mito da supremacia do escrito sobre o oral”.

Luís André Nepomuceno (2001, p. 13) parece reiterar tais ponderações, quando declara que:

A oralidade tem sido renegada, sobretudo por iniciativa dos que detêm a linguagem da escritura, a uma espécie de espetáculo inócuo, cuja força de atuação se restringe à jocosidade das formas de expressão infantil, talvez por um preconceito advindo da velha consciência de que a manifestação dominante e hegemônica da linguagem escrita é o perfil mais ‘correto’ da cultura.

Ocorre, assim, certa resistência em tomar como objeto de estudo textos poéticos orais, havendo, nesse sentido, uma desvalorização que, na opinião de Josebel Akel Fares (2010, pp. 264-265), é inaceitável, visto que “desqualificar este objeto é desconsiderá-lo como texto fundador, a origem de todos os outros, é desclassificar obras literárias como a Ilíada, a Odisseia, e a Teogonia, por exemplo”. Seria como desclassificar também as fontes orais na escrita da história, uma vez que, conforme destaca Robert Darton (2014, p. 8), “jamais teremos uma adequada história da comunicação até que possamos reconstituir seu mais destacado elemento perdido: a oralidade”.

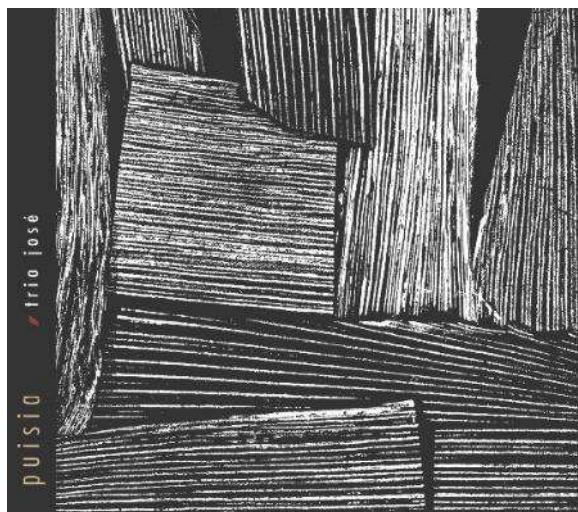
É com o intuito de contribuir para que esse tipo de preconceito acabe ou, pelo menos, diminua, que propomos um estudo que abranja a poética de Juca da Angélica, pois acreditamos que nosso trabalho apresentará um olhar a mais sobre as manifestações orais da cultura popular e sua relação com a identidade do homem do campo, especialmente porque esta investigação não será trilhada sob uma perspectiva “scriptocêntrica”, ou seja, que privilegie um cânone de obras clássicas e escritas. Nesse sentido, esta pesquisa, inicialmente, intenta mudar essa realidade em que “o fazer literário do povo se vê rotulado de subliteratura, paraliteratura, contraliteratura, a situar-se no lado abaixo dos horizontes e fronteiras do discurso chamado oficialmente literário” (SANT’ANNA, 2000, p. 30).

Além disso, como afirma Maria Madalena Bernadeli (1991, p. 39), as expressões populares – como é o caso da composição poética de Juca – por dar “a coloração da nossa cultura regional”, “colaboram para a compreensão universal do homem, na contingência regional e, por extensão, universal”. Dizendo de outro modo, os versos de Juca da Angélica, ainda que revelem traços específicos da cultura do homem da roça, também delineiam os ensejos e inquietações próprios da faculdade humana.

A publicação do livro *Meu canto é saudade* pode ser considerada, portanto, um instrumento de resistência a todo esse preconceito que paira sobre as obras literárias e culturais de identidade oral e popular. E, se é verdade que a impressão do número de exemplares da obra foi limitada (pouco mais de 200 unidades), o mesmo não se pode afirmar da disseminação de sua poesia, que, graças ao trabalho de divulgação de artistas como a agente cultural Marialda Coury e o poeta Paulo Nunes, ultrapassou o âmbito regional, e hoje a voz do poeta de Lagoa Formosa pode ser ouvida nas grandes cidades, como São Paulo.

É no estado paulista, por exemplo, que se deu continuidade ao projeto de divulgação da obra do poeta mineiro, uma iniciativa que originou a parceria entre Paulo Nunes, Maria Fernanda Oliveira, Saulo Alves e mais dois músicos de São José dos Campos - SP (Victor Mendes e Danilo Gonzaga Moura, que formam o *Trio José*). A partir dessa parceria, os versos de Juca ganharam vida em outras linguagens, como na voz do *Trio José*, que lançou o álbum *Puisia* – um trabalho que consiste na criação de canções, a partir da poesia de Juca da Angélica. A seguir, imagem do CD, cuja gravura da capa imita a palha do mulho, numa xilogravura:

Figura 10 – Álbum *Puisia*, de Trio José



Fonte: Imagem disponível em: <https://www.mercidisco.com.br/cd-trio-jose-puisia>. Acesso em: 20/09/2018

Na abertura do encarte do disco, que contém 11 faixas gravadas, Paulo Nunes destaca a relevância da gravação do álbum que, por favorecer o encontro de diferentes linguagens (poesia e música), bem como a aproximação entre artistas de diferentes épocas (um poeta roceiro e idoso e dois jovens músicos da cidade grande), colabora para a disseminação e perpetuação do essencial valor cultural de um povo:

Quanto mais longas as distâncias, mais belas, por ousadas, são as pontes, unindo terras e experiências muito distintas. Assim, o encontro de um poeta sertanejo quase centenário com jovens músicos e compositores de uma grande cidade já é, por si, pleno de poesia. E não apenas nos leva a um lugar mítico que nos fundou e refunda sempre, ao nos trazer do passado o que é essencial (portanto permanente) e que dá lastro à cultura e sua transformação, mas nos prova, mais uma vez, que não há de fato limites para linguagens, artes, épocas, enfim, pessoas: o que existe são fronteiras, fluidas e imprevisíveis como um grande rio que teima em não secar e ter sempre incontáveis margens.

No processo de criação do álbum, o *Trio José* foi, em 2012, até a fazenda Mata-Burros, para apresentar a Juca o resultado do trabalho desenvolvido. O poeta guardava em casa uma fotografia (ver figura 11) que registrou esse encontro:

Figura 11 – Portarretrato com imagem de Juca e Trio José

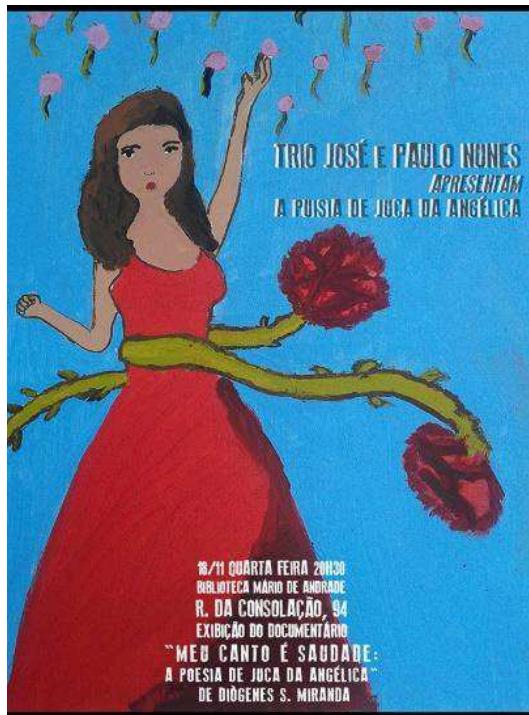


Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora. Fotografia: Andréa C. de Paula

A visita ao poeta mineiro deu origem ao curta-metragem *Meu canto é saudade*: a poesia de Juca da Angélica – documentário de aproximadamente 13 minutos, que apresenta, além dos artistas do interior paulista, interpretando algumas das canções do CD, a imagem de Juca, recitando alguns de seus versos. Produzido por Diógenes S. Miranda e lançado em julho de 2015 na 10ª Mostra de Cinema de Ouro Preto (MG), o curta nos permite, ainda, visualizar o ambiente simples em que o poeta viveu, bem como detalhes que permeiam a sua *performance* (cf. ZUMTHOR, 2007), possibilitando, assim, que tenhamos acesso não só ao trabalho dos músicos de São Paulo, mas, sobretudo, à voz (aqui, entendida de forma plurissignificativa) do poeta lagoense.

A partir do lançamento do CD, no final de 2014, e da produção do documentário, que também foi exibido no Festival MIMO e na 9º Mostra Curta Audiovisual, realizada em Campinas (SP), a obra de Juca deixou, assim, os rincões da serra mineira e conquistou espaço em ambientes de valorização cultural. A seguir, cartaz de divulgação de show do *Trio José* e Paulo Nunes (ver figura 12), realizado em novembro de 2015, na Biblioteca Mário de Andrade, localizada no centro da cidade de São Paulo:

Figura 12 – Cartaz de divulgação de show do *Trio José e Paulo Nunes* na BMA, em São Paulo



Fonte: Imagem originalmente confeccionada por alunos da escola Euclides Figueiredo e reproduzida por Marcelino Lima. Cartaz disponível em: <http://triojose.com.br/agenda/18-de-novembro-a-puisia-de-juca-da-angelica/> Acesso em: 29/05/2017

Os artistas fizeram a voz de Juca da Angélica ser ouvida também na FLIB – Feira Literária de Birigui-SP, em 2015; na Feira Internacional do Livro-SP, em 2015; e no Sesc-São Caetano do Sul, no mesmo ano.

Outro trabalho bastante interessante, envolvendo a obra do poeta, foi desenvolvido, em 2015, pelo *Trio José*, Saulo Alves e Paulo Nunes, que, com a supervisão das professoras Margarete Hungria (Informática) e Silvia Martins (Artes), realizaram oficinas de arte, música, literatura e animação com alunos do ensino fundamental da Escola Municipal Euclides de Oliveira Figueiredo (SP), abordando questões de conscientização ambiental. Inspirados em poemas de Juca da Angélica, após a oficina, um pequeno vídeo, de aproximadamente 2 minutos e meio, intitulado *Rego D'água* (título que faz referência a um dos poemas de Juca da Angélica), foi produzido; os discentes confeccionaram, ainda, quadros que, posteriormente, foram expostos na BMA (Biblioteca Mário de Andrade), durante uma das apresentações de *Trio José*, em São Paulo. A seguir, algumas imagens dos trabalhos dos estudantes:

Figura 13 – Resumo dos trabalhos dos alunos expostos na BMA, em São Paulo



Fonte: Imagem de Marcelino Lima disponível em: <https://barulhodeagua.com/2015/11/20/736-juca-da-angelica-poeta-de-lagoa-formosa-mg-por-trio-jose-e-paulo CESAR-nunes-no-imagens-do-brasil-profundo/>. Acesso em 29/06/2017.

E, assim, a poesia e o nome de Juca da Angélica vão sendo disseminados pelo país. Para tanto, os meios de comunicação veiculados pela internet tornaram mais acessíveis o projeto de divulgação da obra do poeta, para quem, em sua homenagem, foi criada uma página no facebook⁹, a fim de facilitar a localização de informações gerais sobre vida e obra do autor.

Os poemas *Sô roceiro de verdade* e *Acabei cum meus bois pretos*, na voz do Trio José, também alcançaram visibilidade (no caso, em dimensão nacional), no instante em que Victor Mendes e Danilo Gonzaga Moura participaram do tradicional programa *Sr. Brasil*, apresentado por Rolando Boldrin, exibido pela TV Cultura, interpretando duas canções inspiradas no repertório poético de Juca da Angélica.

Até agora, pudemos observar que os poemas de Juca inspiraram a criação de outras linguagens artísticas, como a declamação (na voz de Paulo Nunes e outros artistas que recitam a poesia do autor, por exemplo); a canção (surgida por meio da união entre a poesia de Juca e a composição musical – como do *Trio José*); a arte plástica (resultado da oficina realizada em uma escola de São Paulo, momento em que alunos do ensino fundamental representaram, por meio de desenhos, aspectos do ambiente rural e simples em que Juca viveu; audiovisual, como o vídeo organizado com os desenhos produzidos pelos estudantes, após a oficina trabalhada na escola; o curta-metragem *Meu canto é saudade* – que permite acesso à performance de Juca, declamando algumas de suas poesias; e a produção do documentário, intitulado *Juca da Angélica: meu canto é saudade*,

⁹ A página do facebook de Juca da Angélica pode ser localizada por meio do seguinte link: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100009634119308>. Acesso em: 29/05/2017.

abordando vida e obra do poeta, organizado em março de 2001 por Cássio Pereira (na época, estudante de Cinema, na UNB) e Juliana Madureira (que estudava Jornalismo na mesma instituição).

Juca teve parte de sua história também representada na linguagem teatral, por meio de uma iniciativa do professor Luiz Humberto Arantes, da Universidade Federal de Uberlândia, que dirigiu o espetáculo *Juca* – peça escrita por Tiago Pimentel e encenada pelos seguintes atores: Camila Delfino, Geo Dias, Guilherme Almeida, Juliana Milani, Leandro Alves, Luciene Andrade e Toshiro1 Tosh. A seguir, imagem do espetáculo:

Figura 14 – Espetáculo Juca, em Uberlândia



Fonte: Imagem disponível em: <http://www.blogdaleka.com.br/juca-poesia-pura/>. Acesso em: 30/05/2017. Fotografia: Claudemar Fernandes

O colunista Carlos Guimarães Coelho (2016), no espaço *Cena Cultural*, do Jornal Correio de Uberlândia, destaca a relevância da peça por explorar com maior intensidade o universo do poeta:

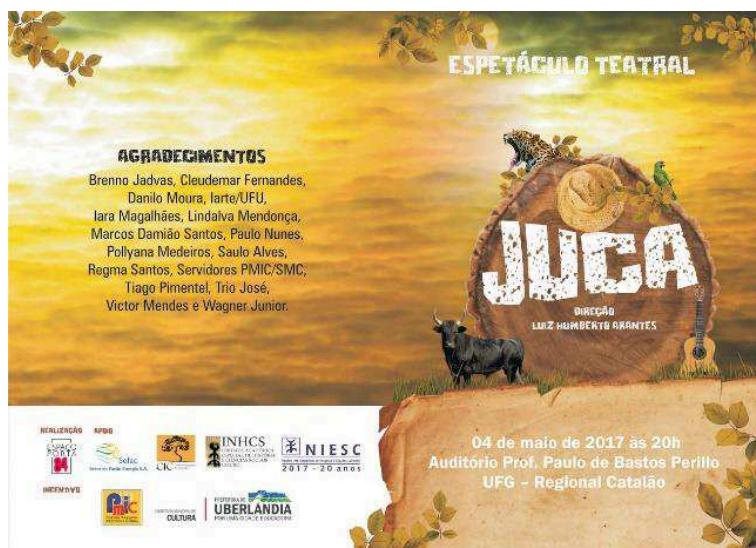
Tive acesso ao livro editado com seus poemas e ao curta-documentário ‘Meu canto é saudade’, realizado por dois músicos do interior de São Paulo. O livro é uma coletânea, o filme uma visita rápida à pequena fazenda onde vivia no interior da vizinha cidade de Lagoa Formosa. A peça, essa sim, adentra o universo de Juca e o apresenta como o poeta campestre, vaidoso, galanteador e de uma inteligência criativa impressionante para quem não teve acessos aos recursos formais de aprendizado e transformou a oralidade no melhor processo de criação, já que lia e escrevia com muita dificuldade.

Sobre o espetáculo apresentado pela primeira vez, em 2016, no Espaço Porta 84, em Uberlândia, a blogueira crítico-literária Alessandra Ramos Massensin, popularmente conhecida como Leka, complementa:

A peça conta a história do ‘pueta’ do cerrado Juca da Angélica (1918 – 2016), desconhecido do público em geral. Em cena, vemos a linha do tempo de Juca, transposta com sutileza e cuidado: Juca menino, Juca roceiro, Juca sonhador, Juca festeiro, Juca galanteador, mas, sobretudo, Juca poeta, facetas que nos levam do (sor)riso à comoção (MASSENSIN, 2016).

Com o intuito de ampliar a divulgação da história do poeta, em maio de 2017, Luiz Humberto levou o espetáculo *Juca*¹⁰ para ser encenado também no encontro *Serra do Facão Energia*, realizado na Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão. A seguir, cartaz de apresentação do evento:

Figura 15 – Cartaz de divulgação do espetáculo *Juca*, ocorrido em Goiás



Fonte: Imagem disponível em: <http://www.jornalditoefeto.com.br/serra-do-facao-energia-realiza-espaculo-teatral-juca-em-comemoracao-aos-20-anos-do-niesc/>. Acesso em: 31/05/2017

E, desbravando outros territórios, a garça, finalmente, aterrissou na universidade. Primeiramente, por meio de iniciativa da professora Regma Maria dos Santos, que, em 2001, orientou trabalho de conclusão de curso (em História), intitulado *História e*

¹⁰ Na verdade, o projeto de divulgação da peça *Juca*, que apresenta parte da vida e história do poeta, continua, tendo a sua mais recente apresentação ocorrida no dia 13/10/2018, em Lagoa Formosa, cidade natal do autor.

*cotidiano nas poesias de Juca da Angélica*¹¹, da graduanda Edna de Fátima Gomes, na Universidade Federal de Goiás – câmpus avançado de Catalão. Posteriormente, por intermédio do professor Luiz Humberto Arantes, que, em 2015, concedeu-me a oportunidade de estudar a “puisia” do poeta mineiro, aceitando o desafio de ser orientador desta tese de doutorado¹², no curso de Estudos Literários, oferecido pela Universidade Federal de Uberlândia.

Com isso, as “facetas” de Juca da Angélica vêm, cada vez mais, vencendo as barreiras do preconceito que insiste em pairar no universo acadêmico – tudo isso graças ao trabalho pioneiro de Regma Maria dos Santos e Luiz Humberto Arantes, que possibilitaram que a voz de Juca – que faz parte da cultura das bordas (cf. FERREIRA, 2010) – se fizesse ouvir em grandes segmentos institucionalizados do saber.

Porém, fazer com que a obra de Juca adentrasse territórios como os da universidade e inspirasse a criação de peças teatrais e canções nas vozes dos artistas de São José dos Campos/SP não foi uma tarefa fácil e ressaltamos que isso só foi possível devido ao trabalho inicial de coleta, gravação, organização e divulgação de seus versos, realizado, primeiramente, por Marialda Coury e Paulo Nunes. É o que atesta Marcelino Lima (2015), no site de notícias *Barulho D’água Música*:

Juca da Angélica, de acordo com o batismo e o que está registrado em cartório é José Joaquim de Souza, um talentoso poeta e mister da oralidade que estaria tão perdido e ignorado quanto tantos estão nos rincões dos Brasis não fossem a sensibilidade e a abnegação de outros artistas que resolvendo encarar o desinteresse geral, aos poucos estão conseguindo vencer a resistência mercado de produção cultural tirando-o do limbo para páginas de livros e um belo álbum de música lançado em 2014. Entre estas pessoas estão a agente cultural e artista plástica Marialda de Amorim Coury Martins, o poeta editor Paulo César Nunes, o violeiro Victor Mendes e o violonista Danilo Moura, entre outros.

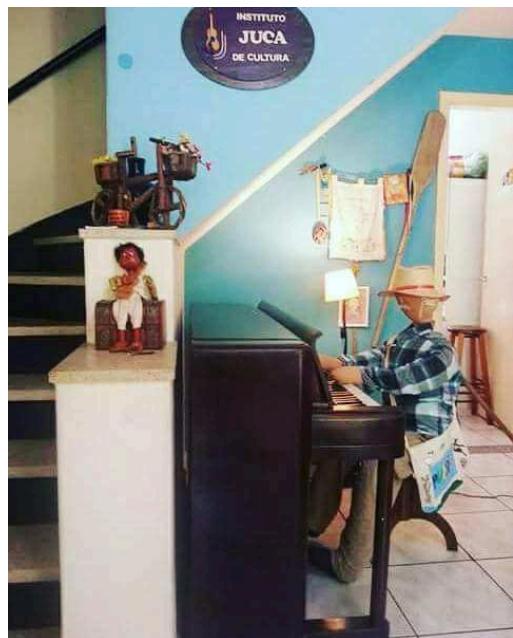
Com fins de homenagear e divulgar a obra do poeta mineiro e de favorecer o encontro de artistas que buscam a comunhão por intermédio da arte, Paulo Nunes criou,

¹¹ Em 2003, Edna de Fátima Gomes, com base em sua monografia, desenvolvida em 2001, publicou o texto *Representações do cotidiano rural: trabalho, tempo, religiosidade e lazer como capítulo do livro História e linguagens: literatura, música, oralidade, cinema, organizado por Regma Maria dos Santos.*

¹² Em 2017, Luiz Humberto Arantes e eu publicamos, ainda, o texto *Juca da Angélica e suas imagens poéticas do cerrado*, como capítulo do livro *Saberes e práticas culturais do e no cerrado brasileiro*, organizado por Regma Maria dos Santos, Valdeci Rezende Borges e Ismar da Silva Costa.

ainda, o IJC (Instituto Juca de Cultura), que, atualmente, está situado na rua Cristiano Vianna, 1142, Metrô Sumaré, em São Paulo. A seguir, imagem do rol de entrada do local:

Figura 16 – Imagem do IFC, em São Paulo



*Fonte: Imagem disponível em:
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1662585487123642&set=a.358343210881216.77572.100001166217990&type=3&theater>. Acesso em: 11/06/2018*

Em relação à imagem apresentada, chamou a nossa atenção o fato de o boneco representativo do poeta Juca da Angélica tocar, em vez da viola (que é o instrumento-símbolo da cultura caipira), piano (um dos instrumentos musicais mais clássicos do mundo ocidental). Todavia, embora nos cause um certo estranhamento à primeira vista, quando pensamos no objetivo da criação do IJC como um espaço cultural, compreendemos melhor a imagem acima, uma vez que o instituto é destinado à promoção de eventos artísticos que não contemplam apenas o popular, mas também o erudito, havendo, nesse sentido, o diálogo, a comunhão entre um universo e outro.

E, desconstruindo a ideia de que “santo de casa não faz milagre”, em Patos de Minas, cidade vizinha de Lagoa Formosa, onde o poeta nasceu, houve, em 2016, o primeiro *Prêmio Literário Juca da Angélica*, uma iniciativa do *Balaio de Arte e Cultura* de Patos de Minas – evento que ocorre todos os anos, desde 2011 – e que tem por objetivo incentivar a arte e a cultura da cidade e arredores. A seguir, cartaz de divulgação do concurso, que versou em 2016 sobre o tema “Liberdade” e que homenageia Juca, poeta pertencente à região:

Figura 17 – Cartaz de divulgação do 1º Prêmio Literário Juca da Angélica



Fonte: Imagem disponível em: <http://www.clubenoticia.com.br/Noticia/index/867>. Acesso em: 29/05/2017

Em 2017, Juca foi novamente homenageado no *Balaio de Arte e Cultura*, na segunda edição do concurso, com o tema “Mais amor, por favor”. Abaixo, cartaz de divulgação do evento:

Figura 18 – Cartaz de divulgação do 2º Prêmio Literário Juca da Angélica



Fonte: Imagem disponível em: <http://www.noticiasdasgerais.com.br/2017/04/11/balaio-de-arte-e-cultura-realiza-a-2a-edicao-do-premio-literario-juca-da-angelica/>. Acesso em: 29/05/2017

Na verdade, Juca já havia sido homenageado pelo *Balaio de Arte e Cultura* de Patos de Minas em 2014. Nessa época, não havia ainda o prêmio literário em nome do poeta; no entanto, Juca mantinha o certificado de homenagem que recebera desse evento emoldurado na parede de sua casa, em sinal de orgulho pelo título recebido. No documento está escrito:

Em reconhecimento à sua história e dedicação à Literatura, a Fundação Casa da Cultura do Milho e o Sindicato dos Produtores Rurais de Patos de Minas conferem a José Joaquim de Sousa este Certificado de Homenagem no 4º Balaio de Arte e Cultura realizado na Multigaleria Balaio, no Parque de Exposições ‘Sebastião Alves do Nascimento’.

Além disso, em homenagem às tradições do homem do campo e, por extensão a Juca da Angélica, no museu Memorial do Milho, de Patos de Minas, encontra-se, logo na entrada, as rodas do carro de boi que o poeta usava, quando carreiro.

Figura 19 – Rodas do carro de boi utilizado por Juca da Angélica quando carreiro



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora. Fotografia: Andréa C. de Paula

No espaço interior do local, localiza-se a outra parte que as integra:

Figura 20 – Carro de boi utilizado por Juca da Angélica quando na ativa



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora. Fotografia: Andréa C. de Paula

Juca foi homenageado também pela Associação de Imprensa e Cultura do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba (AITMAP), com o prêmio “Personalidade do século XX”:

Figura 21 – Juca recebendo o Prêmio Personalidade do século XX, pela AITMAP



Fonte: Arquivo pessoal de Marialda Coury. Fotografia: Saulo Alves

O poeta possui, ainda, sua imagem imortalizada em uma estátua de madeira disponível para visualização na galeria de “Alferes das Folias de Reis”, no acervo da Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Lagoa Formosa de 2009. A seguir, imagem da estatueta:

Figura 22 – Estátua de madeira confeccionada em homenagem a Juca da Angélica



Fonte: Arquivo pessoal de Marialda Coury. Fotografia: Éder

Além disso, um dos filhos de Juca da Angélica, o artista Paulo José, construiu, em homenagem ao pai, uma maquete que reconstrói como era a fazenda do poeta na década de 60. O trabalho de Paulo encontra-se em seu próprio ateliê, que é voltado para a confecção de vegetação e construções para maquetes e ferreomodelismo. A seguir, imagem de parte do trabalho de Paulo:

Figura 23 – Maquete da casa de Juca em sua fazenda



Fonte: Print extraído de vídeo que apresenta a maquete feita por Paulo. O vídeo está disponível no seguinte endereço: <https://www.facebook.com/Ferreomodelista/videos/2077656745889577/>. Acesso em: 11/06/2018.

A prefeitura de Patos de Minas também homenageou o poeta, em 2002, no tradicional Teatro Municipal Leão de Formosa, presenteando-lhe com o troféu “Folclore Vivo Raízes”. A seguir, imagem do troféu que se encontra na fazenda onde residia o autor:

Figura 24 – Troféu "Folclore Vivo Raízes" recebido por Juca da Prefeitura de Patos de Minas



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora. Fotografia: Andréa C. de Paula

E, celebrando suas raízes, aos poucos, o poeta vai dando “pão aos pobrezinhos”, tal como expressam os versos da epígrafe deste subcapítulo, deixando, por meio de diferentes linguagens artísticas, o seu legado para as futuras gerações: seu nome, sua história de homem simples da roça, suas experiências como cantador nos pagodes, de namorador, de carreiro, enfim, de toda essa gama de elementos que constroem a identidade do autor como um poeta-roceiro e um roceiro-poeta.

E o ponto de encontro dessas duas faces identitárias é a poesia, uma vez que é ela que abre espaço para o nascimento do Juca-poeta, “não mais aquele da genealogia do pai, mas do outro, do poeta que se faz de restos, objetos, restos de objetos refeitos, rarefeitos e, por isso, nunca acaba de nascer” (BRANDÃO, 2006, p. 105).

Por intermédio de sua poesia, portanto, Juca estará sempre renascendo na forma de seu legado, uma vez que, conforme afirma Ecléa Bosi (1994, p. 89):

Todas as histórias contadas pelo narrador inscrevem-se dentro da sua história, a de seu nascimento, vida e morte. E a morte selo suas histórias com o selo do perdurável. As histórias dos lábios que já não podem recontá-las tornam-se exemplares. E, como reza a fábula, se não estão ainda mortos, é porque vivem ainda hoje.

Nesse sentido, por mais que a morte tenha silenciado os lábios do poeta, a sua voz é capaz de renascer e pode ser ouvida, ainda hoje. Todavia, sem o auxílio do jogo representativo que envolvia as suas apresentações em público, quando cantava nos pagodes e apresentava a sua poesia para quem quisesse ouvir. Dessa forma, devido ao falecimento de Juca, não é mais possível visualizarmos o poeta cotejando a palavra falada com o seu corpo em ação, que comunica por meio dos mais ínfimos gestos, mas, ainda assim, seguindo o trilho dos caminhos de seus versos, embora impressos, é possível se chegar bem próximo da riqueza simbólica de seu dizer, afinal, “as palavras ditas, ouvidas, vividas – talvez esquecidas – rasuradas, retornam em outros tons, fazendo novas escrituras em que talvez se produza um nome, uma assinatura” (BRANDÃO, 2006, p. 56).

Uma assinatura e um dizer que definiam Juca da Angélica como um “poeta de canção, destinada aos ouvidos, muito mais que aos olhos” (NEPOMUCENO, 2001, p. 22). E, se hoje a sua voz ainda pode ser ouvida, é porque um dia o poeta entoou o seu canto, em determinado tempo e espaço e para um público específico. Nesse viés, o modo como o poeta transmitia a sua poesia, isto é, pela voz em *performance*, contribui

significativamente para que esse artista seja considerado, conforme afirmou Paulo Nunes (2001), “um monumento da literatura e da Cultura Popular Brasileira”, e é justamente sobre a natureza *performática* de Juca de Angélica que nos propomos refletir no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 2

SINHORES ME DÃO LICENÇA: JUCA DA ANGÉLICA CANTANDO AS SUAS FACETAS E A CULTURA CAIPIRA

2.1. O cantar e o dizer: a voz, a palavra e o corpo em ação

No capítulo anterior, apresentamos alguns elementos constituintes da identidade de Juca da Angélica como roceiro-poeta e poeta-roceiro, duas de suas facetas que se encontram representadas na poesia do autor. Neste capítulo – diferentemente do anterior, no qual procuramos destacar “o quê” se encontra latente em seu discurso poético – abordaremos “como” o seu dizer era transmitido, isto é, pela voz em *performance*, em um estilo que remete aos “antigos contadores de fábulas, menestréis e rapsodos”, conforme explica Romildo Sant’Anna (2010, p. 46):

A postura dos cantadores semelha, por tradição artística, a dos antigos contadores de fábulas, menestréis e rapsodos. Presos pela proximidade, pela circunstância de lugar e tempo do auditório, e pela energia expressiva da oralidade, os ouvintes se distribuem ritualisticamente em roda dos intérpretes, [...] amparados pela força substantiva da tradição e conceitos sedimentados nos sentidos de pertencimento à terra (SANT’ANNA, 2010, p. 46).

A citação acima refere-se aos cantadores de música caipira que se utilizam da canção sertaneja tradicional como instrumento propagador dos saberes e práticas identitárias do homem da roça, momento em que intérpretes e ouvintes compartilham de um diálogo subjetivo e ideológico que lhes dão o sentimento de “pertencimento à terra”.

É importante esclarecer que o termo “cantador” compreende tanto a interpretação do texto poético acompanhado da melodia (canção) como aquele que é apenas declamado, uma vez que, na declamação, há um jogo sonoro movimentado pela entonação da voz e das combinações rítmicas que fazem com que o dizer assemelhe-se ao cantar. Nesse sentido, Juca da Angélica também pode ser considerado um “cantador” da história de si e da cultura caipira, uma vez que, ao recitar poesias sobre sua história e acerca do local em que habitava, apropriava-se de recursos que imprimiam ritmo à palavra poética, tais como repetições, rimas, entonação vocal e pausas intencionais.

Aliás, o verbo “cantar” é o termo utilizado por Juca ao se referir à declamação de seus versos. Na didascália¹³, parte que antecede o início do poema *Moça qui vesti de branco*, por exemplo, o autor contextualiza o que ele chama de “trecho”, mas que, na verdade, trata-se de um texto poético declamado a uma moça vestida de branco que estaria

¹³ Didascália (ou rubrica) é uma expressão que tomamos emprestada do texto dramático, no qual ela atua como um conjunto de instruções ou indicações cênicas de uma peça de teatro.

interessada no poeta: “Esse trecho **cantei** numa dança lá na Mata dos Viana, na casa do João Correia, quando tinha uma mocinha das mais bonita, vistida de branco, qui começo u gostar de mim” (grifo nosso). E, em seguida, dá início à declamação de seu poema:

Moça qui veste de branco
É linda cumo uma flor,
Toda veiz qui ela passa
Olhano o trovador.
(ANGÉLICA, 2011, p. 167)

É interessante observar a referência direta realizada, no último verso da estrofe em questão, ao Trovadorismo (movimento literário português compreendido entre os séculos XII a XIV). Essa escola literária recebeu esse nome em razão das “trovas” elaboradas pelos trovadores da época. As trovas deram origem às “cantigas” trovoadescas, constituídas por poemas interpretados com o acompanhamento de instrumentos musicais. Organizados para serem cantados, tais textos eram transmitidos oralmente, já que a escrita era pouco difundida naquele período. Os apelos melódicos e rítmicos garantiam, nesse sentido, além do ritmo poético, a disseminação das cantigas e sua memorização.

A aproximação entre música e poesia remonta, então, ao tempo das pré-escrituras. Como afirma Keila Monteiro (2010, p. 1), “poema e música já estabeleciam uma relação antes da profusão da escrita, pois o poema primitivo ou arcaico apresentava um canto, um acompanhamento instrumental” e acrescenta:

O que enleva quem canta e quem ouve é o ritmo, a melodia, a feliz escolha de palavras, a poeticidade, a performance corporal, isto é, o momento em que alguém canta e outro ouve que a ressignificação, o encontro entre poesia e música acontece e se propaga pelo espaço-tempo de determinada época (MONTEIRO, 2010, p. 11).

Com o passar do tempo, o texto poético se dissociou da música, a exemplo das poesias palaciana e quinhentista; entretanto, de acordo com essa estudiosa, “mesmo se separando da música, perdurou um sistema de repetições e de ritmos quando recitado” (MONTEIRO, 2010, p. 1).

Sobre essa proximidade entre palavra declamada e palavra cantada, Mário de Andrade (1965, p. 43) acrescenta que, “quando a palavra falada quer atingir longe, no grito, no apelo e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto e vai deixando aos poucos de ser instrumento oral para se tornar instrumento musical”. Desse

modo, como acrescenta Cascudo, (1984, p. 29), “verso e música, como outrora, são funções inseparáveis e conexas”.

Podemos afirmar, então, que Juca da Angélica atualizava essa tradição na modernidade, utilizando-se da voz poética para “cantar” suas raízes. Seu fazer literário, portanto, é, antes de tudo, marcado pela relação com o Outro, não só porque Juca reveste a poesia de experiências individual e coletiva, mas também porque a maneira como seus versos eram transmitidos, por intermédio da voz, potencializa a presença desse “Outro”, uma vez que este constitui a finalidade última para a qual se projeta o fazer poético.

Nesse sentido, Juca da Angélica não é um poeta da escrita, mas “poeta de canção, destinada aos ouvidos, muito mais que aos olhos”, conforme afirmou Luís André Nepomuceno (2001, p. 22), e é pela voz poética em *performance* que se concretiza a sua voz singular e plural. A palavra “voz” foi utilizada aqui no sentido atribuído por Maria Rosa Duarte de Oliveira (2012, p. 352), ou seja, como “um fenômeno global, vinculado à história do homem, implicando não apenas a articulação oral de uma língua, mas a presença de um corpo vivo em ação num determinado contexto (*performance*)”. Tal autora também traz contribuições acerca do que entendemos por “voz poética”, a saber:

A voz poética tem alguma outra singularidade que a distingue: primeiro porque não informa, não é veículo de uma mensagem que a atravessa, mas se faz ouvir e sentir enquanto corpo, presença expressiva que se impõe no tom, no peso das palavras, nos intervalos de silêncio; segundo, porque exige atenção, concentração e duração no instante em que é pronunciada, resgatando, nesse momento único de atualização vocal (a performance), a mensagem e o intérprete – seja ele o que emite ou o que recebe e re-atualiza a voz do outro – da fugacidade do tempo, que tudo devora e consome no universo do pragmatismo.

A palavra voz aqui, portanto, é plurissignificativa, visto que se refere tanto à voz humana pela qual ecoam os sons da linguagem quanto ao diálogo que por meio dela se opera entre o ser que fala e o ser que ouve, formando um “nós” nessa ampla rede de identidades e de sentidos. É o que afirma Paul Zumthor (2005, p. 93), em seu texto *Escritura e Nomadismo*:

Quando, na poesia oral, quem a diz ou o cantor emprega o ‘eu’, a função espetacular da performance confere a esse pronome pessoal uma ambigüidade que o dilui na consciência do ouvinte: ‘eu’ é ele, que canta ou recita, mas sou eu, somos nós; produz-se uma impensoalização da palavra que permite àquele que a escuta captar muito facilmente por conta própria aquilo que o outro canta na primeira pessoa.

É também em Paul Zumthor que buscamos amparo teórico sobre o conceito de *performance*, caracterizado pelo medievalista por ser “virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe” (ZUMTHOR, 2005, pp. 69-70). No momento da *performance*, portanto, atualizam-se “a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural, as relações intersubjetivas entre o representado e o vivido” (ZUMTHOR, 2007, p.18).

A esse jogo de interação que ocorre entre intérprete e o receptor ativo, por meio da atualização do discurso no “agora”, aliada à presença concreta dos elementos envolvidos, Paul Zumthor (2007, p. 69) chama de “*performance completa*”. Nesta, “há a visão global da situação de enunciação”. A ausência de um desses elementos identifica outro tipo de *performance*, denominada pelo estudioso por “*intermediária*”. É o caso, por exemplo, do disco e do rádio, em que se tem a voz, mas não o elemento visual; havendo, por outro lado, a leitura silenciosa do texto poético e puramente visual, tem-se a *performance* em “grau zero”. Elie Bajard (2005) sintetiza esses três tipos performáticos em apenas dois: a performance direta (quando há o intérprete e um público) e a indireta (quando há a ausência deste).

Dos três modos de desempenho mencionados pelo medievalista, a obra de Juca da Angélica potencializa-se na forma da *performance completa* (quando o poeta se apresentava para um público concreto). Diante disso, neste capítulo, sem desconsiderar os outros dois tipos apresentados, daremos atenção especial à *performance completa*, entendida aqui, portanto, como aquela que “requer a voz, o gesto e o cenário para a sua transmissão; e também necessita de sua percepção, escuta, visão e identificação das circunstâncias” (ZUMTHOR, 2007, pp. 61-63).

Câmara Cascudo (2012), em seu livro *A história dos nossos gestos*, atribui, dentre todos os elementos que constituem a *performance completa*, atenção especial ao gesto, que, segundo o autor, “é anterior à Palavra”, sendo a mímica uma provocação ao exercício da oralidade. O estudioso acrescenta, ainda, que dedos e braços falaram milênios antes da voz e que as áreas do entendimento mímico são infinitamente superiores às da comunicação verbal, uma vez que, para Cascudo, sem gestos, a palavra é precária e pobre para o entendimento temático.

Concordamos com o autor, quando destaca a importância dos gestos para o entendimento temático, mas ao analisar a poesia de Juca da Angélica, levamos em consideração não só o aspecto gestual, mas também vocal, além de toda a gama de elementos circunstanciais e contextuais, pois é na *performance* que o poeta representa o ser vivido e o ser lembrado autobiograficamente em suas poesias. Para tanto, fizemos uso de alguns materiais de áudio e vídeo, muitos, inclusive, utilizados para a produção de *Meu canto é saudade*, livro este que também foi consultado para a realização de nossas reflexões, com a consciência de que “a escrita não é a fala” e que “escrever não é transcrever” (NOVA, 1999, p. 93), e seguindo a orientação de Frederico Fernandes (2003, pp. 51-52), que indica o caminho para a captação da poesia oral em registros escritos:

A captação da poesia oral se faz pelos significados que esta poesia produz durante a atualização; então, seu registro escrito deve ser estudado enquanto possibilidade de percepção desses significados. A compreensão da voz se dá pelo horizonte sincrônico que o pesquisador estabelece ou delimita para o campo da interpretação. Isto não implica ignorar o tempo do registro, mas percebê-lo com seu conceito, preconceito e contradições nele presentes, procurando enxergar os microelementos que compõem a cena descrita, ouvir seus ruídos, observar as cores variadas que tomam corpo a cada palavra, a alteridade nela presente, o mosaico temporal, a polifonia discursiva, em síntese, sua intrincada malha textual.

Com a morte do autor, em 2016, analisar o desempenho do poeta “ao vivo” tornou-se uma tarefa impossível; resta-nos, então, por meio dos registros disponíveis de sua obra (escritos ou gravados), tentar captar indícios que caracterizem a *performance* de Juca da Angélica, através da observação do olhar, postura corporal, gestos, entonação, escolha de palavras e outros recursos que se fizerem necessários, a fim de melhor compreender o modo como o poeta atualizava a sua poesia, favorecendo possibilidades infinitas de interpretação de seus textos.

Dizemos que as possibilidades de interpretação são infinitas, uma vez que “o mesmo poema, dito e redito, ao contar com a contribuição da sonoridade da voz, do gesto, do olhar, pode produzir diferentes cantos, sem se esgotar” (BAJARD, 2005, p. 97). Isso significa que a *performance* abre espaço para uma infinidade de interpretações do poema, conforme explica Miguel Angel Barrenechea (2008, p. 84), em seu livro *As dobras da memória*:

O poeta não está interessado em passar [...], em chegar a algum lugar onde ele permaneceria de um modo irredutível. O que ele pretende [...] é estar passando, apresentando sempre a interpretação que está em vias de passar, ou se constituindo a cada performance interpretativa. Sua voz, a tonalidade específica de cada um, e as gesticulações pantomímicas, performáticas, que fornecem ao poema a sua possibilidade de propagação – que não deve ser vista como reprodução-representação, mas como interferência constitutiva: um poema nas mãos de um rapsodo não é jamais um poema pronto, mas um poema em vias de se fazer. Eis porque o ato hermenêutico, primeiramente, não revela um conteúdo dado, mas antes desvela uma possibilidade que passa a fazer parte do próprio poema, ainda que estejamos falando de uma simples entonação ou de uma modalidade muito sutil de acentuar uma ou outra parte do poema.

A reflexão de Miguel Barrenechea destaca, nesse viés, a incompletude semântica do poema que se apresenta sempre como um produto inacabado, cabendo ao poeta, por meio da voz, da tonalidade da fala, dos gestos, enfim, da *performance* que utiliza na interpretação do texto, ampliar a rede de possibilidades de seus efeitos de sentido, de modo que, como assegura Compagnon (2001, p. 67), “o texto é prisioneiro de sua recepção aqui e agora”.

A essa comunicação poética viva que se atualiza, Paul Zumthor (2007) chama de “movência” e, nesse sentido, Juca da Angélica, ao se apresentar em sua comunidade local, em festas comunitárias e demais movimentações culturais e religiosas de seu meio, imprime à sua poesia uma interpretação única para cada momento em que declama seu texto.

Sendo assim, ainda que se trate do mesmo poema, para cada apresentação, há um jogo interpretativo, envolvendo o artista e o público, que ditará a maneira como o espetáculo será conduzido. Ainda mais quando o desempenho do poeta depende de sua memória, como é o caso de Juca da Angélica, que arquivava praticamente toda a sua composição poética “de cabeça”. Nesse sentido, os poemas de Juca da Angélica sempre estavam “em vias de se fazer”, como consta na citação acima, não só porque o poeta poderia se esquecer de alguma parte do texto ou modificá-lo no instante de sua atuação, mas, especialmente, porque as emoções do artista e o contexto que norteia cada apresentação fazem com que cada interpretação do poema seja única.

Sobre esse tema, cabe ressaltar aqui também o papel importante da recepção na construção dos sentidos de um texto poético, afinal é o leitor/ouvinte quem dele se

apropiará, atribuindo-lhe significado, conforme a seu aprendizado cultural e sensibilidade:

Compreender-se não será surpreender-se na ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos? Nesse sentido, todo texto poético é performativo: aí ouvimos aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. [...] esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, apropio-me dele, interpretando-o, ao meu modo [...] eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia (ZUMTHOR, 2007, p. 54).

Embora consideremos bastante importante o papel do receptor na construção semântica textual, conforme explica Zumthor, no comentário acima, não é nosso objetivo analisar a recepção do público (ao vivo) diante da atuação performática de Juca da Angélica; em vez disso, daremos mais atenção à *performance* do poeta, refletindo sobre a atuação deste em público, sempre levando em consideração suas singularidades como indivíduo e sua realidade social.

Entretanto, em nossas observações, procuraremos, sempre que possível, buscar indícios de como o poeta aferia a recepção do público diante de sua *performance*. Nesse sentido, ainda que seja uma interpretação cercada por interferências subjetivas daquele que fala no poema, cremos poder detectar, mesmo que não completamente, como as pessoas recebiam a participação do poeta, ao declamar os seus versos a um grupo específico. A esses indícios, acrescentaremos a nossa avaliação crítica, na tentativa de compreender como Juca da Angélica representava poeticamente a sua própria recepção.

É também em Paul Zumthor (2007, p. 50) que buscamos amparo teórico sobre o conceito de “recepção”. Para esse estudioso, trata-se de um “termo de compreensão histórica, que designa um processo, implicando, pois, uma duração, de extensão previsível” e que se identifica “com a existência real de um texto no corpo da comunidade de leitores e ouvintes”. Além disso, “mede a extensão corporal, espacial e social onde o texto é conhecido e em que produziu efeitos. Ex: a recepção de Shakespeare, na França, séc. XVIII”.

Como afirmamos, não é objetivo desta pesquisa estudar a recepção propriamente dita do texto poético de Juca da Angélica, mas é claro que reconhecemos que a *performance* de um artista prevê a reação de um determinado público. Aliás, como já explicou Zumthor, a ideia de performance “tende a cobrir toda uma espécie de

teatralidade”, uma vez que engloba “o conjunto de fatos que compreendem a palavra recepção relacionada ao momento em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial, um engajamento do corpo” (ZUMTHOR, 2007, p. 18).

A ideia de teatralidade proposta pelo autor relaciona-se às declamações poéticas que Juca realizava nas redondezas em que habitava, na medida em que, em atuação performática, Juca (um roceiro comum), por um momento, singularizava-se na figura de um personagem, representando os próprios anseios e também os de sua sociedade, em determinado tempo e espaço, representando a realidade concreta daqueles que participam ativamente desse instante de comunicação não-utilitária da linguagem. Logo, destacamos a importância da linguagem corporal nesse jogo de interação comunicativo, haja vista que é por meio dessa combinação poética entre linguagem verbal e não verbal que Juca cantava a própria história e a dos membros de seu espaço comunitário.

É válido destacar, ainda, que Juca da Angélica – diferentemente do que ocorre com outros autores, que, distante da realidade da roça, reproduzem artificialmente traços culturais do roceiro em suas obras – representa o que vê com o olhar de quem conhece bem a realidade do homem rústico, já que faz parte do contexto de onde retira material para seus versos. Por meio do poema *Amanhecê no sertão*, por exemplo, é possível identificar, com uma certa riqueza de detalhes, o iniciar do dia do homem do campo, sob o olhar daquele que vivencia essa realidade diariamente:

Amanhecê no sertão
É vida cum regalia
Canta o galo no terrero
Saudano o nascê do dia
Levanta o home do campo
E lava a cara nágua fria

Canta treis pote no brejo
Qui a sua hora num erra
Chora o porco no chiquero
O toro gemi na serra
E já di volta os currais
O gado di leite berra

O carrero lá vái longe
Que saiu de madrugada
Tocando a fila de boi
De passo pelas estrada
O caro cantano triste
Saudano a luz d'alvorada

Já tá a mulher do campo
 Pondo o feijão cuzinhá
 Berano o fugão de lenha
 Andano pra lá e pra cá
 As criancinha chorano
 Num tem ama pra pegá

A passarada cantano
 É no qui eu dô mais valô
 O grito da siriema
 Colibri beijando as flor
 Amanhecê no sertão
 A vida é um hino di amor¹⁴
 (Transcrição nossa)

O poema descreve o amanhecer sob a visão do caipira que, segundo o poema, acorda com uma acústica que só o homem rústico conhece bem, pois faz parte de sua rotina acordar com o galo saudando o dia e com a movimentação sonora oriunda de outros animais, como o grunhido do porco, o gemido do touro, o berro do gado leiteiro, o grito da seriema e o cantar do carro de boi, este que comunica a sua partida, enquanto a mulher do campo coloca o feijão para cozinhar.

Dessa forma, Juca “cantava” suas raízes para aqueles que delas também compartilhavam, como fazem os cantadores de música sertaneja de origem rural que produzem e direcionam seu trabalho artístico para o público de mesma identidade.

Em Juca, não se encontra, nesse sentido, uma “falsidade de raiz”, expressão que, de acordo com José Paulo Paes (1985, p. 252), refere-se a uma “arte supostamente rural, de idealização da vida rural, feita para gente não mais rural”. Segundo Sylvia Leite (1998, p. 70), “essa ‘falsidade’ é que distinguiria a música sertaneja comercializada da música legitimamente folclórica, pois, embora a música sertaneja tenha por tema constante a vida rural (o sobre), não é feita por roceiros (o pelo), nem se dirige preferencialmente para eles (o para)”.

Ao contrário disso, a poesia de Juca da Angélica é feita “pelo”, “sobre” e “para” os roceiros pertencentes à sua região e, como já afirmamos, tal trabalho artístico é mediado por sua voz em *performance* nos encontros entre amigos e demais momentos de interação entre o poeta e o público ouvinte.

¹⁴ Esse poema não consta no livro *Meu canto é saudade*. Tivemos acesso a esse texto apenas por meio de áudio. Cabe acrescentar, ainda, que transcrevemos apenas parte do poema.

Esses encontros característicos do universo caipira são marcados pelas confraternizações em grupo, em algum espaço vicinal. E, de acordo com Romildo Sant'Anna (2010, p. 50), tais instantes de recreação:

Estão ligados às colheitas, à entreajuda dos vizinhos e amigos pelos mutirões, ao patrocínio dos santos e dos patrões, à comunhão corporativa, confraternatória e deliciante do almoço, da merenda e jantar, do calibre de uma boa pinga [...] e, como fecho, da audição interativa da moda caipira e do baile. São terapias que mandam embora a solidão e as querências malogradas, chamando eflúvios da benquerença.

De fato, Juca da Angélica, sempre que tinha oportunidade, recitava seus versos, seja para os familiares em casa, para os que participavam com ele da rotina no desenvolvimento das atividades como carreiro ou roceiro, seja para uma moça por quem se encantou ou até mesmo para um amigo próximo, como Altino Caixeta de Castro. E, se no ditado popular, “a ocasião faz o ladrão”, é também verdade que qualquer ocasião era propícia para que Juca extraísse da memória uma poesia, mas nos concentraremos neste primeiro momento às declamações que o poeta realizava nos momentos festivos e religiosos locais.

Analisaremos, nesse sentido, o que Zumthor chama de *performance completa* (que pressupõe, necessariamente, a presença concreta de um intérprete e de um ouvinte) e, para tanto, selecionamos, inicialmente, excerto de um poema recitado por Juca da Angélica em uma folia de reis – prática festivo-religiosa bastante cultivada no interior do sertão mineiro. Intitulado *Agradecimento numa festa de reis*, o texto assim se introduz:

Sinhores me dão licença
Pra falar cum singeleza:
Minhas trovas são singela,
Minha voiz num tem beleza;
[...]
Minhas trovas são singelas,
Minha voiz num é bunita,
Mais falo sem vendê fita
Im qualqué repartiçō:
Cum minha parte poética
Qui Jesuis mim cunfiô,
Im toda parte onde eu vô,
Eu dexo recordaçō.
(ANGÉLICA, 2011, p. 134)

A expressão em tom de pedido “Sinhores me dão licença” contextualiza o instante inicial da atuação. Assim, logo no primeiro verso da primeira estrofe, percebemos que o poeta fala a sua poesia para um grupo de pessoas e, no intuito de estabelecer a comunicação (a isso os linguistas chamam de função fática da linguagem), este pede licença ao público presente para que possa declamar o texto, por meio de um discurso despretensioso e humilde com o qual parece desejar conquistar a empatia dos festeiros, ao mesmo tempo que busca atrair a atenção dos ouvintes.

Por outro lado, embora assuma a singeleza de suas trovas, o poeta demonstra segurança e firmeza diante do público, pois, mesmo com o falar simples, sua voz poética pode ser ouvida em “qualquer repartição”, isto é, “em toda parte que o poeta vai”. Nesse sentido, é possível perceber marcas indicativas da recepção de sua poesia, que dá indícios de agradar ao público, já que aonde o artista vai ele “deixa recordação”.

A passagem selecionada do poema evidencia, ainda, a reflexão que o eu lírico faz metalinguisticamente de seu fazer poético, que, de acordo com ele, é um dom “que Jesus lhe confiou”. Segundo Paulo Cezar Miranda Nacif (2013, p. 8), dom “institui simultaneamente uma dupla relação entre aquele que dá e aquele que recebe” e acrescenta:

Por um lado, podemos perceber uma relação de solidariedade, visto que, ‘quem dá, partilha o que tem, quiçá o que é, com aquele a quem dá’, e, por outro, uma relação de superioridade, ‘pois aquele que recebe o dom e o aceita fica em dívida para com aquele que deu’. Por meio desta dívida, o donatário se vê obrigado a retribuir e, até certo ponto, encontra-se sob dependência do doador, ao menos até que consiga restituir o que lhe foi dado (NACIF, 2013, p.8).

Em documentário (intervalo entre 5:20 a 5:38) organizado por Cássio Pereira e Juliana Madureira (2001), Juca expõe oralmente o que pensa sobre o dom de se fazer poesia: “Esse dom de puisia ainda tem essa diferença: isso é o que Deus deu, num tem istudo pra isso não! Num tem istudo pra ocê falá eu vou estudá mode eu fazê verso... num tem jeito não. É o que Deus deu, né” (Transcrição nossa). Esse modo de pensar do autor se reflete no poema, em questão, visto que, nele, o eu lírico demonstra ter consciência de que seu dom é uma habilidade adquirida pela graça divina. Dessa forma, ainda que sua voz não seja por ele considerada bonita e suas trovas sejam singelas, o eu lírico parece revelar uma certa preocupação em retribuir esse “dom”, por meio da disseminação de sua poesia.

Sobre tal observação, Luís André Nepomuceno (2001, p. 21) afirma que Juca da Angélica tinha consciência de seu destino e sabia-se “poeta atrasado”, mas, ao mesmo tempo, não hesitava “diante do chamado poético”. Uma atitude que, segundo Romildo Sant’Anna (2010, p 54), se explica pelo fato de o artista caipira saber reconhecer o valor de sua criação artística, embora desconheça as artimanhas linguísticas que regem o discurso letrado. Desse modo, o artista caipira:

Oferece sua mensagem com a espontaneidade e clareza do discurso construído sem os atravanques das etiquetas e o travadeiras das palavras e construções difíceis. No entanto, o criador tem consciência de que seu fazer é esnobe, pela artesania semântica e musicalidade verbal que ostenta; reivindica atenção pela lisura artificiosa do que produz e franqueza satisfatória de seus enleios (SANT’ANNA, 2010, p. 54).

O eu poético, que se expressa nos textos de Juca da Angélica como um genuíno caipira, também reivindica a atenção de seu público, como pudemos perceber, por intermédio do excerto do poema *Agradecimento numa folia de reis*. Não propriamente porque considere seu fazer literário “esnobe” (conforme citação acima), mas porque acredita na sua arte, na sua verdade e “orgulha-se de sua fala, de seus valores, de sua música, da sua cultura” (BRAZ, 2016, p. 5). A pesquisadora Gláucia Helena Braz acrescenta, ainda, que o comportamento do caipira “faz-se ‘extrovertido em público’, pois tem consciência do valor de suas composições musicais e do seu papel de disseminador de saberes, os quais foram adquiridos pela oralidade e pela vivência no campo” (BRAZ, 2016, p. 5).

E é com a mesma expressão “Sinhores, mim dão licença”, que o poeta inicia a declamação de outro de seus textos. Recebendo o título do primeiro verso, o poema, organizado em oitavas (estrofes com oito versos), foi recitado em uma festa de casamento:

Sinhores, mim dão licença,
Licença, senhores, dão
Pro poeta, ou vate, ou bardo
Falar nessa mutidão:
As palavra é risumida,
É de voz compadecida,
Dixa lembrança querida
Nos ilustres cidadão.

Num fui currido no mundo,
Tamém num fui istudado,
Pra falá cum singeleza

Tamém num sô acanhado.
 E o caboco sem cultivo,
 Qui do trabai é cativo,
 Mesmo ele sendo ativo
 Num fala tudo acertado.

No mei de tanta gente,
 Eu falo e a voiz num treme;
 Num tenho pudor na face
 Pra ficá marelo ou creme.
 No meu peito dolorido,
 Tristonho e compadecido,
 O meu coração sintido
 Suspira, soluça e geme!

Foi aqui no belo dia,
 Rudiado dos minero,
 Soltano seus doce versos
 O poeta brasilero –
 Um povo bem iducado,
 Iscutando tão calado,
 O triste vate inspirado
 Falá co rosto faguero!

Ao lado das sinhuritas,
 Dos sinhore e das sinhora,
 Falá pros velhos oví
 Dizer os novos qui otrora
 Havia um inteligente,
 Falava pra todas gente
 Os carmes tão docemente,
 Como otro num fala agora.

Viva os noivo e os pais dos noivos,
 E toda sua família!
 Viva esse dia de júbilo
 E de intensas aligria!
 Dias de filicidade
 Qui há de dexar saudade,
 Para recordar mais tarde
 As doce melancolias!

Queram todos discutar
 Minhas faltas cometidas,
 Todos vêem qui essas notas
 Pelo vate foi nascida.
 Sei qui eu num falo bom,
 Num tenho um bonito dom,
 Mais falo triste cumo o som
 Das liras compadecidas!
 (ANGÉLICA, 2011, pp. 30-31)

O texto presta homenagens à união matrimonial de um casal e a seus familiares, conforme se verifica na penúltima estrofe do poema, que se inicia com uma expressão interjetiva: “Viva os noivos e os pais dos noivos, e toda sua família!”. Nessa ocasião, o poeta solta a voz, pede licença e canta a sua poesia para o que ele chama de “multidão”, dando a entender que se trata de um evento composto por uma quantidade significativa de indivíduos presentes.

E, logo na primeira estrofe, percebemos, novamente, assim como no poema *Agradecimento numa festa de reis*, uma entrada humilde, aparentemente despretensiosa, que se concretiza com o pedido de licença às pessoas que se encontram na cerimônia, a fim de atrair a atenção dos ouvintes para a *performance* do poeta: “Sinhores, mim dão licença, /Licença, senhores, dão/Pro poeta, ou vate, ou bardo/Falar nessa multidão”.

É interessante observar que o primeiro verso é repetido no segundo, com algumas alterações na ordem das palavras. Tal repetição talvez tenha o objetivo de enfatizar a importância do silêncio dos ouvintes, para que se possa persuadi-los da relevância de seu dizer. Isso se fundamenta por meio dos quatro últimos versos da primeira estrofe, quando se argumenta que “a palavra é resumida”, isto é, que o discurso não será longo e cansativo; pelo contrário, que será constituído por “voz compadecida”, capaz de deixar boas lembranças nos “ilustres” cidadãos.

Compreendemos, aqui, por “voz compadecida” uma voz autêntica e desprovida de palavras vazias e artificiais com as quais muitos discursos são realizados. Diferentemente disso, há uma promessa de um dizer marcado por palavras que exprimam o ensejo verdadeiro daquele que fala para a multidão (isto é, o ensejo de homenagear aos noivos pelo seu matrimônio), e, nesse jogo de interação entre artista e público, no qual “o elemento persuasivo está colado ao discurso como a pele ao corpo” (CITELLI, 2002, p. 6), o adjetivo “ilustre” também se insere no texto como forma de persuasão¹⁵ dos ouvintes, já que tal vocábulo parece ter sido utilizado para conquistar a empatia da plateia, que se vê exaltada por aquele que diante dela pretende discursar.

Outra estratégia de persuasão utilizada pelo poeta pode ser localizada na quarta estrofe, a partir da qual é possível detectar indícios de tentativa do emissor de atrair a atenção do público ouvinte, ao mesmo tempo que deixa marcas positivas de recepção por

¹⁵ Utilizamos o vocábulo “persuasão” aqui no sentido de uma estratégia de comunicação, que consiste na utilização de recursos emocionais ou simbólicos para induzir alguém a aceitar uma ideia, uma atitude, ou realizar uma ação (CITELLI, 2002).

parte daqueles que presenciam a atuação do artista. Nesse sentido, quando este elogia o comportamento dos cidadãos participantes da confraternização, em questão, afirmando, por exemplo, ser “o povo bem-educado” e que “escuta calado” o discurso poético proferido, além de enaltecer novamente o público para quem declama, o eu lírico também dá indícios da recepção afirmativa do mesmo, diante da *performance* do poeta, já que os indivíduos ouvem em silêncio e atenciosamente a declamação de sua poesia.

Indiscutivelmente, a linguagem utilizada em suas apresentações artísticas, aliada a uma promessa de “mensagem com a espontaneidade e clareza do discurso construído sem os atravancas das etiquetas e o travadeiras das palavras e construções difíceis” (SANT’ANNA, 2010, p. 54), certamente, atua também como um elemento persuasivo dos ouvintes, sobretudo porque, geralmente, o poeta se apresenta para um público de mesma identidade. Além disso, de acordo com Tatit (1996, p. 19), ao utilizar a linguagem verbal, podemos recuperar parte da experiência subjetiva expressa pela voz, “projetá-la nos termos habituais da coletividade e obter uma certa empatia por aproximação de experiências”. Entretanto, consideramos que essa estratégia específica (ou seja, a utilização de uma linguagem simples e espontânea em busca da empatia por aproximação de experiências) é utilizada de forma inconsciente pelo poeta, já que este, como um genuíno caipira, desconhece outra maneira de transmissão de seus versos que não seja a forma simples e espontânea de expressar o pensamento. Logo, o que Juca faz é assumir a condição de “poeta atrasado” (cf. NEPOMUCENO, 2001), que, embora não tenha “corrido o mundo”, isto é, não tenha tido contato com diferentes culturas, nem ter “sido estudado” (conforme 2^a estrofe do poema), não hesita “diante do chamado poético” (cf. NEPOMUCENO, 2001, p. 21).

Tal postura – marcada pela altivez do poeta, que, mesmo se considerando um “poeta atrasado”, discursa “no meio de tanta gente”, fala e “a voz não trema” e “não tem pudor na face” “para ficar amarelo ou creme”, como se constata na terceira estrofe do poema – sem dúvida transmite confiança ao público presente e opera, também, como afirmamos, ainda que de modo inconsciente, como uma estratégia de persuasão, em razão da construção de uma imagem constituída por uma atuação confiante e destemida de um sujeito que acredita na sua verdade e orgulha-se de sua fala, de seus valores e da sua própria cultura (cf. BRAZ, 2016).

Na verdade, o eu lírico somente na penúltima estrofe transmite a sua mensagem propriamente dita, visto que até o quinto conjunto de versos há uma preocupação mais com o jogo de interação verbal (“quem fala”, “como” e “para quem” vai o seu dizer) do que com o objetivo que motivou a apresentação do artista (isto é, a homenagem aos noivos). Na quinta estrofe, por exemplo, o poeta concentra-se em contextualizar a sua atuação, mencionando as pessoas presentes no momento de sua apresentação (senhores, senhoras e senhoritas, os noivos e aquele que declama), para que, apenas na penúltima estrofe, dê, finalmente, “viva aos noivos”.

E, nesse jogo de interação verbal, o poeta encerra seu discurso, assim como o iniciou, ou seja, desculpando-se pela singeleza de seus versos, pelas “faltas cometidas” e por não dominar a linguagem culta, como a ditada pela gramática tradicional da língua portuguesa. No entanto, embora afirme não ter um “bonito dom”, o eu lírico assume o poder e a autenticidade de sua criação, pois fala como as “liras compadecidas”, que, no nosso entendimento, significa falar com o sentimento, com a emoção de quem não conhece bem o mundo das palavras difíceis, mas que possui consciência da “artesanía semântica e musicalidade verbal que ostenta” e, por isso mesmo, “reivindica atenção pela lisura artifiosa do que produz e franqueza satisfatória de seus enleios” (SANT’ANNA, 2010, p. 54).

Aliás, temos razões para acreditar que era um costume de Juca iniciar ou finalizar os seus versos, durante o ato de suas apresentações, desculpando-se pelo seu jeito simples de ser e dizer. Ao ser convidado, em 1999, a participar do lançamento do livro *40 balaios de saudade*, do escritor regional Nego Moreira, por exemplo, Juca, após recitar o poema *Meus boi preto*, encerra a sua apresentação com as partes inicial e final do poema declamado em homenagem aos noivos:

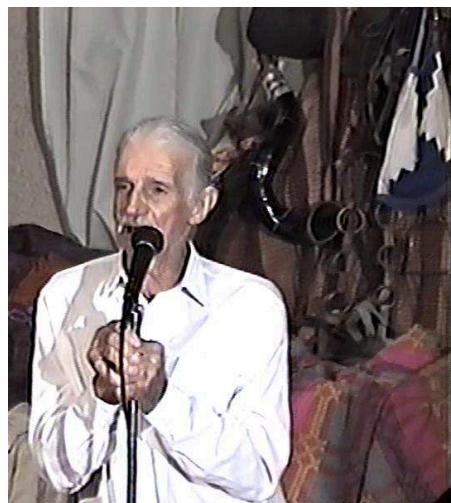
Num fui currido no mundo,
Tamém num fui istudado,
Pra falá cum singeleza
Tamém num sô acanhado.
E o caboco sem cultivo,
Qui do trabai é cativo,
Mesmo ele sendo ativo
Num fala tudo acertado.

Queram todos discupar
Minhas faltas cometidas,
Todos vêem qui essas notas
Pelo vate foi nascida.

Sei qui eu num falo bom,
 Num tenho um bonito dom,
 Mais falo triste cumo o som
 Das liras compadecidas!
 (ANGÉLICA, 2011, pp. 30-31)

A seguir, imagem de Juca recitando os versos acima, em evento realizado no Patos Social Clube, na cidade de Patos de Minas:

Figura 25 – Juca da Angélica se apresentando no lançamento do livro *40 balaios de saudade*, em 1999



Fonte: Print extraído do vídeo: Lançamento do livro *40 balaios de saudades*, de Nego Moreira, em 1999

Tal observação vem comprovar a afirmação de Miguel Barrenechea (2008, p. 84), quando assegura que um poema, quando interpretado por um poeta, “não é jamais um poema pronto, mas um poema em vias de se fazer”. E isso impacta, obviamente, não só na escolha do texto, como também na organização das estrofes que o compõem, havendo, muitas vezes, principalmente por parte de quem declama “de cabeça”, acréscimos de algumas partes resgatadas de outros textos e adaptadas a outros contextos – como faz Juca ao utilizar fragmento do poema *Sinhores, mim dão licença* para finalizar a sua declamação no evento em questão, realizado em Patos de Minas.

Cabe acrescentar, ainda, que, do mesmo modo que Juca adapta partes de outros poemas àquele que pretende declamar, o poeta realiza também supressões de algumas estrofes e/ou versos quando em *performance*. Ao recitar o poema *Meus boi preto*, por exemplo, nesse mesmo evento, Juca “pula” a segunda estrofe do texto, passando diretamente da primeira para a terceira.

Provavelmente, porque se esqueceu dessa parte do poema ou porque optou por suprimi-la por algum motivo que desconhecemos. Constatamos a supressão da segunda estrofe, ao comparar os versos declamados desse mesmo texto por Juca com os registrados no livro *Meu canto é saudade*. De qualquer modo, sendo um poeta que guardava tudo em memória, o que detectamos é que Juca sempre tinha uma “carta na manga”, ou seja, versos que chamaremos aqui de “ocasião”: como de introdução, de agradecimento, de despedida, de demonstração de humildade e pedido de desculpa, de elogio às suas pretendentes e namoradas etc.

Apresentaremos, a seguir, a título de exemplificação, alguns versos “de ocasião” que Juca da Angélica utilizava para “cortejar” as moças bonitas de sua época. Trata-se de excertos poéticos retirados de três poemas diferentes, em que Juca faz uso de recursos semelhantes com a finalidade de elogiar as suas pretendentes. Nos três textos, o poeta compara a beleza feminina à imagem de uma santa que se encontra no interior de alguma igreja, seja da Catedral de Uberaba, da Igreja de Araguari ou da Capela de Aragão, por exemplo. Dessa forma, o que notamos é que sempre que o poeta desejava produzir versos com o objetivo de exaltar as moças de seu tempo, era comum ele lançar mão do recurso à comparação, associando-as às imagens de santas, mudando-se apenas o local (ou seja, a igreja ou capela) onde estas estariam localizadas:

Pruma prima	Maria, flor das Maria	As moça minhas vizinha
Minina, sua beleza É tanta qui num acaba:	Parece a brisa da tarde Respirano aqui e ali,	Cantei pruma Terezinha Na casa do meu irmão,
Parece uma image Na catedral de Uberaba!	Parece uma imagenzinha Na igreja de Araguari!	Numa festa de foguera Na véspera de São João:
Quando os meus olhos tivê, Na minha boca corre baba...	Maria, flor das Maria, Morro de amor por ti!	- “Moreninha, moreninha, Pode ter satisfação!
(ANGÉLICA, 2011, p.170)	(ANGÉLICA, 2011, p. 185)	Ocê parece uma image Na minha comparação: Uma santa milagrosa Na capela do Aragão! (ANGÉLICA, 2011, p. 120)

Voltando novamente nosso olhar à atuação performática de Juca no lançamento do livro *40 balaios de saudade*, destacamos, ainda, a sua segurança ao falar em público, e lembramos aqui que o poeta não estava se apresentando para pessoas de mesma identidade; trata-se, ao contrário, de um evento formal, diferentemente das festas na roça, nas quais costumava “cantar” os seus versos. Por isso chamamos a atenção para a atitude firme do poeta, que, inclinando o corpo para frente, segura com as duas mãos o pedestal

onde se apoia o microfone e canta a sua verdade. Uma verdade que se traduz por meio de uma postura de quem se orgulha de sua arte e também por intermédio de uma voz poética autêntica e de expressões faciais que “dialogam” com o público, ao mesmo tempo que ratifica o seu dizer, constituído por algo que Ecléa Bosi (1994) chama de “relação alma, olho e mão”. E é com essa relação que o roceiro-poeta vai transformando a sua matéria, isto é, a vida humana, caracterizada pelo seu amor à poesia e pelo íntimo contato com os segredos da terra:

O narrador está presente ao lado do ouvinte. Suas mãos, experimentadas no trabalho, fazem gestos que sustentam a história, que dão asas aos fatos principiados pela sua voz [...] A arte de narrar é uma relação alma, olho e mão: assim transforma o narrador sua matéria, a vida humana” (BOSI, 1994, p. 90).

É com o auxílio dessa tríade “alma, olho e mão” que o poeta canta, publicamente, a sua verdade (ver figura 26), ao declamar *Meus boi preto*, um de seus mais longos poemas, composto por aproximadamente 200 versos, colocando à prova mais uma vez a sua memória. Aliás, segundo o próprio poeta, eram os poemas “grandes” aqueles que mais gostava de recitar¹⁶. A seguir, outra imagem da atuação de Juca no evento mencionado:

Figura 26 – Outra imagem de Juca declamando sua poesia no lançamento do livro *40 balaios de saudade*, de Nego Moreira



Fonte: Print extraído do vídeo: Lançamento do livro *40 balaios de saudade*, de Nego Moreira, em 1999

¹⁶ Juca, antes de se apresentarem em um evento de exposição de artes plásticas realizada por Marialda Coury, em 20/05/2000 (Exposição Brasil 500 anos “O milho na trilha da história”), durante a 42ª Fenamilho, comenta que declamaria um poema pequeno, pois, segundo ele, o prazo era curto, mas acrescenta que prefere declamar os seus poemas grandes. O vídeo, contendo a apresentação de Juca, está disponível no Acervo Memorial Sindicato Rural de Patos de Minas.

Faremos, agora, a análise de alguns fragmentos textuais declamados pelo poeta, extraídos do documentário *Juca da Angélica: meu canto é saudade*, organizado por Cássio e Juliana, em março de 2001. Nele, é possível visualizar o autor, relatando sobre alguns aspectos relevantes de sua vida e recitando algumas de suas poesias. Consideramos o curta-metragem, nesse sentido, um representativo do que Zumthor denomina por performance intermediária, devido à ausência de um público concreto (considerado aqui como um conjunto de pessoas presentes no instante da atuação do artista). É claro que Juca, no momento da gravação do documentário, declamou seus versos para aqueles que o entrevistavam (havendo, pois, um receptor, um ouvinte); entretanto, como esse instante passou a ser eternizado pela gravação em mídia, consideramos intermediária a performance, nesse caso, visto que, tal como afirma Tattit (1996, p. 20), “o tempo do dizer se perpetua como um tempo presente que vale a pena reviver”, de modo que a vocalização do texto exibido pelo documentário viabiliza interpretações infinitas para um mesmo dizer, fixado em determinado tempo e espaço (tempo = 2001; espaço = fazenda onde o poeta morava).

Selecionamos do documentário, em questão, dois excertos poéticos a serem analisados; o primeiro foi retirado do poema *Tempo de criança*, texto que Juca elaborou, relembrando os momentos felizes que tivera durante a infância; o segundo extraímos de um poema que o poeta fez *in memoriam* à esposa. O documentário encontra-se disponível para visualização na internet¹⁷, mas, com o objetivo de que a nossa reflexão se faça ainda mais compreensível, apresentaremos imagens (fotos reproduzidas, por meio de prints) do momento em que Juca declama os textos mencionados, a fim de que se percebam os gestos, o vestuário, a intensidade do olhar e outros aspectos que, somados à vocalização, imprimem diferentes efeitos de sentido à mensagem poética, conforme explica Vera Casa Nova (1999, p. 92), a seguir:

Voz e corpo no ato da narrativa oral são elementos catalizadores dos sentidos que o contador tenta passar para o ouvinte. Mas ele o faz com inflexão de voz, modulações, meneios do corpo. Toda uma gestualidade fática ali se coloca com o fim de produzir sentidos, que vindas diretamente da tradição cultural, tentam se fixar.

¹⁷ A visualização do documentário (2001) pode ser realizada por meio do acesso ao seguinte endereço: https://www.youtube.com/watch?v=GLU2VdOo_nA. Observação: os idealizadores do vídeo nos deram permissão para disponibilizar e divulgar virtualmente o curta-metragem.

Para tanto, seguiremos as orientações de Cláudicélio Rodrigues da Silva (2010, p. 60), segundo o qual “no estudo da performance é preciso dar conta do corpo, observando seus constituintes (membros, tronco, cabeça, o rosto e suas expressões)”. O pesquisador chama atenção, ainda, para o papel da voz, que, segundo ele, proclama o sentimento e alcança o status de musicalidade poética:

A voz diz o não-dito, proclama o sentimento sem dizer. Murmúrios, lamentos, gritos, sussurros, muxoxos, suspiros, assobios etc., não dizem nada? Dizem muito. É o nosso corpo sendo expressão originária, primitiva e plena, sem necessidade de tradução. Essas inflexões vocais, aliadas aos ritmos, ao silêncio e à palavra alcançam o status de musicalidade (SILVA, 2010, p. 60).

A isso somam-se as pausas, os prolongamentos silábicos, a tonalidade da voz e outras particularidades ditadas pelo contexto e pela emoção do momento. Vejamos, então, como tudo isso se materializa verbal e não verbalmente por meio da *performance* de Juca da Angélica, que, verso a verso, vai desvelando as suas mais variadas facetas. A seguir, discorreremos sobre algumas dessas facetas, constituintes da identidade do poeta e que integram as duas facetas maiores, ou seja, a de poeta-roceiro e roceiro-poeta, começando pela imagem do Juca-saudoso, por meio da qual, indubitavelmente, o poeta entoou o seu canto de saudade – elemento esse, como veremos, de extrema importância para a construção da assinatura do autor.

2.2. O Juca-saudoso

Conforme já adiantamos, faremos, inicialmente, a análise performática de Juca, ao interpretar a primeira estrofe do poema *Tempo de Criança*. A declamação dessa estrofe pelo poeta está disponível no documentário *Juca da Angélica: meu canto é saudade* (intervalo entre 1:46 a 1:57). A seguir, o texto:

Foi bela e bela a minha querida infância,
Não tinha a dor para sortá meus ais!
E hoje, e hoje, eu mim recordo im ânsia,
Foram meus dias qui não vortam mais!

Tal como o título do texto já adianta, o poema expressa o lamento do eu lírico, diante da passagem do tempo que o distanciou de sua mocidade. E esse lamento pode ser verificado, por exemplo, pela tonalidade suave e amena que Juca imprime à voz, pela qual, discursando na primeira pessoa, o poeta coloca em xeque o passado e o presente como elementos excludentes simbolicamente, uma vez que a infância é vista como um

bem ausente, isto é, como um espaço de felicidade que passou a ser ocupado pela melancolia e tristeza do presente, com a chegada da velhice.

É com essa voz calma e serena, mas carregada de emoção, que, em tom de recordação, o poeta introduz seus versos, marcados por algumas pausas e prolongações silábicas, como no primeiro verso, em que a sílaba “be” da primeira ocorrência da palavra bela é enfatizada na voz do poeta, ficando mais ou menos assim: “Foi beeela (pausa) e bela a minha querida infância”. Por ser a voz “o lugar simbólico por excelência” (cf. ZUMTHOR, 2007, p. 83), acreditamos que o prolongamento silábico, acrescido, posteriormente, do recurso pausal, aliado à postura ereta do poeta, dos gestos, do olhar, do vestuário e do local em que se dá a sua atuação (em meio à natureza), favorecem a ampliação da carga emocional do poeta quanto à saudade que sente de seu tempo de criança (ver figura 27).

Figura 27 – Imagem 1 de Juca declamando o poema *Tempo de criança*



Fonte: Print extraído do documentário: Meu canto é saudade: a poesia de Juca da Angélica (2001)

Sobre esse aspecto, o historiador Albuquerque Júnior (2013, p. 156) acresce que, como todo sentimento, “a saudade implica a elaboração de uma linguagem que a expresse, implica a escolha, a eleição de gestos, de enunciados, de mímicas, de performances, de imagens, de ações e reações que lhe deem materialidade, realidade e espessura social e histórica”. Desse modo, a repetição da palavra “bela” e o prolongamento silábico que dela faz parte intensifica a imagem positiva que Juca constrói de sua infância. E aliada ao fator semântico da repetição léxica e silábica está a eleição de alguns gestos para enfatizar seu sentimento saudosista, como a ação do poeta de apoiar a mão esquerda inerte ao corpo, enquanto a direita movimenta-se para cima e para baixo, com o dedo indicador apontando para frente, como se estivesse reproduzindo um sinal de aviso ou conselho.

Levando-se em consideração a idade em que se encontrava Juca, quando declamou¹⁸ tal poesia no documentário, isto é, com 83 anos, estando, portanto, já idoso, o gesto do poeta, como um possível ato mímico indicativo de um conselho, parece fazer todo o sentido, uma vez que ainda que ignorada pela sociedade capitalista, “a função social do velho é lembrar e aconselhar – *memini, moneo* – unir o começo e o fim, ligando o que foi e o porvir” (BOSI, 1994, p. 18).

E é sob uma árvore localizada em sua fazenda, que o poeta chama a atenção para o seu papel de aconselhar e lembrar e, nesse sentido, o lugar de onde enuncia, somado às suas reações performáticas, imprime-lhe certa autenticidade que pode ser observada, ainda, por meio do vestuário sóbrio (com poucas cores) e pela paisagem natural que revestem o seu discurso de autoridade – afinal, é um roceiro quem lamenta uma fase da vida que só se vive uma vez, e, por isso mesmo, incita o ouvinte a aproveitar cada instante da dádiva da juventude.

É interessante notar também que, durante seu gesto que alude ao de um aconselhamento, o olhar de Juca não se volta para a câmera que o filma, mas para outro lugar – talvez para um dos entrevistadores. Uma possível justificativa para isso pode estar no fato de que a *performance* de um artista prevê a audiência de um receptor, de um ouvinte concreto (cf. ZUMTHOR, 2007), constituído, provavelmente, por um dos organizadores do documentário, por exemplo, para quem o poeta direciona seus ensinamentos (conselhos).

Quando inicia a fala do segundo e terceiro versos, o poeta utiliza-se dos dois braços livres para acompanhar o ritmo poético impulsionado pela voz: “Não tinha a dor para sortá meus ais! / E hoje, e hoje, eu mim recordo im ânsia” (ver figura 28):

¹⁸ Aqui, levamos em consideração a idade em que Juca se encontrava ao declamar tal poesia no documentário, em questão; não a data em que o poeta a produziu, isto é, por volta de 1953, período em que o autor encontrava-se com, aproximadamente, 35 anos.

Figura 28 – Imagem 2 de Juca declamando o poema *Tempo de criança*



Fonte: Print extraído do documentário: Meu canto é saudade: a poesia de Juca da Angélica (2001)

Chamamos atenção aqui para a repetição da palavra “hoje”, localizada no terceiro verso que, somada ao plano gestual do poeta, o qual impõe firmemente as duas mãos para frente, possibilita a intensificação de seu sofrimento, diante do presente, marcado pela ausência das circunstâncias felizes que caracterizam a infância do autor. O hoje é, então, sinônimo de tristeza, de perda de algo que só pela poesia e pela memória poderá ser resgatado, como se verifica no último verso da estrofe: “Foram meus dias qui não vortam mais!” A imagem, a seguir, registra o momento em que Juca recita esse verso, e, novamente, deixa o braço esquerdo flexionado e inerte ao corpo, enquanto ergue o direito para frente na diagonal, como se estivesse representando, mimicamente, a mocidade indo embora para nunca mais voltar:

Figura 29 – Imagem 3 de Juca declamando o poema *Tempo de criança*



Fonte: Print extraído do documentário: Meu canto é saudade: a poesia de Juca da Angélica (2001)

Após declamar a primeira estrofe, o poeta permanece, momentaneamente, em silêncio e vira o rosto para a sua esquerda, como que recorrendo à memória para se lembrar do restante dos versos do poema (ver figura 30):

Figura 30 – Imagem 4 de Juca declamando o poema Tempo de criança



Fonte: Print extraído do documentário: Meu canto é saudade: a poesia de Juca da Angélica (2001)

Como “os silêncios também significam” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 21), consideramos a pausa verbal realizada pelo poeta, no instante de sua atuação performática, um fator indicativo de sua emoção. Nesse momento, ele também respira fundo, emitindo um som semelhante a um suspiro que também pode ser associado à temática saudosista do texto em questão. Aliás, o semblante do poeta parece transmitir justamente esse sentimento de saudade, por meio da expressão facial e também do olhar distante que suscitam a imagem de um indivíduo capaz de refletir sobre a fase em que se encontra (a velhice), ao mesmo tempo que eterniza uma fase longínqua (a infância), que a memória ama e, por isso mesmo, a enaltece.

Todos esses movimentos corpóreos e simbólicos do poeta vêm confirmar, nesse sentido, as considerações de Albuquerque Júnior (2013, p. 156), segundo o qual o “o sentir saudade implica adotar uma dada gramática de gestos, de práticas, de reações, de comportamentos, mas também dado conjunto de enunciados e imagens que estão social e culturalmente a ela ligados em um dado contexto”. Dessa forma, os suspiros, os gestos, a expressão facial, o silêncio, os prolongamentos silábicos, a repetição das palavras e o tom de voz, aliados ao contexto em que Juca se insere, tudo isso constitui, a nosso ver, um conjunto de enunciados e imagens que traduzem o sentimento saudosista do poeta.

Poemas que remetem à saudade não faltam no repertório poético de Juca da Angélica, conforme veremos no capítulo subsequente. No mesmo documentário (intervalo entre 8:35 a 9:10), realizado por Cássio e Juliana (2001), por exemplo, o poeta revela, novamente, a sua faceta saudosista, ao recitar um poema que fez em homenagem à sua falecida esposa Nieta. A seguir, o texto:

Coisa qui eu nunca pensei:
 Ficar sem minha querida!
 Um dia de aligria
 Num penso em ter mais na vida!

 Sinto a alma intristecida,
 Transpassada de saudade:
 Num penso em ter mais na vida
 Discanso e tranqüilidade.

 Alegre cumo eu já fui,
 A vida era um céu aberto!
 Hoje aligria im meus olho
 Num pode chegá de perto.
 Hoje o mundo para mim
 É triste cumo um diserto!

Abaixo, imagem de Juca dizendo sua poesia, com o braço direito descansando sobre o encosto do local em que está sentado, rente à janela de sua fazenda (onde costumava ficar). Nesse momento, o poeta contrasta os tempos em que sua companheira era viva com aqueles vivenciados após o passamento da esposa:

Figura 31 – Imagem 1 de Juca recitando parte do poema que fez em homenagem à esposa



Fonte: Print extraído do documentário: Meu canto é saudade: a poesia de Juca da Angélica (2001)

Ao assistirmos a Juca declamando tal poesia, novamente, percebemos um tom saudosista, que se intensifica nos versos finais da primeira estrofe, quando o poeta declara ter perdido a alegria sem a companhia de Nieta em sua vida. É interessante ressaltar o modo como é falado o verso: “Num penso em ter mais na vida!”, de forma melancólica, de modo a pronunciar as palavras em tom de infelicidade, justificada pela ausência dos

momentos alegres que se findaram quando o poeta tornou-se viúvo. Esse tom lamentoso se acentua ainda mais, quando Juca fecha os olhos, como quem evita se entregar às lágrimas da saudade, mas não ao chamado poético da memória, imprimindo, com isso, mais expressividade à mensagem do poema.

Ao iniciar a declamação da segunda estrofe, o poeta respira fundo, aponta o dedo indicador para frente e diz: “Sinto a alma entristecida/Transpassada de saudade”, como quem deseja enfatizar a presença constante desse sentimento em seu coração (ver figura 32):

Figura 32 – Imagem 2 de Juca recitando parte do poema que fez em homenagem à esposa

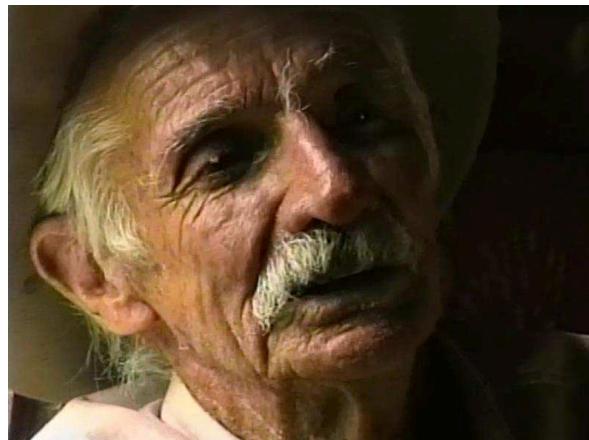


Fonte: Print extraído do documentário: Meu canto é saudade: a poesia de Juca da Angélica (2001)

Além disso, quando o poeta afirma, ao final da segunda estrofe, não ter mais na vida descanso e tranquilidade, movimenta a cabeça para o lado esquerdo e direito em sinal de negação para a existência de uma vida sossegada e em paz, já que, ao pronunciar essas palavras, encontra-se sem a companhia daquela com quem um dia se casou.

Ao recitar os versos da última estrofe do poema, é possível perceber também a expressividade poética que Juca imprime aos versos pelo brilho no olhar (ver figura 33), que reflete a ausência de alegria em seu ser, confirmando o enleio saudosista contido no texto que declama: “Alegre cumo eu já fui,/A vida era um céu aberto!/Hoje aligria im meus olho/Num pode chegá de perto./Hoje o mundo para mim/É triste cumo um diserto!”.

Figura 33 – Imagem 3 de Juca recitando parte do poema que fez em homenagem à esposa



Fonte: Print extraído do documentário: Meu canto é saudade: a poesia de Juca da Angélica (2001)

Além do olhar, que atua como uma linguagem comunicativa dos sentimentos do poeta, não podemos ignorar, ainda, os efeitos de sentido provocados por alguns elementos externos, como o chapéu, que compõe o vestuário de Juca. Isso porque o chapéu, surgido inicialmente para cobrir a cabeça, com o tempo, passou a representar os pensamentos de quem o usa e é, conforme pontua Gabriela Lenz (2015, p. 4), “símbolo de identidade”. Sendo assim, mais que um simples acessório, o chapeú que Juca usa não apenas serve para proteger-lhe a cabeça do sol, por exemplo, ou complementar o seu vestuário, mas sobretudo para acentuar as suas raízes culturais, operando, nesse sentido, também como um instrumento representativo da identidade caipira do poeta.

Pela voz em *performance*, Juca da Angélica canta, portanto, as suas memórias, e seu dizer é perpassado por seu jeito simples de ser e calmo de falar, em meio a um cenário que também atua como símbolo de identidade, ou seja, a própria casa na roça, conforme imagem a seguir:

Figura 34 – Casa onde residia Juca da Angélica



Fonte: Arquivo pessoal de Marialda Coury. Fotografia: Saulo Alves

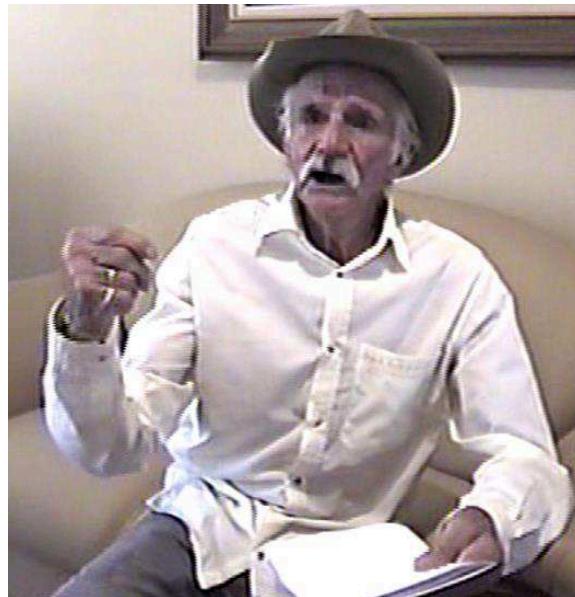
Além disso, de acordo com Gaston Bachelar (1993, p. 26), em seu livro *A poética do espaço*, é justamente na casa que normalmente o passado é avivado, por ela representar “uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem”.

Desse modo, levando-se em consideração o lugar de onde Juca enuncia, isto é, de sua casa na roça, é possível afirmar que o espaço corrobora para a criação de uma atmosfera nostálgica que abrange o poeta, uma vez que é nesse espaço que vivia em companhia de sua esposa com quem compartilhou sua vida e sonhos. A casa, nesse sentido, é peça fundamental nesse jogo mnemônico e saudosista que envolve o autor, já que tal ambiente ultrapassa o seu sentido inicial de residência, alcançando um significado de um território que oferece, além de moradia, proteção e aconchego. É, pois, nesse espaço que Juca recorre às suas lembranças e lamenta a ausência de Nieta, conforme relato, a seguir, do próprio autor, extraído do documentário (intervalo entre 8:17 a 8:34) *Juca da Angélica: meu canto é saudade*, organizado por Cássio e Juliana (2001):

Ela andava passeano aí...rumano as coisa aqui dento, prantano fulor, que ela coisa que ela mais achava bão é fulor [...] depois aquela muié forte daquele jeito, quem é que pensava que morria de uma hora pra outra, né? (Transcrição nossa).

A passagem transcrita, acima, registra o momento em que o poeta comenta sobre os últimos anos de vida da esposa, que, embora aparentasse possuir muita saúde e realizasse as atividades com as quais era acostumada (como cuidar dos afazeres domésticos e de suas flores), veio a falecer sem que ninguém esperasse. Sendo assim, a presença de Nieta na casa faz toda a diferença para que tal espaço seja compreendido como lar, e ainda por cima, como um lar feliz, já que a vida do poeta, sem a sua companheira, “é triste cumo um diserto”, conforme último verso do poema declamado *in memoriam* à esposa, de quem, em sinal de afeto, usava a aliança, junto à dele, em um de seus dedos da mão direita, conforme mostra a imagem, a seguir (ver figura 35):

Figura 35: Juca, em visita à casa de Marialda Coury



Fonte: Print extraído do vídeo: Visita do poeta Juca à casa de Marialda Coury, em 16/12/2000

Nesse sentido, quem fala em ambos os poemas é um homem que sente as sequelas da perda, seja da mocidade ou de um ente querido. Logo, os cabelos brancos do poeta-roceiro que declama no documentário também auxiliam na construção da imagem desse ser dotado de sensibilidade e talento para a arte poética, pois esses fios aludem à passagem do tempo e, consequentemente, traz à tona um de seus efeitos mais severos: a consciência da efemeridade da vida. Em seu poema *Homem bem conformado*, o poeta reflete justamente sobre uma dessas sequelas do tempo: o envelhecimento, cujo reflexo se nota, entre outras coisas, pelo aparecimento das rugas faciais e branqueamento dos fios capilares:

Já fui um moço tranqüilo,
Já pesei sessenta quilo,
Hoje já istou abatido,
Já tenho o rosto rugado,
Tenho os cabelo manchado –
Mais tudo Deus é sirvido!
(ANGÉLICA, 2011, p. 36)

Nessa direção, os fios brancos (ou manchados, como prefere o autor), as rugas e a voz já enfraquecida dão indícios de que os tempos de mocidade do poeta se passaram e que o tempo cronológico jamais poderá ser rebobinado; entretanto, o tempo arquivado na esfera do que há de mais sensível da memória humana, este pode e deve ser revisitado, como veremos no capítulo seguinte.

2.3 O Juca-crítico

Juca fez muitos de seus poemas enfatizando a saudade dos tenros tempos, é verdade. Mas seu repertório poético não é composto somente de textos imbuídos de saudosismo e de melancolia – muito pelo contrário. Embora desfrutasse de uma vida simples no campo, o poeta de Mata-burros não era alheio aos problemas sociais de seu tempo, e registrava, poeticamente, também o seu lado crítico acerca das problemáticas político-econômicas que afetavam, de alguma forma, a população brasileira. Foi por volta de 1944, durante o período da Segunda Guerra Mundial, por exemplo, que o autor compôs o poema *Eu com “g” iscrevo guerra*, revelando o seu olhar atento para os possíveis efeitos negativos da Segunda Grande Guerra para os habitantes do Brasil. A seguir, o texto:

Eu com ‘G’ iscrevo guerra,
Lá fora tá guerriano,
Alemães tá só morreno,
Nois aqui tá só dançano

Devemo pegá cum Deus
E o mártir São Sebastião,
Qui é qui pode nos livrar
Dos pirigo qui nois tão.

E as moça deve rezá
Trinta dia im cada mês...
Si os moço fô pra guerra,
Quem é qui namora ocêis?!
(ANGÉLICA, 2011, p. 118).

É interessante observar que uma leitura apressada do texto faz parecer que o poeta não aborda com seriedade tal fenômeno histórico – e, de fato, não aborda, se tomarmos ao pé da letra o termo “seriedade” como oposto de “cômico”. Todavia, por trás do tom jocoso que Juca atribui ao texto, localizamos marcas representativas do clima temeroso que assolava a população brasileira, durante a Segunda Guerra Mundial¹⁹.

¹⁹ Acreditamos que informações envolvendo a nação brasileira e até mesmo acerca do que acontecia no mundo (como é o caso das duas Grandes Guerras Mundiais) chegavam até Juca pelo rádio, devido ao seu sinal ser de alto alcance geográfico, além de ser um dos meios de comunicação mais populares, por ser economicamente acessível e utilizar-se, geralmente, de uma linguagem mais simples e direta. Maurice Halbwachs (1990) explica esse fenômeno, afirmado que há algumas narrativas de cunho historiográfico, construídas por meio de retalhos de construções formais (as ensinadas na escola, por exemplo) sobre os acontecimentos históricos (como é o caso da Segunda Guerra Mundial) que são incorporadas às memórias – individual ou coletiva das pessoas. Tais apontamentos se aplicam parcialmente à representação poética que Juca faz da Segunda Guerra Mundial, dado que o poeta frequentou pouco os ambientes formais do

Em relação à participação do Brasil na guerra, sabemos que o país passou a integrar o conflito somente a partir de 1942, e que o primeiro grupo de militares brasileiros (os Pracinhas) chegou à Itália em julho de 1944, ano provável em que o poema *Eu com “g” iscrevo guerra* foi escrito²⁰. Nele, Juca representa um dos medos que preocupava a si e à população brasileira, que é o de o país ser diretamente atingido pelas implicações da guerra. A passagem em que o eu lírico pede a São Sebastião para que livre os brasileiros dos perigos em que se encontram, por exemplo, mais que expressar a devoção ao seu santo protetor, também revela a preocupação do poeta, no que tange aos efeitos da participação do Brasil em tal conflito guerrilheiro.

Um desses efeitos é, sem dúvida, a morte de soldados brasileiros, e Juca, sem deixar de lado o seu tradicional jeito alegre e simpático de cantar as suas poesias, representa esse possível efeito negativo da guerra, lembrando-se das moças que ficariam sem namorados, caso estes viessem a morrer em combate. E, diante do perigo iminente, o poeta orienta tais moças a rezar “Trinta dia im cada mês”, para que seus namorados ou pretendentes não fossem convocados para a guerra, afinal, “Si os moço fô pra guerra,/Quem é qui namora ocêis?!”.

Tal preocupação nos leva a pensar no ancião *O velho do Restelo*, que, no canto IV, da obra *Os Lusíadas*, interpreta de forma pessimista a epopeia das grandes navegações portuguesas, sob o argumento de que os viajantes, em busca de glória e riquezas, estavam, na verdade, procurando desastres para si mesmos e para o povo português. É válido lembrar aqui que crianças, mulheres e os mais idosos não participavam dessas viagens, cabendo a essas pessoas a espera do retorno de seus pais, irmãos, esposos, filhos e netos viajantes. No texto de Juca, de certa forma, há também essa preocupação, isto é, de que os viajantes (ou seja, os Pracinhas) não retornassem vivos da guerra, mas, no poema de

saber. Além disso, a apreensão dos fatos históricos ultrapassa o discurso oficial, e, em se tratando da Segunda Guerra mundial, especificamente, por ser um marco histórico de tamanho impacto histórico-social e econômico, certamente ultrapassou os liames das fronteiras do aprendizado formal, chegando até a população por intermédio de outros recursos, como o rádio. Como esclarece Albuquerque Júnior (2013, p. 152), “no século XX, a chamada grande história invadiu a vida de todos os seres humanos, ninguém passou incólume diante dos grandes genocídios e das grandes tragédias humanas que marcaram o século: a guerra, a revolução, a guerra civil, o processo de independência e de descolonização, a implantação de regimes políticos de cunho totalitário, a crise econômica e os grandes feitos da ciência e da tecnologia chegaram à vida de todos, mesmo que apenas como notícias”.

²⁰ O Brasil ajudou os norte-americanos na libertação da Itália, que, na época, ainda estava parcialmente nas mãos do exército alemão. Nossa país enviou cerca de 25 mil homens da Força Expedicionária Brasileira (FEB), 42 pilotos e 400 homens de apoio da Força Aérea Brasileira (FAB).

Juca, o tom impresso ao texto transforma o pessimismo (verificado nas palavras de *O velho do Restelo*) em versos que suscitam o riso.

Dessa forma, Juca, no poema *Eu com ‘g’ iscrevo guerra*, equilibra crítica e humor, como era comum nas cantigas trovadorescas de escárnio, em que se destacavam a ironia e o sarcasmo. O poeta analisa, portanto, a situação da participação dos brasileiros na guerra sob o olhar de quem se preocupava com a nação brasileira, de modo geral, mas também sem deixar de lado o seu olhar de “poeta-roceiro-namorador”, que foi logo se colocando no lugar das moças da época, que se distanciariam de seus pretendentes ou namorados, caso estes fossem convocados para a guerra.

Porém, é no poema *ABC do homem da roça*, que o lado crítico do poeta se mostra mais nítido, quanto aos efeitos sócio-econômicos da Segunda Guerra Mundial. A seguir, fragmento do texto:

Bãos tempos se acabô,
Qui tudo era barato.
Mais a coisa ingrossô a calda
No ano de quarenta e quatro.
Hoje os roceros pricisa
É infiá o pé no mato!
[...]
Lavradô se exclama
Dos preço das ferramenta:
Marca boa num tem mais,
Ruim num há braço qui güenta!
E os preço lavai assim,
Cada dia se aumenta.

Muito mais caro inda tá,
Cum o insejo de guerra,
Ferramenta e mais artigos
Fabricado na Inglaterra,
Nas mão do niguciente
Qui inxerga ditrais da serra!
(ANGÉLICA, 2011, pp. 302-304)

No texto *ABC do homem da roça*, Juca também aborda a temática da Segunda Guerra Mundial, mas, desta vez, utilizando-se de um tom mais sério, a fim de representar, liricamente, o reflexo do que o poeta chama de “insejo de guerra” no aumento do preço de artigos e ferramentas importados pelo Brasil da Inglaterra. Além disso, há também uma crítica aos comerciantes brasileiros que, distantes da realidade dura dos trabalhadores rurais, parecem se aproveitar do momento delicado em que o mundo se

encontra para vender suas mercadorias mais caras ao lavrador, que necessita de ferramentas de qualidade, mas a um preço justo, a fim de realizar o seu trabalho no campo.

2.4 O Juca-épico

Além de poesias de temáticas saudosistas e crítico-sociais, fazem parte também do repertório poético de Juca poemas em que predominam narrativas de feitos heroicos, aos moldes dos tradicionais textos épicos. O poeta narra um desses episódios heróicos em seu poema *O curso de nadá*, por exemplo. O texto faz parte do livro *Meu canto é saudade*, mas tive a oportunidade de vê-lo, pessoalmente, declamando-o no II Encontro de Letras (Escrita e Oralidade), realizado no Centro Universitário de Patos de Minas, de 22 a 26 de outubro de 2001. O convite a Juca partiu de Luís André Nepomuceno, um dos professores integrantes do corpo docente dessa instituição. A ideia era que o poeta, inserido na temática da poesia oral, se apresentasse para os alunos do curso de Letras, do qual eu fazia parte na época. Eu estava no meu primeiro ano de faculdade e, graças à realização desse encontro, pude conhecer, de perto, no auditório do UNIPAM, a performance de Juca que, com seu jeito espontâneo de ser, atraiu a atenção do público presente, declamando alguns de seus poemas favoritos, dentre os quais, *O curso de nadá*, a seguir:

Sinhores, mim dão licença,
Contá minha história eu vô:
Eu tinha vinte e dois ano,
Esse fato se passô;
O governo brasilero
Lá um dia mim chamô –
Era pra mim fazer parte
Num curso de nadadô.
- ‘José, ocê vai tentá?!’,
A mamãe mim perguntô.
- ‘Vô até de guia sorta,
Quero mostrá quem eu sô!’
E chegado qui foi o dia,
Todo mundo apresentô
No porto de São Lourenço,
Onde o governo chamô.
Vei gente de todo o istado,
Nem dium lugá num fartô;
E nesse curso brasilero
Um minero é qui ganhô!

Num fui peixe, num fui pato,
 Mais fui dos mió nadador;
 No porto de São Lorenço
 Eu mostrei o meu valor:
 Numa turma duns quinhentos,
 Eu fui o superior –
 Eu nadei contra a corrente
 Cumô se fosse a favor!

Mais eu nadei de todo jeito:
 Nadava impé e sentado,
 De coqui e inculhidim;
 Nadava bem ispichado,
 De costa, cas mão prucéu,
 De bruço, cos pé parado...
 Cortava a água de ombro,
 Batia a pé compassado!
 Dei fuguete e piruleta,
 Foi um sucesso danado!
 Mais pra nadá de istirão,
 Puis o povo admirado!
 Istirão de cinco metro
 Eu ia dano imendado...
 Mergulhei cumô ninguém
 Nunca tinha mergulhado!

‘Atrais de morro tem morro’,
 Mim disse um velho sinhor:
 E esse ditado é certo,
 Nois somo conhecedor.
 Eu já pensava cumigo
 Ser o melhor nadador,
 E quasi pirdi pruma baiana
 Qui vinha de Salvador...
 Essa, antes de entrar n’água
 Disse: - ‘Eu ganho for cumô for –
 Sô a râinha das águas,
 Ningüém pisa meu valor!’
 Eu pensei: ‘Ah! Baianinha!
 Faço ocê mudá de cor;
 Minero num vai perdê,
 Eu sô acreitador!’
 Rumei as mão prucéu,
 Pidi o meu protetor
 Qui num quiria impatá,
 Quiria sê o vencedor!
 E o qui eu fazia, ela feiz,
 Nois junto causamo horror –
 Só num nadô contra a corrente
 Cumô se fosse a favor!

O sol virava pra tarde...
 O tempo já isgotado,

Chamaro pra saí d'água,
 Qui nois ficava impatado!
 Eu fui lá na secretaria:
 - ‘Quero um prazim prorrogado,
 Eu vô nadá contra a corrente
 Esse derradero nado!’
 E parti pra correnteza,
 De istirão imendado...
 A baianinha foi junto,
 Num disispero danado!
 E eu entrei contra a corrente,
 Nadano cumo um dorado.
 Fui lá numa certa artura,
 Travessei, olhei de lado...
 Coitada da baianinha,
 Aí já tinha sobrado!
 Tava quasi no lugar
 Onde tinha começado!
 Virei correnteza abaxo,
 Já vi qui tinha ganhado.
 Cheguei lá onde ela estava:
 - ‘Vem cá, meu anjo adorado!’
 Passei nela o braço isquierdo,
 E nois nadô impariado
 Pela correnteza acima
 Uns cem metro carculado;
 Fugimo da correnteza,
 Vortamo de braço dado.

Ela sentô sobre as águas,
 Juntinho dela eu sentei.
 E dibruçô em meus ombro –
 Ela chorava, eu chorei...
 Chorava pela derrota,
 Eu chorano purquê ganhei!
 E quando nois saía d'água,
 A multidão aí vei –
 Ninguém sabe carculá
 Os parabém qui ganhei!
 E o Prisidente falô:
 - ‘Eu pensava num impate,
 Mais o minero ganhô!
 Pra nadá contra a corrente,
 A baianinha faiô!
 E o minero sobe ganhá:
 Vortô lá e ajudô
 A nadá contra a corrente
 O tanto qui pricisô!
 Agora eu acreditei
 Qui minero num faiz fei:
 A baianinha é Râinha,
 E o minero é Rei dos Rei!’
 E aí foi mais um título

Qui Minas Gerais eu dei...
 Abracei a baianinha,
 E pras otra a mão banei!
 Peguei a minha muchila
 E pra minha casa vortei –
 Num lembro sem ter saudade
 Das glória qui já passei!
 Hoje eu ando perrengado,
 Mais da vida tanto gozei...
 Todos queram acreditar,
 Qui pra nadar, já fui rei!

O poeta inicia a declamação de seu texto com a tradicional expressão “Sinhores, mim dão licença”, que compõe o primeiro verso do poema. Acreditamos que Juca o introduz dessa forma, a fim de chamar a atenção dos presentes e também em sinal de educação e humildade, como faz em outros poemas já comentados. O texto narra, epicamente, a experiência do eu lírico, ao participar de uma competição de nado, aos vinte e dois anos de idade, no Porto de São Lourenço. Segundo o poema, o personagem que narra a história foi convidado pelo Governo brasileiro a representar o estado de Minas Gerais no concurso. Aceitando o convite, o narrador descreve a sua participação no evento, exaltando o seu desempenho na arte de “nadar contra a corrente como se fosse a favor”, além de enfatizar a sua hombridade ao ajudar a sua maior concorrente de nado, uma “Baianinha” de Salvador, a terminar o percurso estabelecido, conforme consta a seguir:

E o minero sobe ganhá:
 Vortô lá e ajudô
 A nadá contra a corrente
 O tanto qui pricisô!
 Agora eu acreditei
 Qui minero num faiz fei:
 A baianinha é Rainha,
 E o minero é Rei dos Rei!

Há, nesse sentido, uma narrativa em primeira pessoa que obedece à estrutura básica do texto épico, uma vez que o poema narra em versos um feito memorável e extraordinário do eu lírico – herói épico do texto em questão. Além disso, a composição do poema *O curso de nadá* em muito se assemelha à epopeia, visto que o personagem principal da história, além de conseguir superar todos os obstáculos para atingir seus objetivos (no caso, vencer o concurso de nado), é um ser de grande força física, inteligente

e nobre, afinal, o herói épico demonstra nobreza, ao ajudar a sua principal concorrente a concluir o desafio, preocupando-se não só consigo mesmo, mas também com o próximo.

Ademais, o protagonista – como é comum nas tradicionais epopeias, como *Ilíada* e *Odisseia*, de Homero, e *Os Lusíadas*, de Camões – representa uma coletividade, já que participa de um feito heroico (isto é, da competição) representando o estado mineiro, conforme a passagem, a seguir: “No porto de São Lourenço,/Onde o governo chamô./Vei gente de todo o istado,/Nem dium lugá num fartô;/E nesse curso brasileiro/Um minero é qui ganhô!” (ANGÉLICA, 2011, p. 108).

O poema apresenta, ainda, os elementos essenciais das narrativas épicas: narrador (eu poético), enredo (sucessão dos acontecimentos), personagens: principais (o narrador-personagem José) e secundárias (a Baianinha, a mãe de José e o presidente do concurso), tempo: época em que decorrem os fatos (provavelmente, na década de quarenta, a julgar pela idade do narrador-personagem: “Eu tinha vinte e dois ano,/Esse fato se passô”), espaço: Porto de São Lourenço.

Além disso, o texto *Curso de nadá* também obedece a três das cinco partes constituintes da tradicional epopeia, que é composta por Proposição ou exórdio, Invocação, Dedicatória, Narração e Epílogo. Das cinco partes mencionadas, apenas a invocação e a dedicatória não fazem parte do texto em questão, havendo, no entanto, as outras três: **proposição**: localizada na primeira estrofe, que é quando o eu lírico introduz o poema com a apresentação do herói e do tema: “Sinhores, mim dão licença,/Contá minha história eu vô./Eu tinha vinte e dois ano,/Esse fato se passô;/O governo brasileiro/Lá um dia mim chamô –/Era pra mim fazer parte/Num curso de nadadô” (ANGÉLICA, 2011, p. 108); **narração**: apresentação dos feitos heroicos propriamente ditos, compreendendo o corpo do poema, no qual as ações do herói são enfatizadas, como nadar contra a corrente e ajudar a Baianinha a concluir o percurso; e **epílogo**: parte que indica o encerramento da obra (última estrofe), destacando a vitória do herói épico: “Agora eu acreditei/Qui minero num faiz fei:/A baianinha é Râinha,/E o minero é Rei dos Rei!”/E aí foi mais um título/Qui Minas Gerais eu dei” (ANGÉLICA, 2011, p.111).

Não é nosso interesse averiguar a veracidade dos fatos narrados, mesmo porque uma epopeia não se vale apenas de temas históricos, mas também de temas mitológicos e lendários. Mas o fato é que o próprio poeta afirma, em outro vídeo (intervalo entre 56:43 a 57:30) realizado por Marialda Coury, registrando mais uma visita da artista plástica à

fazenda do poeta, que elaborou o poema com base na sua imaginação. Ao ser questionado pela artista plástica sobre o local onde ocorreu o concurso, por exemplo, Juca afirmou não saber ao certo onde ficava este lugar, se era no Brasil ou no estrangeiro. Indagado também sobre o que o levou a escolher a idade do nadador, o poeta afirmou tê-la escolhido por considerar 22 anos uma idade bonita.

O poema *Curso de nadá* revela, nesse sentido, que Juca, de fato, retirava de sua vivência a maioria dos motes temáticos para a composição de seus versos, mas que há exceções que deixam em evidência o lado “fingidor” ou “mentiroso” do autor, que era como Juca chamava os poetas que criavam sob o domínio da imaginação poética e não na experiência de vida propriamente dita.

Na verdade, o próprio Juca da Angélica, em fala própria, afirma que todo poeta é um pouco mentiroso. Em entrevista ao autor, registrada em vídeo (intervalo entre 14:9 a 15:18) pela TV Integração, por exemplo, ao ser questionado pela repórter Renata se todo poeta é mesmo mentiroso, Juca responde:

Não, é mentiroso mesmo, pruquê só com a verdade, Renata, ele num dá conta de fazê os verso, ele tem qui interá cum mentira... Pra mim, a cor mais bunita qui eu acho é marelo e verde, agora, nos meus verso, eu já disfiz do marelo... (Transcrição nossa).

No caso do texto *Curso de nada*, mesmo se não tivéssemos tido acesso ao material audiovisual em questão, no qual Juca afirma ter construído o texto com base em elementos ficcionais, é sobressalente que o poema imprime certo exagero a algumas ações do herói épico, como na passagem a seguir:

Mais eu nadei de todo jeito:
Nadava impé e sentado,
De coqui e inculhidim;
Nadava bem ispichado,
De costa, cas mão prucéu,
De bruço, cos pé parado...
Cortava a água de ombro,
Batia a pé compassado!
Dei fuguete e piruleta,
Foi um sucesso danado!
Mais pra nadá de istirão,
Puis o povo admirado!
Istirão de cinco metro
Eu ia dano imendado...
Mergulhei cumo ningüém
Nunca tinha mergulhado!
(ANGÉLICA, 2011, pp. 108-109)

Tal exagero na forma de apresentar as ações épicas, aliado à maneira simpática e espontânea de Juca ao declamar seus versos, arrancou muitos risos dos alunos de Letras do UNIPAM. E a recepção espirituosa não partiu somente da plateia que ouvia atenta a narrativa de Juca, mas também do próprio narrador, que se divertia e achava graça dos próprios fatos narrados por ele, o que nos leva a considerar o poema declamado por Juca da Angélica, um “texto de prazer”, conforme conceito de Roland Barthes (2002, pp. 21-21), para o qual o texto de prazer “é aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura”.

Em se tratando da apresentação de Juca no evento em questão, o prazer do texto estaria, obviamente, não na “leitura” propriamente dita do texto, uma vez que Juca recita seus poemas de memória, mas no envolvimento entre cantador e seu público, de maneira que a recepção positiva da plateia potencializa a sensação de entusiasmo poético de quem declama, como podemos observar, por meio da imagem, a seguir (ver figura 36), em que Juca aparece com uma expressão que demonstra satisfação e alegria em contar as proezas realizadas pelo seu “eu-nadador” em sua poesia épica:

Figura 36 – Apresentação de Juca para alunos do curso de Letras - UNIPAM



Fonte: Printe extraído do vídeo: Apresentação de Juca para o curso de Letras do UNIPAM, em 2001.

É interessante observar, ainda, a facilidade que Juca possuía de passar de um texto de “líras compadecidas” (como ele gostava de chamar seus versos de temática mais melancólica e saudosista) para os que versavam sobre assuntos mais descontraídos. Juca ia, portanto, facilmente, das lágrimas ao riso, numa espécie de *pot-pourri* da emoção.

2.5 O Juca lírico-reflexivo

No documentário (intervalo entre 9:11 a 9:28) *Juca da Angélica: meu canto é saudade*, organizado por Cássio e Juliana (2001), Juca comenta sobre esse sentimento contraditório que fazia parte de seu ser, marcado pela tristeza e a alegria de viver: alegria por ter consciência de que experienciou momentos inesquecíveis durante a existência; e tristeza por saber que desses momentos só lhe restaram imagens poéticas avivadas pela sua memória. No documentário, em questão, Juca relata justamente sobre a ação desses dois sentimentos conflitantes sobre ele: “Tivesse uma pessoa que já mais cantô na vida e dançô e riu e hoje eu falo qui é capaz de sê a pessoa que já mais chorô ..., choro todo dia, tem hora que tô rino e chorano ... tudo misturado, né?” (Transcrição nossa).

Em tal passagem, chamou a nossa atenção a desconstrução que Juca faz de um discurso social que considerava – segundo Maria José Somelarte Barbosa (1998, p. 5), em seu texto *Chorar, verbo transitivo* – “a emotividade como uma característica feminina e racionalidade como uma característica masculina”, de modo que “para um homem se qualificar como viril e, consequentemente, evitar que a noção de virilidade fosse infringida e/ou desestabilizada, emoções deviam ser suprimidas ou controladas”. Nesse contexto, demonstração de emoções por intermédio do choro eram, no homem, desencorajadas desde criança, uma vez que a ação de chorar poderia passar uma imagem de fraqueza e desequilíbrio emocional, antes aceitos somente por parte da mulher.

O interessante é que Juca vai totalmente de encontro a esse discurso bastante difundido em décadas passadas (e que, infelizmente, ainda hoje se faz presente), já que não hesita em assumir que, mesmo sendo homem, chora todos os dias, conforme relato já apresentado. Juca demonstra, portanto, estar à frente de seu tempo, quando ignora tal ideologia, contrapondo-se a esse pensamento machista e colocando-se a serviço da poesia, deixando que ela comande suas palavras – estas que refletem o estado de espírito daquele que as emite, podendo ser de alegria, tristeza, ou os dois sentimentos ao mesmo tempo, como “um contentamento descontente”, uma “dor que desatina sem doer”, conforme expressou Camões em *Amor é fogo que arde sem se ver*, um de seus mais conhecidos sonetos.

O poeta expõe, então, por meio da transcrição extraída do documentário *Juca da Angélica: meu canto é saudade* (2001), o sentimento que o move, constituído por um

misto de sensações que traduzem não só a sua instabilidade emocional, mas também a do homem moderno, uma vez que este está em constante busca de sentido para a vida e de aceitação da efemeridade de sua existência. Entretanto, por mais que se trate de uma inquietação atual e que assola o homem moderno, tal inquietude possui heranças antigas. O poeta barroco Gregório de Matos, por exemplo, ao escrever o poema *A sua mulher antes de casar*, representa bem a consciência humana sobre a inconstância das coisas, sobretudo da beleza e da mocidade, como podemos perceber, por meio do fragmento poético, a seguir:

Gozá, goza da flor da mocidade,
Que o tempo trota a toda ligeireza,
E imprime em toda a flor sua pisada.

Oh, não aguardes, que a madura idade
Te converta em flor, essa beleza
Em terra, em cinza, em pó, em sobra, em nada.

Os versos acima traduzem as angústias que habitavam o homem seiscentista do século XVII e que também parecem ter habitado Juca da Angélica, já que o poeta demonstrava ter consciência de que ele, como todos nós, carregava em si “o miligrama de morte”, tal como escreve Guimarães Rosa (2001, p. 55), em seu conto *As margens da alegria*, fazendo referência à transitoriedade da vida.

E é esse sentimento de “contínuas tristezas e alegrias” que envolve Juca da Angélica que propomos analisar no próximo capítulo, buscando interpretar as imagens poéticas que Juca constrói ao lançar o seu olhar para as experiências passadas, especialmente para aquelas projetadas para o período de sua mocidade, caracterizada pelo poeta, como vimos, como um “paraíso perdido” e que só pode ser reencontrado pelo caminho da recordação.

Em seu poema *É min’alma uma criança*, a seguir, Juca representa bem o desejo desse “reencontro” com o paraíso perdido e compara o pensamento humano a uma alma de criança que, ao conseguir o que deseja, não lhe dá o devido valor:

É minh’alma uma criança
Nos braços duma mulher,
E tudo quanto alcança,
Quando alcança já num quer!

É minh’alma uma criança
Nos braços duma senhora,
E tudo quando alcança,

Quando alcança joga fora!
 (ANGÉLICA, 2011, p. 146)

O poema reflete, portanto, sobre a constante busca humana pela satisfação de seus desejos, tal como explica Schopenhauer (2014), em seu livro *As dores do mundo*, segundo o qual o homem é movido pela vontade, pela carência de algo que lhe falta, havendo, consequentemente, um sofrimento consciente dessa falta. No fragmento poético exposto, a criança, quando alcança o que quer, joga fora porque já não existe mais o sentimento inicial de falta. Dessa forma, há uma supervalorização do que não se possui, como uma eterna procura da realização de um desejo, que “ignoramos se foi ou será satisfeito, enfim cuja satisfação não depende de nós”, como explica o filósofo André Comte-Sponville (2001, p. 58), em seu livro *A felicidade, desesperadamente*.

A cantora Kell Smith, em sua canção *Era uma vez*, bastante difundida no Brasil, no ano de 2017, aborda justamente a temática da incessante procura daquilo que não se tem, como se a felicidade estivesse no que não alcançamos ou naquilo que um dia obtivemos, mas que já não possuímos mais. A seguir, fragmento da canção:

É que a gente quer crescer
 E quando cresce, quer voltar do início
 Porque um joelho ralado
 Dói bem menos que um coração partido

A felicidade vivenciada no período da infância é um bom exemplo de algo que não podemos possuir quando adultos, embora seja objeto de desejo de muitos de nós, ainda que saibamos que não se pode parar o tempo e que devemos aceitar a evolução natural da vida. E, paradoxalmente, o interessante é que, quando criança, tudo que a gente quer é crescer, “mas quando cresce quer voltar do início”, como expressa a canção acima, numa espécie de desejo do eterno retorno e que se faz muito presente nos textos de Juca da Angélica.

Desejo que, aliás, explica a antítese manifestada na poesia do autor, resultado da mescla de sentimentos de alegria e tristeza que agitavam o poeta, passando de um plano ao outro, dependendo do tempo ao qual se fazia referência. Quando versava sobre o passado, Juca não escondia seu contentamento acerca desse período; por outro lado, o poeta, ao se referir ao tempo presente (caracterizado pelo momento atual de seu discurso), Juca demonstrava um certo desconforto ou sofrimento, já que esses dois

tempos (pretérito e presente) eram, como veremos, simbolicamente excluídos na esfera de seu pensamento.

Logo, no capítulo a seguir, refletiremos justamente sobre como Juca da Angélica, por intermédio de seu lirismo, se colocava diante desse misto de sentimentos que o moviam no instante de sua criação, numa espécie de lamento poético diante da passagem do tempo, lamento esse que representa, aliás, não só a inquietação do poeta, mas também a de todos os indivíduos que não aceitam como uma condição humana a efemeridade da existência.

CAPÍTULO 3

O LAMENTO POÉTICO DIANTE DA PASSAGEM DO TEMPO:

“O QUE A MEMÓRIA AMA FICA ETERNO”

3.1 Memória e representação na obra de Juca da Angélica

Uma característica que marca a poética de Juca da Angélica e que constitui objeto de nossa pesquisa é, sem dúvida, a sua memória, entendida aqui tal como a define Ecléa Bosi (1994, p. 55), no livro *Memória e sociedade: lembranças de velho*, isto é, como a capacidade do indivíduo reescrever a lembrança de uma experiência do passado, edificando-a sob o olhar de sua sensibilidade:

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, ‘tal como foi’, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual.

A compreensão de Bosi (1994) acerca da memória como uma releitura do passado aproxima-se do conceito de “memória involuntária”, desenvolvido por Marcel Proust, na obra *Em busca do tempo perdido*. Sobre tal conceito, Fernando Py, no prefácio do livro, esclarece:

É nesse ponto que intervém a Memória, outro tema básico da obra de Proust. Não a memória comum, produto da nossa inteligência, e que a um mínimo esforço nos restitui fatos já passados. Pois esta memória, que depende da nossa vontade, é como um simples arquivo: fornece apenas fatos, datas, números e nomes. Mas não as sensações que experimentamos outrora e que não habitam a nossa consciência. Tais sensações jazem mais fundo e só são despertadas pelo que Proust denominou memória involuntária: é a que não depende do nosso esforço consciente de recordar, que está adormecida em nós e que um fato qualquer pode fazer subir à consciência (PY, 2004).

Nessa ótica, ao contrário da “memória voluntária”, denominada por Ecléa Bosi (1994) por “memória-hábito”, que resulta de um esforço da atenção, a “involuntária” é de ordem emocional e independe da vontade do indivíduo, podendo surgir por meio de estímulos sensoriais, tal como o gustativo. Em, *No caminho de Swann* – um dos romances de Marcel Proust – por exemplo, é justamente o sabor de um biscoito que leva o narrador a se recordar de sua infância e da cidade de Combray. No que tange a esse aspecto, Flávio Pereira Camargo (2009) acresce:

É através da sensação do paladar de um pedaço de uma madelaine, embebida em uma xícara de chá, que propicia uma alegria indizível, que permite a Marcel resgatar uma imagem interior rejuvenescedora: a lembrança visual ligada ao sabor desse biscoito, quando ia, pela manhã, aos domingos, ao quarto de tia Léonie, dar-lhe um beijo antes de sair para a missa.

Ainda em relação à memória involuntária, cabe ressaltar que ela não é cronológica, mas sim imprevisível, capaz de levar o indivíduo a se lembrar “daquilo de que não quer lembrar, daquilo que lhe escapou, daquilo que não tinha dominado, mas de que tinha, justamente, esquecido” (GAGNEBIN, 2014, p. 233), além de ser constituída por “uma crescente instabilidade do tempo e pelo fraturamento do espaço vivido” (HUYSEN, 2000, p. 20).

Dessa forma, o que passou não vem de forma totalitária, plena, mas plástica, incerta, como sonhos que se reorganizam, já que o “passado que ressurge é descontínuo e fragmentário, de onde apenas um pequeno número de lembranças é resgatado do ‘edifício imenso da recordação’” (CAMARGO, 2009). Ecléa Bosi (1994, p. 39) reforça tal pensamento utilizando-se de uma imagem, segundo a qual “a memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento”. A memória é, pois, seletiva e não uniforme e desempenha, como assegura Jacques Le Goff (1992), papel relevante na formação da identidade individual e sócio-histórica do indivíduo.

O que Proust chama de “memória involuntária”, Freud chama de “memória inconsciente” e Benjamim, de “rememoração”. Aliás, este último termo remete ao trabalho de rememoração de Penélope, texto que compara a dinâmica do lembrar e do esquecer com a atividade de tecer e desmanchar, num processo em que, segundo Jeanne Marie Gagnebin (2014, p. 240):

Não se trata de tentar alcançar uma lembrança exata de um momento do passado, como se fosse uma substância imutável, mas de estar atento às ressonâncias que se produzem entre passado e presente, entre presente e passado, aquilo que Benjamin chama de ‘experiência com o passado’.

Nesse viés, o que importam mais não são os fatos narrados e sim como eles são narrados, pois, como afirma Walter Benjamin, “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos, encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”, isto é, “o

importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido da sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência” (BENJAMIN, 1994, p. 37).

Sendo assim, a memória de Juca da Angélica, como afirmou Luís André Nepomuceno, “é o princípio de tudo”, não só porque o poeta possuía uma “memória-hábito” (capaz de lembrar poemas de mais de 600 versos), mas, principalmente, porque é na sua capacidade de reinventar o passado que reside o cerne de sua poesia, processo em que “o ser vivido” transforma-se no “ser lembrado”, conforme assegura Luís André Nepomuceno (2001, p. 15):

É inevitável sentir certo acanhamento diante do edifício de sua memória, não apenas por causa de sua capacidade cerebral (a atitude do lembrar-se), mas sobretudo pelo que ele é capaz de fazer com a sua recordação: a transfiguração mágica do fato vivido em musicalidade poética, num eterno mecanismo de poetização dos acontecimentos mais simples da vida que, uma vez poetizados, transformam-se em ponto de partida do imaginário. Em seus versos, portanto, o ser vivido é o ser lembrado; e a estratégia poética de sua lembrança é a recordação, em seu sentido mais estrito, ou seja, o trazer de volta ao coração. É esse jogo de construir o ser vivido no ser lembrado que ampara a mais íntima identidade de sua poesia.

De fato, quando a memória vem, ela inspira as palavras e o pensamento, uma vez que ela liga o homem a seu passado. Entretanto, na obra de Juca, esse passado nos chega representado, reinventado, ou (para usar o mesmo termo de Nepomuceno (2001) “poetizado”. O autor realizava, então, uma representação lírica das impressões que construía de suas próprias experiências. Cabe relembrar, sobre esse aspecto, que a palavra “representar” foi utilizada, aqui, no sentido atribuído por Aristóteles (2000), segundo o qual a literatura imita as ações humanas pela verossimilhança, não sendo função do artista narrar o que aconteceu, mas sim o que poderia ter acontecido, ou seja, o possível. Nossa proposta investigativa é atravessada, nesse sentido, por um conceito de representação, que, mais que imitar a realidade (cf. Platão), a enriquece “pela criação de dimensões inaugurais” (cf. OLINTO, 2011, p. 47) do artista, o que significa dizer que Juca tinha o poder de manipular as suas lembranças, podendo, inclusive, lembrar-se do que nunca aconteceu de fato. Como afirmava Clarice Lispector (1964, pp. 143-144), “escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu”.

O que Heindrun Krieger Olinto comprehende por “criação de dimensões inaugurais” Antônio Soares Amora (2006, pp. 51-52) caracteriza como a capacidade de

o indivíduo produzir uma obra literária transmissora de conhecimento intuitivo e individual, uma vez que “o que caracteriza a obra literária é, em princípio, o seu conteúdo” que “não se confunde com o (conhecimento racional e universal)”, já que é “fruto de uma intuição mais profunda e original da realidade”.

É justamente essa concepção de texto literário que utilizaremos no desenvolvimento deste estudo, compreendendo a produção poética de Juca da Angélica como resultado de uma apreensão intuitiva e original de sua realidade concreta, tendo em vista que Juca da Angélica, tal qual um cronista, materializa em versos o seu olhar (cf. TIBURI, 2004) sensível para os acontecimentos mais simples da vida.

Mas, por mais intuitiva que seja essa apreensão, não podemos esquecer o caráter coletivo que envolve o discurso do poeta, uma vez que, como afirma Walter Benjamin (1980), a memória é a faculdade épica por excelência, cuja narrativa se forma por um viés individual e coletivo, de modo que, ao rememorar, embora o narrador traga à tona acontecimentos marcados por um olhar próprio, esse processo ultrapassa a memória individual, fazendo emergir também o movimento coletivo de tradições, no instante em que o narrador relaciona fatos narrados com fatos vivenciados.

Desse modo, como também atesta Ecléa Bosi (1994, p. 85), “A arte da narração não está confinada nos livros, seu veio épico é oral. O narrador tira o que narra da própria experiência e a transforma em experiência dos que o escutam”. Neste prisma, Juca da Angélica constrói sua identidade sob o alicerce de suas memórias, advindas das experiências obtidas ao longo da existência. A memória difere-se, nesse sentido, da lembrança, uma vez que a primeira não se refere a uma simples rememoração do passado, mas a um aspecto relevante da experiência do sujeito, contextualizado e atualizado historicamente. É o que explica Astor Diehl (2002, p. 116), em seu livro *Cultura historiográfica: memória, identidade e representação*:

Memória significa, aqui, experiências conscientes, ancoradas no tempo passado facilmente localizável. Memória possui contextualidade e é possível ser atualizada historicamente. Ela possui a maior consistência do que lembrança, uma vez que é uma representação produzida pela e através da experiência [...]. A memória pode constituir-se de elementos individuais e coletivos, fazendo parte de perspectivas de futuro, de utopias, de consciências do passado e de sofrimentos. Ela possui a capacidade de instrumentalizar canais de comunicação para a consciência histórica e cultural, uma vez que pode abranger a totalidade do passado num determinado corte temporal.

Cabe acrescentar, aqui, no entanto, que, embora a memória seja ancorada com base na experiência e possa ser atualizada historicamente, nosso trabalho não se ergue na tentativa de recuperar na obra de Juca uma realidade objetiva, palpável e comprovável, mas sim possível (cf. ARISTÓTELES, 2000) e filtrada pela sensibilidade do autor, tendo em vista o fato de que nenhum relato é cem por cento verdadeiro, uma vez que é quase sempre moldado pelos julgamentos afetivos e culturais daquele que emite o seu discurso, conforme postula Ednaldo Pereira Soares (2012, p. 6), no texto *A literatura autobiográfica na teoria literária: introdução às suas principais questões*:

Para a questão de se um relato é verdadeiro ou não, a depender da filosofia que aborda este problema, a resposta poderá ser sempre não, no sentido, um tanto usual em epistemologia, de que qualquer sujeito do conhecimento atua sobre a realidade e molda o seu conteúdo conforme o seu contexto pessoal, ou se assim o preferir, conforme sua ideologia (SOARES, 2012, p. 6).

Entretanto, embora não possuam compromisso com a verdade, os versos de Juca da Angélica são contaminados de impressões e imagens constituídas por meio da observação e participação das atividades de seu cotidiano na roça. Trata-se, pois, de impressões de cunho subjetivo e individual, mas que, pela força da memória, registram e resgatam a história e os saberes culturais populares que permeavam o espaço social das comunidades rurais, conforme vimos nos capítulos anteriores. E, de acordo com Márcia Melo Araújo e André Cezar Moraes (2010, p. 1), é justamente essa capacidade de “resgatar o passado de uma sociedade” ou “o imaginário de um escritor de sua época” que faz da memória “uma das linhas de força da modernidade”, uma vez que “no intuito de criar, o artista entrega-se por inteiro, nele investindo sua capacidade de julgar, suas emoções, sua inteligência, sua visão de mundo e, sobretudo, sua memória”.

Sendo assim, embora as emoções e os sentimentos do poeta apresentem um caráter subjetivo e intuitivo, eles podem também ser analisados sob o ponto de vista social e coletivo, conforme explica Marcel Mauss (1979), em seu texto *A expressão obrigatória dos sentimentos*. Neste, o autor afirma que os sentimentos, por mais individuais que sejam, não são objeto de estudo exclusivo dos psicólogos, uma vez que tais manifestações, ainda que emergam de um eu-interior, também obedecem a códigos, regras e rituais social e culturalmente produzidos.

Desse modo, os versos, em que Juca da Angélica materializa a representação poética dos próprios sentimentos, podem ser considerados uma espécie de documento lírico-testemunhal da realidade concreta do autor, uma vez que os documentos históricos, ao contrário do que muitos pensam, nunca tiveram a pretensão de recuperar, resgatar, desvendar, desvelar, ou decifrar o passado, mas apenas de “interpelar, interpretar, analisar, inventar, criar versões e imagens do passado, para servir aos homens do presente, às perguntas, problemas, questões, dores e angústias do presente” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 25). E não é justamente isso que Juca faz, por intermédio de sua memória poética? Criar versões e imagens do passado? Nossa papel, como homens do presente, é, então, tentar compreender o contexto em que estas imagens foram criadas e em que condições, a fim de melhor avaliarmos como o poeta documentava liricamente o seu ponto de vista individual da memória coletiva de seu tempo.

3.2 Palavra cantada de si e do imaginário do pequeno lavrador: a imagem da infância e do espaço natural como símbolos de felicidade

Essas impressões poéticas que Juca registrava de seu tempo, como afirmamos, adquirem um caráter individual, mas também coletivo, na medida em que oferecem um retrato representativo da realidade cultural do autor. Sendo assim, ao selecionar da memória algumas de suas experiências como motes temáticos de sua poesia, Juca acabava trazendo à tona traços reveladores não só de sua visão particular do mundo, mas também de muitos indivíduos que pertenciam ao mesmo contexto histórico que ele, cujo modelo social é centrado na família e caracterizado, segundo Sidney Valadares Pimentel (1997, p. 209), como um espaço em torno do qual:

Vão sendo apresentados os demais elementos que, em conjunto, constituirão o imaginário do pequeno agricultor, pequeno sitiante, pequeno lavrador ou simplesmente caipira: o terreiro da casa com seus pequenos animais e aves, o monjolo, a biquinha o rego d’água, o cavalo selado para as pequenas viagens ali mesmo nas redondezas do seu bairro rural, o carro de bois, a festa do padroeiro, a igrejinha e seu sino, a viola, a catira, a folia de Reis, os casos de assombração, o respeito às interdições, o temor à polícia e tudo mais que constrange o ímpeto de sair dos estritos limites da casa e da família.

Neste aspecto, o espaço (isto é, a roça), demarcado por diferentes elementos culturais e paisagísticos (repleto de riquezas naturais), atua como ponto de referência na

criação lírica de Juca da Angélica, visto que é desse ambiente cercado de tradições e padrões de comportamento de essência rural que o poeta tira inspiração para compor sua poesia. No poema *Rego d'água*, por exemplo, o poeta representa, poeticamente, alguns elementos que constituem o imaginário do pequeno lavrador (cf. PIMENTEL, 1997), como o contato direto com o rego d'água, com o seu líquido cristalino, e o desfrutar da sombra fresquinha das árvores “dos galho incruzado” (arbustos facilmente localizados no cerrado mineiro):

Rego d'água rasgado,
A água corre no clarinho...
Eu bibia dibruçado
Na sombra da aruerinha.

Arve dos galho incruzado
Mim dava a sombra fresquinha...
Hoje eu recordo os passado
Da vida boa que eu tinha!

Oh! Água que corre e passa!
Eu panhava na cabaça
Pra levá prus meus irmão
Qui trabaiaava na roça,
Cumprimentava profissão nossa
Infrentá o pesadão.
(ANGÉLICA, 2011, p. 44)

Por intermédio de seu fazer poético, o autor dimensiona, então, o espaço onde habita, dando-lhe novas interpretações, de modo a criar, mnemonicamente, imagens singulares desse universo, tal como esclarece Ozíris Borges Filho (2007, pp. 71-72), na citação abaixo:

Apesar de os espaços a que estamos expostos durante nossa existência serem extremamente variados, ainda mais variada que eles é a percepção que cada um tem do espaço em que se localiza. Cada ser percebe diferentemente o mesmo espaço. Dois seres colocados ao mesmo tempo no mesmo espaço terão opiniões diversas sobre ele. E isso, que vale para as pessoas, vale igualmente e com mais razões para os grupos sociais. Essas variações se devem tanto à formação cultural de cada um que, ao longo dos anos, foi recebendo padrões de interpretação específicos, mas também se deve à própria constituição física, genética de cada ser particular.

Desse modo, o espaço na obra de Juca da Angélica, isto é, o sertão mineiro e todo o seu patrimônio material e cultural que se encontra representado na obra do autor não é compreendido aqui apenas como componente identificável, mas como um todo

interpretativo (BRANDÃO, 2013, p. 25) que permite, segundo Joel Candau (2014, p. 25), o enraizamento de uma memória coletiva e de uma identidade local. No poema *Rego d'água*, por exemplo, a água coletada na cabaça, o rego d'água, a sombra das árvores em cruzado, enfim, todos esses aspectos materiais abrem caminho para a criação de impressões singulares acerca do conjunto simbólico coletivo que esses elementos representam, uma vez que, para o eu lírico, tudo o que ele vê não se trata apenas de uma paisagem natural, mas também de um ambiente calmo e tranquilo de se trabalhar e viver, havendo, portanto, o entrecruzamento de imagens individual e coletiva sobre o mesmo ponto de referência (a roça).

Uma vez que Juca da Angélica sempre esteve em contato direto com esse cenário, sua poesia é, pois, marcada pelas metáforas construídas sobre esse lugar e temperada pelo olhar que projeta sobre si mesmo e para a realidade que o cerca. Concordamos com Luís André Nepomuceno (2001), nesse sentido, quando este afirma que Juca da Angélica produz uma “autobiografia lírica”, entendendo, aqui, pelo termo “autobiografia” a definição realizada por Philippe Lejeune (2014, p. 62), como “uma obra literária, romance, poema, tratado filosófico etc., cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar a sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos”. Dito isso, consideramos que o lirismo de Juca atua como um registro literário autobiográfico, por direcionar o olhar para a sua história, seus sentimentos e experiências como roceiro e poeta.

De acordo com Ivani Calvano Gonçalves (2011, p. 16), vêm sendo utilizados como sinônimos de autobiografia também as seguintes expressões: “escritas do eu, escritas de si, autoficção, auto-representação” e acrescenta, ainda, que há diferentes nomenclaturas “para um mesmo fato literário, o escrever a vida”. Ruth Silviano Brandão (2006, p. 28) prefere utilizar a expressão “vida escrita” ao se referir a esse processo que envolve a representação da vida pelo mecanismo da escrita:

O que chamo de vida escrita é a unidade entre escrever e viver e vice-versa, pois a escrita se faz por traços de memória marcados, rasurados ou recriados, no tremor ou firmeza das mãos, no pulsar do sangue que faz bater o coração na ponta dos dedos, na superfície das páginas, da tela, da pedra, e de onde se possam fazer traços, mesmo daquilo que resta desses traços, naquilo que não se lê, o que se torna letra, som ou sulco, marcas dessa escavação penosa que fazemos no real.

E a autora acrescenta: “seja ela escrita ou não, a vida é escrita, pelas inscrições, traços e rastros com que a marcamos o sulcamos” (BRANDÃO, 2006, p. 33). Evidentemente, Juca não escrevia sua vida; ele a cantava (como pudemos perceber, por meio do capítulo anterior), com a simplicidade de um roceiro e a sensibilidade de um poeta. E é cantando a sua história de vida que Juca da Angélica ergue o que denominaremos aqui por “palavra cantada de si”, uma vez que, como sabemos, seus versos eram transmitidos originalmente por meio da vocalização poética. Juca da Angélica cantava, portanto, o ser vivido no ser lembrado, realizando o que Octavio Paz (1991) chama de “arte de convergência”, capaz de aproximar pares de oposições como presente e passado, presença e ausência, por meio da palavra poética.

E, para que tal “arte convergência” se concretize, conforme afirmam Araújo e Moraes (2010, p. 5), “é inquestionável a importância da memória como meio de recuperar e eternizar o passado, como possibilidade de interligar os momentos distantes em uma linha de tempo e as múltiplas noções que o sujeito [...] concebe acerca de si mesmo”. É, pois, sobre o alicerce de suas experiências individuais e sociais que Juca constrói as imagens de si em sua poesia. Lirismo esse que, ao “interligar os momentos distantes em uma linha de tempo” (cf. ARAÚJO e MORAES, 2010), abre caminho para o surgimento de diferentes imagens poéticas sobre si mesmo: do Juca-menino, do Juca-idoso, do Juca-roceiro, do Juca-carreiro, do Juca-religioso, dentre outras de suas mais variadas facetas.

Para Ivani Gonçalves Calvano (2011, pp. 16-17), “as escritas do eu, no contexto da pós-modernidade, podem representar a luz no fim do túnel, talvez uma das poucas vias de acesso ao que o homem tem de mais precioso: a própria singularidade”. É claro que esta singularidade é, de uma forma geral, representativa da identidade. Nesse sentido, a compreensão do “eu” na obra de Juca da Angélica permite que estejamos mais próximos não só da interpretação que este fazia de sua própria experiência, mas também da sua identidade como aquele que morou toda uma vida na roça e dela sobreviveu (representando, nesse sentido, uma coletividade).

Neste capítulo, interessa-nos avaliar a interpretação poética que Juca faz do seu “eu” vivido, por meio da memória, entendida aqui como aquela que emerge da “imagem-lembraça” de algo singular da vida do indivíduo. De acordo com Ecléa Bosi (1994), a imagem-lembraça (ao contrário da lembrança pura, que é mecânica) por via da memória evoca da consciência um momento único e irreversível da vida. Não se trata aqui de um

recordar habitual, como Juca fazia ao buscar na memória o registro mental de suas poesias, mas de um lembrar que, etimologicamente, faz “vir à tona o que está submerso” (BOSI, 1994 p. 46) e que flui pelas malhas da representação que o poeta fazia do ser lembrado (que, segundo Ecléa Bosi, é algo único e, por isso mesmo, evocado).

O espaço, como já mencionado anteriormente, influencia diretamente nessa representação, uma vez que é na roça e participando, efetivamente, de suas atividades (laborais, festivas e culturais) que Juca da Angélica produzia suas poesias, fazendo da memória instrumento mediador da “palavra cantada de si” e de afirmação da identidade.

Uma identidade formada pela memória do tempo/espaço, na qual se encontra a dicotomia simbólica entre o jovem e o velho; pela memória do trabalho, em que se localizam as lembranças do poeta quanto à sua rotina de atividades laborais no âmbito rural; e pela memória dos ritos, formada pelas práticas festivo-religiosas e comportamentais, que também pertencem ao cenário social do qual o autor fazia parte.

A seguir, analisaremos o primeiro aspecto, isto é, a memória do tempo/espaço, refletindo sobre as imagens-lembança de si do poeta-roceiro de quando gozava de sua juventude. No ensejo de alcançarmos tal objetivo, utilizaremos alguns de seus poemas (em parte ou na íntegra) que remetem à infância e à mocidade do autor.

3.3 Em busca de um paraíso perdido: Juca da Angélica e o desejo de fixar o instante que não para de morrer

O tempo. Sobre ele, muitas teorias surgiram, algumas até mesmo bastante interessantes, mas, para o homem, não basta compreender o seu funcionamento; maior que a curiosidade de saber o seu processamento é a tentativa de freá-lo, estacioná-lo, a fim de que a vida humana deixe de ser efêmera e passe a resistir a esse fluxo inevitável e tão incessante, denominado tempo.

Não só o discurso científico se debruçou sobre esse intento, mas também as artes, sejam elas: plásticas, teatrais, musicais ou literárias. E falar sobre o tempo é algo que mobiliza o pensamento humano, talvez porque escape às mãos engenhosas do *Homo sapiens* o poder de controlá-lo. Olavo Bilac, em seu texto *O tempo*, por exemplo, retrata, justamente, a força devastadora desse elemento invisível e contínuo que, a cada instante, transforma o “presente” em “passado”, como podemos observar, a seguir:

Sou o tempo que passa, que passa,
Sem princípio, sem fim, sem medida.
Vou levando a Ventura e a Desgraça;
Vou levando as Vaidades da vida.

A correr, de segundo em segundo,
Vou formando os minutos que correm...
Formo as horas que passam no mundo.
Formo os anos que nascem e morrem.

Ninguém pode evitar os meus danos...
Vou correndo sereno e constante;
Desse modo, de cem em cem anos,
Formo um século e passo adiante.

Trabalhai, porque a vida é pequena
E não há para o tempo demora!
Não gasteis os minutos sem pena!
Não façais pouco caso das horas!

A consciência de que ninguém pode evitar os danos temporais, como se evidencia no primeiro verso da terceira estrofe do poema, gera um sentimento de impotência no homem que, embora já tenha visitado a Lua e realizado tantas conquistas inimagináveis nesta e em outras eras, ainda não avançou o bastante para evitar os efeitos do tempo, como a velhice e a morte. Diante de tal incapacidade, segundo afirma Lucimar Ribeiro Soares (2010, p. 10), o homem tem desenvolvido diferentes maneiras de “demarcar suas conquistas e perpetuar sua história”, e uma delas é por meio da arte da palavra poética:

O homem em sua ânsia de imortalidade quer ser eterno; na impossibilidade procura formas de perpetuar seus atos, contar sua história, deixando marcas do seu percurso na face da terra. E estes vestígios são inúmeros! Muitas são as formas que criou para registrar sua existência, demarcar suas conquistas e perpetuar sua história. Há monumentos, estelas, arquivos, museus, fotos, recursos digitais, túmulos, orações, símbolos, pirâmides, biografias, genealogias, bibliotecas, obeliscos, pinturas, gravuras, comendas, prêmios, imprensa e a própria literatura oral e escrita. Isto sem falar nos instrumentos eletrônicos e digitais de que a contemporaneidade dispõe para recolher e registrar a memória dos tempos.

Lidia Maria Rodrigo (2014), em seu livro *Platão e o debate educativo na Grécia Clássica*, destaca, dentre os elementos citados acima, o papel do poeta e da memória na produção desse “efeito” de eternidade do homem. Segundo a escritora, na Grécia Clássica, era graças à palavra do poeta que os heróis usufruíam do privilégio de subrepujar

a morte física e o esquecimento, de modo a permanecerem vivos na posteridade. Os gregos agreditavam, então, que só tinha um jeito de viver para sempre: sendo lembrados pelas pessoas que continuavam vivas.

A poesia, desde a Antiguidade Clássica aos dias atuais, tem colaborado, nesse sentido, no projeto de vencer as barreiras da morte física e do tempo, dando ao homem a sensação de ser “algo mais que passagem”. É o que assegura o escritor mexicano Octávio Paz (1982, p. 15), em seu livro *O arco e a lira*:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual; é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem.

E, se a poesia, por si só, é capaz de possibilitar ao homem tal sensação, quando ela busca representar os desígnios da memória do indivíduo, seus efeitos são ainda mais potencializados, uma vez que a poesia, assim como a capacidade da pessoa de reinterpretar o passado, abre espaço para o “diálogo com a ausência”, conforme explicou Paz (1982) acima, isto é, com a ausência desse “algo mais” que, muitas vezes, só é alcançado pelo viés da recordação.

Na obra de Juca da Angélica, vemos justamente esse diálogo com a ausência – não só em relação aos aspectos físicos e palpáveis, mas sobretudo no que tange a uma ausência de um passado simbólico, contaminado pelas impressões do autor que discursava sob o ponto de vista do presente, assim como ocorre nos escritos poéticos de Cora Coralina, cuja atitude de rememoração, segundo Vellasco (2007, p. 4), consiste, basicamente, na necessidade “de transcender o tempo, necessidade de fixar a essência do que passou e reexperimentar sensações, dispondo do domínio de plena liberdade para manipular suas lembranças, de tornar mais lúcida sua poesia”.

É utilizando, portanto, um olhar calcado no presente que Juca produzia a sua autobiografia lírica, e isso resultava, muitas vezes, no engrandecimento de alguns eventos do passado por parte do poeta, ocasionando, consequentemente, a desvalorização do

tempo presente, e é justamente a necessidade de perpetuar certos intantes do que já se foi que alimenta a essência de sua poesia.

Ao estudar a obra de Sophia Andresen, Albuquerque Júnior (2015, p. 27) comenta que nos escritos literários dessa poetisa portuguesa também se percebe a urgência de manter viva a essência de certas experiências que lhe marcaram no passado:

Há em Sophia um desejo de abolição do tempo, de fuga do caráter temporal, do encontro com um instante perfeito que se transformasse num cristal de tempo, que ganhasse a eternidade. Sua poesia nasce do desejo de sequestrar dados momentos fugidos, de perpetuar dados instantes, de não deixar sem registro fugazes momentos de beleza e perfeição. A questão que lhe angustia é: quem poderá deter o instante que não para de morrer?

Albuquerque Júnior (2015, pp. 29-30) comenta, ainda, sobre o importante papel que Sophia Andresen atribui ao poeta em sua função de produzir a eternidade:

Para ela o poeta era um devorador do tempo, transformando-o em beleza cristalina e eterna, dando a ele formas duradouras. Era ele que impediria que o tempo dividido, dilacerado, monstruoso, a si mesmo se devorasse, se esgotasse sem nada deixar que não mutilações, ruínas, destroços, fragmentos, restos [...] O poeta ao sedimentar instantes em cristais de palavras, que era o poema, impedia que o deus Cronos engolisse interminavelmente todos os seus filhos. Sendo o poema a materialização do rastro do não-vivido, o tempo não conseguiria vencê-lo ou apagá-lo. O poeta existia para salvar alguns corpos, algumas formas, algumas figuras da gula eterna do tempo. O poeta se empenhava em povoar de formas o descampado do tempo, em salvar imagens significativas das intempéries da temporalidade.

De igual modo, Juca parecia sofrer dessa mesma angústia e também possuir esse mesmo desejo de “sequestrar dados momentos fugidos” e “perpetuar dados instantes” que, aos olhos do poeta, ganhavam status de “beleza e perfeição”. E, certamente, algumas dessas imagens que o autor “salvou” “das intempéries da temporalidade”, por meio de sua poesia, tal como faz Sophia Andresen, estão voltadas para as suas experiências que obteve durante a infância e mocidade, tudo isso em busca de um “corpo que possa viver, através da poesia, momentos de perda da racionalidade, que possa retornar a um tempo em que não possuía saber e consciência” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2015, p. 28), numa espécie de saudade de um tempo movido pela inconsciência e, portanto, pela ausência da dor e do peso da razão:

A saudade da infância, que podemos localizar na poesia de Sophia, remete a esse desejo de despersonalização, de retorno a um tempo de inconsciência, um tempo livre da dor e do peso da racionalidade. Sonha-se com um retorno ao útero materno, a uma condição inconsciente e protegida, a uma situação de fusão com o corpo que é começo, princípio e geração, fonte da própria vida (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2015, p. 28).

Juca fez inúmeros poemas enfatizando o período de sua infância e um deles intitula-se *Tempo de criança*. Trata-se de um texto que representa bem o desejo do poeta de retorno “a um tempo de inconsciência” (cf. citação acima). Isso porque há, no poema em questão, um tom melancólico expresso pelo eu lírico que parece sofrer ao amadurecer, isto é, por alcançar a consciência da efemeridade da vida. E, nesse processo, caracterizado pelo desejo de retorno a um período em que se está livre do peso da dor e da racionalidade (a infância), o presente remete a uma angustia ocasionada pela incapacidade do poeta de “deter o instante que não para de morrer” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2015, p. 27), resultando no sofrimento do eu poético por distanciar-se gradativamente de sua mocidade. A seguir, o poema:

Foi bela e bela a minha querida infância,
Não tinha a dor para sortá meus ais!
E hoje, e hoje, eu mim recordo im ânsia,
Foram meus dias qui não vortam mais!

A Infância é triste recordá-la agora,
Molhano im prantos como recordei,
Carpindo sonhos qui já tive otrora...
Tão belos dias nunca mais terei!

Ah! Quantas árvores de quando eu criança!
Muitas morreram, nem raíz num tem.
Tenho saudades, mim restam lembranças
Dos belos dias qui vai e não vem!

As capuera tão fresca e sombria,
Onde eu andava pé por pé no chão,
Caçano um mocho qui de mim fugia,
O imborinal de pedra, o bodoquim na mão...

Meus cumpanheiro sempre ali de lado:
Tião, Juquinha, Necá e João Ríbero.
Pedrim Tulino era o mais lembrado,
Passava junto o dumingo intero.

Chegava incasa já de tardizinha,
Mamãe dizia: - “José, onde andô?!”
- “Berano os rio, minha mæzinha,
Eu nem sinti cumu o dia passô!”

E hoje, hoje os dia cumprido,
 Meus cumpanhero não ixiste mais...
 E eu agradeço o meu bom Deus querido
 Tudo de bom qui hoje inda mim faiz!
 (ANGÉLICA, 2011, p. 39).

E, ao tentar “retornar a um tempo em que não possuía saber e consciência” (cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2015, p. 28), Juca retrata a experiência da infância, de modo que esse período de sua vida se mostre indissociável do espaço habitado pelo autor. O cerrado, nesse sentido, alia-se a um sentimento saudosista do poeta, com a finalidade de reafirmar a identidade própria do homem do campo, bem como de ancorar a afetividade deste para com o lugar em que vive.

Sobre esse aspecto, Ruth Silviano Brandão (2006, p. 65) destaca o papel da escrita poética na função de favorecer o contato do indivíduo com os espaços nostálgicos, reescrevendo-os sob um novo parâmetro de sensibilidade analítica. Segundo a autora, “é na escrita que o sujeito pode revisitar os lugares de sua nostalgia, para rescrevê-los em outro registro, numa outra dimensão temporal e espacial, desenhando uma nova topologia”.

De fato, o canto poético de Juca da Angélica, ao reconstituir liricamente o espaço onde vivenciou a infância, atribui ao lugar em que nasceu e cresceu um significado que ultrapassa a percepção puramente física e geograficamente identificada, recebendo, nesse sentido, valores semânticos diretamente influenciados pela afetividade do autor. No entanto, por mais que a análise de Juca da infância seja contaminada pela afetividade para com o lugar em que foi criado, é válido salientar que as impressões atuais do poeta se conjugam com as observações infantis assimiladas desse espaço, e tal mapeamento interpretativo, embora advenha de um ser ainda em fase de formação humana, é capaz de detectar traços do pensamento coletivo em meio às imagens pessoais da realidade apreendida. Halbwachs (1990, p. 62) defende justamente essa teoria, isto é, de que o olhar da criança não é puramente sensitivo e fechado em si mesmo, mas que adquire certa consciência social pela assimilação daquilo que vê:

Desde que a criança ultrapasse a etapa da vida puramente sensitiva, desde que ela se interessa pela significação das imagens e dos quadros que percebe, podemos dizer que ela pensa em comum com os outros, e que seu pensamento se divide entre o conjunto das impressões todas pessoais e diversas correntes de pensamento coletivo. Ela não mais está fechada em si mesma, pois que seu pensamento comanda agora

perspectivas inteiramente novas, e onde ela sabe muito bem que não está só a vaguear seus olhares.

A flora e a fauna do cerrado não são, portanto, pano de fundo para a construção mnemônica do autor, mas sim duas realidades imbricadas à cultura e à identidade daquele que fala no poema. É em contato com a “capoeira”, elemento encontrado na vegetação cerradeira, por exemplo, que o eu lírico, no texto em questão, caçava o pássaro “mocho”, animal localizável nesse bioma. Essa simbiose que parece existir entre os elementos naturais e a realidade do poeta pode ser associada, inclusive, à falta de preservação do cerrado, uma vez que, tal como as árvores que fizeram parte da infância do poeta já não existem mais, pois “muitas morreram, nem raiz não tem”, extinta também se encontra a realidade de sua infância tal como é descrita no texto *Tempo de criança*.

Logo, os elementos do cerrado, além de testemunhas naturais do cotidiano do eu lírico, parecem também lhe servir de inspiração poética, uma vez que é em contato com eles que o poeta lança o olhar para as suas reminiscências. E, nessa ânsia de encontrar “o tempo perdido”, tal como Proust (2004), e de “sequestrar dados momentos fugidos” e “perpetuar dados instantes”, estes que, aos olhos do poeta, ganhavam status de “beleza e perfeição” (cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2015, p. 28), os elementos da fauna e da flora do cerrado mineiro, como já afirmamos, são fundamentais, pois representam mais que enfeites naturais do sertão, de modo que, para o eu lírico, o espaço rural carrega consigo um valor simbólico de pedaço de felicidade – que reflete a infância ou a mocidade do poeta e que somente pela memória pode ser resgatado (cf. BENJAMIN, 1994; BOSI, 1994; GAGNEBIN, 2014).

Dessa forma, Juca revisita, pelo viés da memória poética, um dos lugares de sua nostalgia: a infância na roça, recrevendo-a em outra dimensão temporal e espacial (cf. BRANDÃO, 2006), de modo a desenhar uma nova tipologia, em que o tempo presente se mostra em dimensão simbólica oposta ao que já se foi.

Por isso é no “agora” que o eu-lírico possui a “dor para soltar seus ais”, numa espécie de reflexo de seu sofrimento, representado pelas lágrimas que caem e pela frustração do poeta diante da consciência da impossibilidade de ser criança outra vez, restando-lhe apenas a saudade e a lembrança das brincadeiras com os amigos (entre eles, Tião, Juquinha, Necá etc.), com quem as atividades eram descritas como tão prazerosas que não se via o dia passar; por outro lado, ao contrário da imagem positiva que se realiza

do tempo pretérito, os dias do presente são descritos como “cumpridos”, e, assim como os companheiros do eu lírico, a realidade caracterizada desse período não existe mais.

Essa dicotomia simbólica entre presente e passado, em que o segundo tende a tirar o brilho do primeiro, parece ser uma constante nos poemas de Juca da Angélica. Em seu poema *Comecei a recordá*, por exemplo, no estágio pretérito, os dias também passavam mais depressa; além disso, o sol era mais puro, os jardins davam mais flores, as rolas eram mais ternas e, nas árvores dos taquaraíais, tais pássaros cantavam mais bonito:

Os dias era mais curto,
O sol era mais ardente,
Seu raio resplandescente
Dorava cum mais pureza...
Os jardins dava mais flor,
As rola terna eram mais,
Nas moitas dos taquaraíais
Cantava com mais beleza

Qui vida deliciosa
Daqueles tempo ditoso!
O mundo tinha mais gozo,
Nossos risos era imenso...
O céu tinha mais istrela,
As tarde eram mais formosa,
A lua mais majestosa,
A noite cum mais silêncio!
(ANGÉLICA, 2001, p. 49).

Não é difícil para o leitor perceber o diálogo intertextual existente entre as estrofes acima e o poema *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias – poeta que se destacou na primeira fase da poesia romântica brasileira – visto que ambos os textos exaltam o lugar de origem do emissor. Entretanto, tal exaltação se realiza em tempos distintos, não só porque o primeiro texto foi escrito no século XIX, mas também porque o olhar do eu lírico, no texto de Juca, eleva uma realidade que já não existe, em que os verbos se conjugam, predominantemente, no pretérito imperfeito, assumindo as formas “era”, “cantava” e “dourava”, numa variação temporal que vai de encontro à marcação verbal do texto do poeta romântico, no qual predominam verbos no presente: “Minha terra **tem** palmeiras,/Onde **canta** o Sabiá;/ As aves, que aqui **gorjeiam**,/Não gorjeiam como lá.” (grifos nossos).

Dessa forma, o eu lírico, no texto do poeta mineiro, descreve uma realidade que já não mais existe, pelo menos não como antes, o que justifica a utilização dos verbos no

tempo passado. Além disso, no poema de Juca da Angélica, a palmeira de *Canção do Exílio* cede espaço para a árvore “taquara” e admira-se o gorjeio do pássaro “rola” em vez do canto do sabiá, caracterizando a beleza regional do cerrado por meio das imagens poéticas que Juca produz desses elementos naturais.

Cotejadas algumas semelhanças e diferenças existentes entre o texto *Canção do Exílio* e o de Juca da Angélica, cabe, ainda, destacar que, diferentemente de Gonçalves Dias, que exalta a terra natal estando dela afastado, o eu lírico no texto *Comecei a recordá* parece sentir-se exilado em sua própria terra natal, uma vez que ele, ainda que esteja em contato físico e temporal com o lugar descrito, permanece distante da realidade que exalta, já que desta só restaram imagens poéticas. Numa espécie de exílio temporal, afinal, o eu lírico vive “num espaço que não é o seu lugar, um espaço estranho, estrangeiro, distinto e distante daquele de seus sonhos” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2015, p. 22), o poeta, pelo viés do lirismo, tenta, então, por meio da memória, diminuir a distância entre o agora e o que já se foi, constituído pela experiência do passado ressignificada (cf. DIEHL, 2002) pela “imagem-lembraça” do autor (BOSI, 1994).

A ideia que se obtém, então, é a de que, à medida que a idade avançava, diminuía-se a alegria do eu lírico, como se constata por meio da estrofe do poema *Comecei a recordá*, a seguir:

Vivia cantarolano...
E vai um dia e vem outro,
Foi crescento a minha idade,
E aquela filicidade
Com vagar foi terminano!
(ANGÉLICA, 2011, p. 40)

E, nesse mesmo poema, enquanto a velhice é vista como elemento devastador da mocidade, “o tempo de pequenino” é comparado ao paraíso:

É pocas gente qui guarda
Essas lembrança querida
Da orora da nossa vida,
Dessa quadra de sorriso.
E é bem triste recordá
Do tempo de piquinino...
A vida é o som dum hino,
O mundo é um paraíso!
(ANGÉLICA, 2011, p.41)

Em Ecléa Bosi (1994) encontramos uma possível justificativa para a construção de imagens saudosistas da infância na obra de Juca. Segundo a autora do livro *Memória e sociedade*: lembranças de velhos, isso ocorre devido a alteração da percepção do indivíduo que muda com o tempo e isso interfere diretamente na interpretação de acontecimentos do passado, uma vez que o sujeito os analisa com os juízos de valor do presente, resultando, muitas vezes, na desconstrução ou supervalorização do objeto lembrado:

Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista (BOSI, 1994, p. 55).

No caso de Juca, como vimos, há uma exaltação de seu tempo de criança, e o interessante é que, ao mesmo tempo que afirma ser a lembrança querida, o eu lírico declara ser triste o recordar dessa fase – talvez porque haja no poeta um sentimento contraditório envolvendo um misto de tristeza e de felicidade, uma vez que resgatar esse período, caracterizado pelo bem-estar e pela mocidade, significa também se conscientizar da distância temporal que separa o ser vivido do ser lembrado.

Sobre isso, acrescenta Ecléa Bosi (1994, p. 13) que “narrar é também sofrer”. Todavia, de acordo com Gagnebin (2014, p. 148), por mais que seja muitas vezes dolorosa essa experiência de trazer à tona algo adormecido no passado, rememorar é necessário para que o indivíduo projete a vida para frente, para o futuro. Isso porque, segundo a estudiosa, mais do que conservar o passado, tal ação “lhe assinala um lugar preciso de sepultura no chão do presente, possibilitando o luto e a continuação da vida”, pois “somente esse trabalho de rememoração e de narração, sob a égide da morte e do túmulo, permitirá, como diz Benjamin em *Rua de mão única*, esculpir uma outra imagem, a do futuro”.

Por outro lado, enquanto Gagnebin (2014) prega a necessidade da rememoração para que o sujeito possa seguir em frente, Machado de Assis (1994), em seu conto *Verba testamentária*, aconselha justamente o contrário, assegurando que “Esquecer é uma necessidade. A vida é uma lousa, em que o destino, para escrever um novo caso, precisa apagar o caso escrito”. Na verdade, essa mesma ideia presente no conto machadiano de

que devemos voltar o nosso olhar para o futuro e não para o passado é bíblica e pode ser localizada lá em Isaías (43:6-21): “Não relembreis das coisas passadas, não olheis para fatos antigos. Eis que eu farei coisas novas, e que já estão surgindo”.

A conclusão que chegamos diante de tais considerações é a de que tanto lembrar como esquecer fazem parte da natureza humana e constituem peças fundamentais para o nosso desenvolvimento pessoal, uma vez que, como afirma Norberto Bobbio (1997), somos aquilo que pensamos, amamos, realizamos e lembramos, mas somos também, como declara Ivan Izquierdo (2004), aquilo que decidimos esquecer. Dessa forma, rememorar, para o eu lírico do poema *Comecei a recordá*, mais que fazer vir à tona uma “lembrança querida”, pode significar também uma tentativa de “enterrar” o passado, já que recordar o seu tempo “de piquinino” lhe traz alento, mas, ao mesmo tempo, tristeza, visto que os eventos vividos se encontram apenas na esfera do lembrado, existindo, portanto, uma distância temporal que somente por meio da recordação, isto é, do “trazer de volta ao coração” (cf. NEPOMUCENO, 2001, p. 15) pode ser diminuída.

Sobre essa distância temporal, Jacques Ranciére (2011), em seu texto *O conceito de anacronismo e a verdade do historiador*, acrescenta que há sempre uma dissonância entre o homem e seu tempo, uma vez que todas as narrativas não coincidem com os fatos, havendo, pois, um anacronismo que pode ser em menor ou maior grau. E esse anacronismo, de acordo com Ecléa Bosi (1994, p. 21), é importante para que o indivíduo conheça melhor a si mesmo, uma vez que “não há evocação sem uma inteligência do presente”, de modo que “um homem não sabe o que ele é se não for capaz de sair das determinações atuais”.

Aliás, Giorgio Agamben (2009, pp. 58-59) afirma ser exatamente “através desse deslocamento e desse anacronismo” que o homem contemporâneo – que não coincide perfeitamente com o seu tempo, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual – “é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo”. A observação agambeniana se aplica a Juca da Angélica, na medida em que o poeta se encontra no presente, mas agarrado ao passado, num processo de anacronismo que torna o autor propenso a perceber seu tempo atual com maior intensidade ou sensibilidade.

Talvez seja justamente em razão desse anacronismo temporal que verificamos, no poema em análise, uma construção da infância de modo tão idealizado, já que é muito comum supervalorizarmos aquilo que perdemos, e o eu lírico parece superdimensionar

as qualidades de seu período infantil por se ver impossibilitado, cronologicamente e racionalmente, de revivê-lo outra vez. E, com o intuito de demarcar a grandeza dessa fase pueril, Juca se utiliza, em seu poema *Comecei a recordá*, da construção de alguns versos oracionais compostos por adjetivos no grau comparativo de superioridade, como podemos constatar a seguir:

Os rio eram mais soberbo,
As flores cum mais perfume.
Era mais os vagalume
Vaguiano na amplidão...
Na nossa infância querida,
Nossa vida é uma lira,
Qui as suas corda suspira
As mais dorada ilusão!

Era tão belo esse tempo
De doces melancolia,
Qui mim recordo hoje india
Cercado de nostalgia.
Foi lindo, mais já gozei...
As campinas era mais verde,
As floresta mais viçosa,
Os jardins tinha mais rosa,
Os céus mais nuvem formosa
E os sabiá mais gorgei!
(ANGÉLICA, 2011, pp. 41-42)

Dessa forma, os rios eram mais soberbos, as flores mais perfumadas, as campinas eram mais verdes e as florestas mais viçosas – esses são alguns exemplos de adjetivos que se encontram no grau comparativo de superioridade nas estrofes acima e que contribuem para a construção de imagens que superdimensionam a infância feliz do autor, a partir da percepção deste de sua condição atual (a velhice).

Tendo em vista que a produção desse poema se deu em 1953, segundo registros obtidos no livro *Meu canto é saudade*, Juca, no auge de seus 63 anos de idade, certamente, já sentia na pele as marcas do tempo, não só no aspecto físico, mas também no aspecto psicológico, uma vez que o poeta, provavelmente, já sofria as “adversidades de um corpo que se desagrega à medida que a memória vai-se tornando cada vez mais viva” (BOSI, 1994, pp. 18-19).

É, possivelmente, essa sensação de lucidez da memória, em contraste com a desagregação do corpo, que intensifica o conflito interno e subjetivo entre as duas gerações (o menino e o velho). Afinal, como se afirma no texto, em análise, esse tempo

“Foi lindo, mais já gozei”, e o distanciamento da infância faz emergir, então, um sentimento de nostalgia, já que tudo que se tinha antes já não se possui mais – não só a mocidade, mas também todos os elementos mencionados no poema, que caracterizam o cerrado mineiro.

Do poema *Comecei a recordá*, selecionamos, ainda, mais duas estrofes, por meio das quais o eu lírico conclui seu pensamento:

Era tão belo esse tempo
Qui cada um goza uma veiz,
E ninguém duas ou três.
Daquela infância querida
Eu começo a recordá
Nas hora im qui istou sozinho –
Suspiro e falo baxinho:
Oh! Dias das minha vida!
[...]
E hoje, e hoje, meu Deus!
Vivo triste a recordá
Tudo qui passô cumigo,
Saudade dos meus amigo,
Lembrança da mocidade!
Intão, minh’alma cansada,
Dos belo sonhos dispida,
Chorano a passada vida
Só tem um canto: é Saudade!
(ANGÉLICA, 2011, p. 42-43)

É possível que o período da infância do poeta tenha realmente lhe marcado positivamente, tendo em vista a carga emotiva que destinava a seus poemas voltados para essa temática. Entretanto, chamamos atenção para a seleção que o poeta faz dos momentos e do lugar que pintam esse quadro recheado de instâncias positivas, com o intento de exaltar a fase de sua mocidade. No poema, em estudo, Juca recorre, por exemplo, aos elementos naturais, a fim de se criar a imagem de uma criança que cresceu livre e feliz em meio à natureza, excluindo, assim, fatos negativos que também marcaram a sua juventude, como a perda do pai e da mãe, além de não mencionar a necessidade de trabalhar ainda moço para ajudar no sustento da casa; o que, aliás, impediu o autor de continuar os estudos.

Assim também fez Casimiro de Abreu, durante a segunda fase romântica da poesia brasileira. Quem não se lembra do poema *Meus oito anos*, um dos textos mais conhecidos do autor? Nele, Casimiro, tal como Juca da Angélica, idealiza o período da infância, caracterizado com um tempo “em que não possuía saber e consciência” (cf.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2015, p. 28): “Oh! que saudades que tenho/Da aurora da minha vida,/Da minha infância querida/Que os anos não trazem mais!”. Lembramos, ainda, que Juca bebe nas malhas intertextuais do poeta romântico não só no que tange ao conteúdo, mas também no que se refere à forma de composição poética, já que tanto no texto *Comecei a recordá* quanto em *Meus oito anos* os versos são organizados em oitavas (estrofes de oito versos) e são heptassílabos (versos de sete sílabas poéticas).

Além disso, no texto de Juca, é nas horas em que está sozinho que o eu lírico lamenta a passagem do tempo – fator que se assemelha a outro poema romântico já mencionado aqui: *Canção do Exílio*, visto que é “em cismar sozinho à noite” que o eu lírico do texto de Gonçalves Dias reflete sobre as belezas de sua terra natal. Do mesmo modo, é também na reflexão solitária que a voz poética de Juca da Angélica recorda a sua mocidade: “Eu começo a recordá/Nas hora im qui istou sozinho/Suspiro e falo baxinho/Oh! Dias das minha vida!”. Há, pois, no segundo poema, uma introspecção, um olhar solitário para o próprio sentimento, numa espécie de mapeamento simbólico do eu, que se encontra na comunicação do ser que lembra com o ser lembrado.

Logo, Juca da Angélica utiliza-se da fauna e da flora do cerrado na construção de imagens poéticas sobre o lugar em que vive, descrevendo-o como espaço que esbanja beleza e riquezas naturais. O poeta potencializa tal descrição quando recorda experiências vividas durante a mocidade, apresentando essa fase da vida como sendo símbolo de felicidade, tal como Sophia Andresen faz em sua obra, em que se figuram os tempos da memória, do desejo e também do espaço:

Eis um dos desejos expressos na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. Sua poesia busca, através das imagens, das palavras, figurar não apenas as coisas e os espaços, da maneira mais exata e clara possível, mas também os tempos, tempos da memória e tempos do desejo (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2015, p. 24).

Todavia, para que se obtenha o efeito de figuração desejado, Juca, muitas vezes, utiliza-se de recortes simbólicos, deixando de fora as imagens dos infortúnios que também fizeram parte de suas experiências, reafirmando, nesse sentido, o caráter seletivo da memória, tendo em vista que o “passado que ressurge é descontínuo e fragmentário, de onde apenas um pequeno número de lembranças é resgatado do ‘edifício imenso da recordação’” (cf. CAMARGO, 2009), de modo que o poeta “não apenas registra

passivamente os eventos da vida, mas a partir de certa posição axiológica, recorta-os e reorganiza-os esteticamente” (FARACO, p. 39, 2013).

3.4 O murchar da flor: a face do eu refletida pelo espelho da memória

*Eu não tinha este rosto de hoje,
assim calmo, assim triste, assim magro,
nem estes olhos tão vazios,
nem o lábio amargo.*

*Eu não tinha estas mãos sem força,
tão paradas e frias e mortas;
eu não tinha este coração
que nem se mostra.*

*Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil:
- Em que espelho ficou perdida
a minha face?
(Retrato – Cecília Meireles)*

É importante destacar também, neste trabalho, a relevância dos elementos naturais como componentes de afirmação identitária do autor, visto que Juca da Angélica recorre a eles para lamentar a passagem do tempo, os quais atuam, nesse sentido, como uma espécie de ser que, por fazer parte do mundo do poeta, é capaz de compreender o seu desabafo saudoso. É sob um ingazeiro e à beira de um rio, por exemplo, que o eu lírico, no poema *Recordei minha mocidade*, relembra mais uma vez os momentos de menino e demonstra tristeza diante de seu “destino”, marcado pela efemeridade da vida:

No ano sessenta e nove,
Em um sol de feverero,
Sentei na bera do ri,
Na sombra dum ingazero.
Fui recordá meus passado,
De saudades torturado,
De tristeza traspassado,
Lá chorei o dia intero!

Mais lembrei todo meus passado
Desde o tempo de minino...
Correno atrais da mamãe,
E o mundo mim dano insino...
Isbarra praqui e prali,
Até qui cumpliendi
Qui desde quando eu nasci
Já trazia este distino!
(ANGÉLICA, 2011, pp. 49-50)

Num processo de metalinguagem da memória, em que o poeta representa liricamente o seu próprio ato de lembrar, é importante salientar também que o poema em questão ratifica as considerações de Astor Diehl (2002, p. 116), sobre o caráter contextual da memória, uma vez que esta, segundo o pesquisador, significa “experiências conscientes, ancoradas no tempo passado facilmente localizável”. E é justamente essa memória atualizada historicamente que Juca retrata nos versos acima, tendo em vista que o poema nos informa a data e o local em que ocorrem as recordações do poeta, ou seja, no mês de fevereiro de 1969, à beira de um rio e sob a sombra de um ingazeiro localizado em sua fazenda.

Cabe acrescentar, ainda, o papel de tais elementos naturais (o rio e o ingazeiro), na função de estimular a “memória involuntária” do poeta, atuando, nesse sentido, como elementos sensoriais responsáveis por favorecer a recordação do poeta, como também ocorre na obra *No caminho de Swan*, na qual um pedaço de *madelaine* leva Marcel Proust a saborear não só o biscoito em si, mas também a “imagem interior rejuvenescedora” (CAMARGO, 2009) da alegria de sua infância na cidade de Combray.

Dentre os sentidos que favorecem as “imagens-lembrança” (cf. BOSI, 1994) do poeta, citamos o sentido da visão (constituído pelo apelo visual e direto do rio e do arbusto em questão), do olfato (caracterizado, possivelmente, pelo cheiro exalado dos elementos naturais, localizados próximos do poeta), e do tato (constituído pelo contato direto com a terra, já que o eu lírico encontra-se sentado à beira de um rio e acolhido pela sombra de um arbusto natural do cerrado mineiro). Todos esses sentidos auxiliam, portanto, o poeta na construção dessa “imagem interior rejuvenescedora”, a que se refere Camargo (cf. 2009), ao mesmo tempo que o conduzem a uma espécie de sofrimento, em razão do sentimento de perda que possui – dos amigos de infância, por exemplo (dos que morreram e dos que se mudaram para longe), como se observa na estrofe, a seguir, também extraída do poema *Recordei minha mocidade*:

Lembrei de quantos amigo
Qui do mundo dispidiu.
Lembrei de quantos mudaro,
Qui a gente nunca mais viu...
Cumô é qui um peito há de
Risisti tanta saudade,
Do tempo da mocidade
Qui a flor dos ano partiu!
(ANGÉLICA, 2011, pp. 50-51)

O ingazeiro, arbusto típico do cerrado, e o rio atuam, dessa forma, como elementos que suscitam e reforçam as lembranças daquele que fala no poema, contribuindo para a construção desse cenário nostálgico, no qual se verifica a dicotomia simbólica entre o jovem e o velho. O processo que envolve o recordar do eu lírico no texto em questão constitui, dessa forma, uma metalinguagem, na qual o poeta coloca em evidência a própria capacidade de avaliar o passado – obviamente, não de uma forma pura, mas sob o contorno da subjetividade, uma vez que “recordar é a trilha lírica da memória, por onde transitam as imagens do passado esgarçadas da lembrança do presente (cf. VELLASCO, 2007, p. 4).

É o que verificamos por meio da análise de outra estrofe do poema *Recordei minha mocidade*, apresentada, a seguir, em que o autor representa a sua juventude, orientado pelas suas emoções do presente, o que acaba interferindo no efeito de sentido atribuído ao texto, visto que o sentimento de alegria e satisfação sempre remete a seu tempo de mocidade, ao passo que a sensação de tristeza se associa ao “hoje”, caracterizado pelo estado “consciente” do eu lírico que lamenta a chegada da velhice e a finitude de sua juventude:

Lembrei qui a velhice invém...
 Lá foi minha mocidade,
 Quadras de risos e flor,
 De amor e filicidade!
 Meus dia nunca mais bordo!
 Hoje, tristãoe, eu concordo
 Qui quanto mais eu recordo
 Mais funda eu sinto a saudade.
 (ANGÉLICA, 2011, pp. 50-51)

E essa reflexão consciente se revela ainda mais evidente nas estrofes finais do poema *Recordei minha mocidade*, nas quais o poeta associa a juventude não só ao estado de espírito jovem, mas também à saúde e energia que o indivíduo possui quando se encontra nessa fase da vida:

E a lembrança mais saudosa
 Foi a qui ficou por fim:
 Lembrar qui fui bão de bola
 Entre os Geraldo e os Chim...
 Naqueles time de roça,
 Se as defesas fosse grossa,
 A vantage era só nossa –
 O povo falava assim.

Mais um consolo eu posso ter:
 Da vida tanto gozei!
 Mais foram-se os dias, tô velho,
 Pirdi tudo quanto amei!
 Agora vô terminá,
 Num posso mais recordá,
 Dexa-me hoje chorar
 Quantos sôe qui já sonhei!
 (ANGÉLICA, 2011, pp. 52-53)

De acordo com Albuquerque Júnior (2013, p. 164), as palavras saúde e saudade guardam parentesco etimológico, sendo a saudade definida no passado como “um mal da alma, uma paixão ou moléstia do espírito”. E, levando-se em consideração a designação semântica da palavra saúde (que vem do latim e significa *salvus*, isto é, inteiro, intacto), verificamos justamente uma relação direta entre essas duas palavras na obra do autor, uma vez que, no estágio da velhice, o poeta recorda, sob um viés saudosista e apaixonado, o tempo em que se sentia inteiro, completo do ponto de vista físico e também emocional.

Quando o autor, no poema *Comecei a recordá*, destaca liricamente o tempo em que se divertia jogando bola com os amigos na roça, por exemplo, identificando essa época como a que mais lhe traz saudade (“E a lembrança mais saudosa/Foi a qui ficou por fim/Lembrar qui fui bão de bola/Entre os Geraldo e os Chim...”), o poeta acentua, nesse sentido, não só o caráter nostálgico de quando praticava o seu futebol amador, mas também o caráter saudoso das condições físicas que possuía no passado que o possibilitavam praticar tal esporte, como a vitalidade do corpo e a mocidade.

Em direção oposta à figura do bom jogador de bola, tem-se, por outro lado, a velhice, caracterizada justamente pela ausência dessa vitalidade: “Foram-se os dias, tô velho, pirdi tudo quanto amei”. E, nesse processo em que o poeta, metalinguisticamente, reflete sobre o seu passado, chamamos atenção novamente para o caráter involuntário da memória, uma vez que o eu lírico, ainda que afirme desejar, no antepenúltimo verso, não poder mais recordar a mocidade (já que isso lhe faz sofrer), demonstra não ter total controle das lembranças, restando-lhe chorar pelos sonhos que outrora tivera.

Por não possuir pleno domínio de suas recordações, o passado, na vida do poeta, revela-se, portanto, sempre iminente, “como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não se quer ou não se pode lembrar” (SARLO, 2017, p. 9). E, em se tratando do poema exposto, o poeta até demonstra satisfação em recordar sua fase de juventude, mas, na mesma proporção que tais lembranças lhe trazem o consolo de ter vivido intensamente

(“Mais um consolo eu posso ter/Da vida tanto gozei!”), a sombra da velhice, isto é, o estado de consciência de sua fase atual o impede de desejar continuar relembrando o passado, já que o poeta sofre por ser incapaz de impedir os efeitos da passagem do tempo, manifestados na vida do eu lírico sobretudo pela perda: “Pirdi tudo quanto amei!” – inclusive, a mocidade.

Aliás, de acordo com Albuquerque Júnior (2015, p. 160), “o sentir saudade está intimamente ligado a eventos marcados pela perda, pela ausência, pela mudança que não se deseja, pelo desaparecimento ou distanciamento de algo ou alguém com que se tem laços afetivos e existenciais”. E o historiador acrescenta:

Esse processo de desterritorialização subjetiva, essa experiência de desarraigado, de perda de seu lugar existencial, de seu lar, de territórios construídos vivencialmente vai produzir uma idealização desses espaços e desse tempo que antecedem ao que seria visto como queda, que serão guardados na memória como fragmentos de espaços-tempos de bonança e felicidade, e que reaparecerão como reminiscências e lembranças em toda sua produção poética, marcada pelas dores e tristezas que passou a vivenciar no seu presente (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 201, p. 160).

O historiador, ao fazer o comentário acima, refere-se à obra de Sophia Andresen, mas suas considerações facilmente se aplicam à produção poética de Juca, uma vez que este também demonstra sofrer esse processo de desterritorialização subjetiva, além de produzir certa idealização de fragmentos de seu espaço-tempo de quando gozava de sua mocidade na roça.

E, ainda que o poeta apresente indícios de que a experiência da recordação lhe permite sentir um certo desconforto emocional, em razão das perdas que teve na vida, nos poemas de Juca da Angélica, percebemos que este não evita a rememoração de tais eventos nostálgicos; pelo contrário, o autor, muitas vezes, cria situações poéticas que favorecem a ação do lembrar. No texto *Recordei minha mocidade*, por exemplo, o poeta reflete, voluntariamente, sobre o seu passado, sentado à beira de um rio e sob a sombra de um ingazeiro, como quem sai à procura de um lugar estratégico e calmo justamente para isto: para recordar. E é também *Na sombra duma arve velha* (título de outro poema do autor, que aborda a temática do saudosismo juvenil) e ao lado de duas vacas e um boi que o poeta ativa novamente as reminiscências de seus dias de mocidade. A seguir, o texto:

Na sombra duma arve velha
 Fui recordar minha vida.
 Ai mocidade querida!
 Dias qui vai e não vêm!
 Senti naquele momento
 A dor qui comigo mora.
 Nem só criança qui chora,
 O home chora também!

As lágrima pingou no chão...
 Eu falei ca voiz carinhosa:
 ‘Correi, lágrimas saudosa,
 Nas face do trovador!
 Essas lágrimas sintida
 Comemora meus trabai –
 Elas são gotas de orvai
 Caino da mucha flor!’

Qual era essa mucha flor?
 Essa mucha flor era eu,
 Qui o vento tanto bateu!
 Qui já num tem mais perfume!
 E flor qui disabrochô
 Nas primavera passada...
 Já mucha, já disfolhada,
 Onde a tristeza resume!

O qui eu pidi, eu ganhei.
 Mais eu pirdi o qui eu tinha,
 Qui era a riqueza minha
 Qui eu tanto, tanto istimava!
 Duas irmã, três cunhada,
 E aquela mamãe querida,
 Consolo da minha vida,
 A prenda qui eu mais amava!
 Pirdi tamém aligria
 De olhar para os meus mano,
 Sintino o peso dos ano
 Eu também já num tô novo...
 Adão Tino e João Claudino
 Sabe contar quem eu era:
 Num sô mais aquela fera,
 Já os ano serve de istrovo.

Mais o qui mim aconteceu?!

Pirdi minha mocidade!
 Hoje choro de saudade,
 Tivo risos pra viver!
 Choro porque fui filiz,
 Choro porque fui querido!
 Choro meus dias florido
 Qui nunca mais hei de ver!

Hoje eu tenho meus filhinho
 E aquela mulhé formosa,
 Tão calma e paciençosa,
 Pra consolá minha vida!
 Mais eu quiria acabá
 Co aquela eterna saudade –
 Farta a luz da mocidade
 E a sombra da mãe querida!

Agora eu vô terminá.
 Esses olhos raso d'água,
 Nesse peito chei de máguia,
 Vê um letrero gravado –
 O letrero diz: ‘Adeus!’
 Adeus, meu primero amor!
 Adeus, minha vida em flor!
 Adeus, meus tempos passado
 Adeus! Adeus!
 (ANGÉLICA, 2011, pp. 54-58)

Em comunhão com a flora e com a fauna, mais uma vez o poeta questiona o processo de transição entre as duas fases integrantes das facetas do autor: o Juca-jovem e o Juca-velho. Para tanto, o poeta utiliza-se da metáfora da flor como recurso poético, a fim de estabelecer um diálogo entre essas duas imagens dicotômicas (o jovem e o velho) e, ao mesmo tempo, complementares que constituem o seu ser.

Nesse sentido, a flor, no poema em questão, representa a passagem da mocidade à velhice do eu lírico, de modo que a metáfora da flor “murcha” se aplica à fase em que se encontra o poeta no momento de seu discurso, ou seja, à sua fase idosa, visto que tal planta apresenta-se sem beleza e vigor, qualidades essas que tanto a flor quanto o poeta perderam com o passar dos anos: “Qual era essa mucha flor?/ Essa mucha flor era eu,/Qui o vento tanto bateu!/Qui já num tem mais perfume!/É flor qui disabrochô/Nas primavera passada.../Já mucha, já disfolhada,/Onde a tristeza resume!”.

Enquanto a flor remete ao aspecto físico e psicológico do eu lírico, que já não possui mais o viço e a alegria de antes (afinal, lhe falta a luz da mocidade e os anos lhe servem de estorvo), o orvalho é associado às lágrimas e à tristeza do poeta, uma vez que, na velhice, ele se vê destituído das riquezas simbólicas de seu passado: “As lágrima pingou no chão.../Eu falei ca voiz carinhosa:/ ‘Correi, lágrimas saudosa,/Nas face do trovador!/Essas lágrimas sentida/Come mora meus trabai –/Elas são gotas de orvai/Caino da mucha flor!””

Também o vento é associado ao tempo – ambos (tempo e vento) são apresentados no texto em oposição à mocidade do eu lírico, visto que o vento leva consigo o perfume da flor, assim como o tempo tira dos seres humanos a sua força e vitalidade: “Qual era essa mucha flor?/Essa mucha flor era eu,/Qui o vento tanto bateu!/Qui já num tem mais perfume!”.

Além disso, o tempo também levou alguns dos entes queridos do poeta, como se observa nos seguintes versos: “O qui eu pidi, eu ganhei./Mais eu pirdi o qui eu tinha,/Qui era a riqueza minha/Qui eu tanto, tanto istimava!/Duas irmã, três cunhada,/E aquela mamãe querida,/Consolo da minha vida,/A prenda qui eu mais amava!”.

Todavia, a vida não se faz apenas de perdas e o poeta reconhece algumas de suas conquistas: “Hoje eu tenho meus filhinho/E aquela mulhé formosa,/Tão calma e paciençosa,/Pra consolá minha vida”. Porém, a impressão que se tem é a de que nada do que o eu lírico possui (no agora) é capaz de competir com a imagem que ele constrói de si mesmo e da vida que tinha – um processo em que o ser lembrado sobrepõe-se ao ser vivido, por meio das imagens poéticas que constrói de seu passado.

Um passado que se encontra vivo na memória do eu lírico, mas que se apresenta, ao mesmo tempo, “enterrado” na esfera do impossível, tal como a morte, que é irreversível em um plano lógico de apreciação. A última estrofe do poema revela justamente essa ideia, uma vez que o poeta lê em um letreiro a gravação do adeus que foi obrigado a dar a seu passado: “Esses olhos raso d’água,/Nesse peito chei de máguia,/Vê um letrero gravado –/O letrero diz: “Adeus!”/Adeus, meu primeiro amor!/Adeus, minha vida em flor!/Adeus, meus tempos passado!/Adeus! Adeus!

Dessa forma, assim como fazem as pessoas que se despedem de seus mortos sepultados, homenageando-os, com epitáfios, o eu lírico tenta sepultar também o seu passado, representado no poema pelo letreiro, no qual está gravada a palavra “adeus”. Há, então, uma despedida como a que ocorre quando falece alguém a quem se deseja o bem, pois o eu lírico também imprime seu adeus (ainda que simbólico) para alguns eventos importantes da vida, como ao primeiro amor e à sua “vida em flor”, isto é, à sua mocidade.

E, assim como sofre aquele que se despede de um ente querido que morreu, o eu lírico também sofre, ao despedir-se de seu passado, já que enxerga o “letreiro” com os olhos rasos d’água e com o peito cheio de mágoa. Geralmente, o sentimento de mágoa é resultado de uma grande decepção e tristeza. Pensando nisso, o eu lírico parece estar

mesmo decepcionado – não com o que a vida lhe trouxe de bom, mas com o que de bom ela lhe ceifou com o tempo, como “a luz da mocidade” e “a sombra da mãe querida!”.

O tempo, ao lhe ceifar a mocidade, também o obrigou, como vimos, a se despedir de algo que gostava muito de jogar quando jovem: o futebol, que constituía um dos principais momentos de lazer e de socialização entre os habitantes da comunidade rural. E, como um dos esportes mais populares do Brasil, o futebol (que, segundo Drummond²¹, se joga no estádio, na praia, na rua e na alma) não poderia deixar de fazer parte da vida do roceiro que, como Juca da Angélica, suava a camisa no seu “time de roça”, arrancando aplausos da torcida, quando “enchia o pé na sola” e fazia o gol, conforme estrofe do poema *Homem bem conformado*, a seguir:

Fui bão jogadô de bola,
Quando inchia o pé na sola,
O meu golo era aplaudido.
Hoje eu mingüei a carrera,
Dipindurei as chutera –
Mais tudo Deus é sirvido!
(ANGÉLICA, 2011, p. 36)

Porém, a velhice o obrigou a “minguar a carreira” e a “dependurar a chuteira”, ou seja, a se “aposentar” na prática desse esporte, uma vez que, provavelmente, não possuía mais o preparo físico e a mesma disposição para conduzir a bola em campo como antes. O interessante é que, na dicotomia simbólica entre o velho e o jovem, só há um vencedor – diferentemente do futebol, que permite, por exemplo, o empate. O que queremos explanar é que, na poesia de Juca, a ideia que se transmite é a de que as imagens da juventude, quando comparadas com as do tempo em que Juca se encontrava idoso, sempre vencem, sendo representadas como as melhores recordações do poeta. Isso porque, conforme já explicou Ecléa Bosi (1994, p. 55), “a lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual”, o que significa dizer que, se Juca interpretasse as imagens de sua juventude estando jovem, essa fase talvez não obteria o relevo que adquire ao ser avaliada de maneira anacrônica (cf. RANCIÉRE, 2011), em que há uma certa dissonância entre o Juca-novo e o Juca-velho, acarretando uma análise do passado “com a inteligência do presente” (cf. BOSI, 1994, p. 21). Como afirma

²¹ Fizemos alusão aqui ao poema *Futebol*, escrito por Drummond (2014).

Halbwachs (1990, p. 25), “se o que vemos hoje tivesse que tomar lugar dentro do quadro de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptariam ao conjunto de nossas percepções atuais”.

Ironicamente, no poema *Homem bem conformado*, o efeito desse deslocamento de análise perceptiva, em que o homem contemporâneo não coincide perfeitamente com o seu tempo (cf. AGAMBER, 2009), é justamente o inconformismo. Desse modo, embora receba o título *Homem bem conformado*, o que percebemos é que o poema nos apresenta um sujeito, cujo pensamento caminha justamente em direção oposta à resignação de sua nova realidade.

Nesse sentido, embora o eu lírico afirme que “tudo Deus é sirvido”, ou seja, que é necessário aceitar os desígnios de Deus, na verdade, não há aqui uma aceitação por parte do eu lírico dos efeitos negativos do tempo. Porém, como não se pode lutar contra eles, só lhe resta “colocar nas mãos de Deus” o seu destino, uma vez que o poeta não vê outra saída, a não ser procurar conviver da melhor forma possível com a inevitável transformação física e psicológica que a velhice ocasiona nos indivíduos.

Logo, a ideia que fica é a de que as imagens que Juca produz de sua infância dialogam com aquelas difundidas por alguns poetas românticos, como Casimiro de Abreu, de modo a confirmar, portanto, o imaginário comum de “infância feliz”, que coloca a fase infantil como o melhor tempo a ser vivido pelo ser humano, uma vez que, em tese, nesse tempo, o indivíduo está livre das preocupações e sofrimentos da vida adulta.

Por esse ângulo, como vimos no segundo capítulo, é por meio de sua *performance* que o poeta projeta essas imagens representativas de seus mais íntimos sentimentos. É por meio de sua voz e da linguagem corporal, por exemplo, que o autor transmite a sua verdade, os seus desejos, os seus medos, angústias e, claro, também a sua saudade, definida por Flávio Leandro, na canção Navalha (2008), como “aquilo que fica daquilo que não ficou”. Sobre isso, Ecléa Bosi (1994, p. 66) acrescenta que “Sempre ‘fica’ o que significa. E fica não do mesmo modo: às vezes quase intacto, às vezes profundamente alterado”. Porém, é em Adélia Prado (2002) que encontramos uma afirmação que parece resumir bem o conceito de “memória” discutido neste capítulo, isto é, “o que a memória ama fica eterno”.

E a expressão desse sentimento saudosista que, muitas vezes, envolve a memória, conforme comenta Albuquerque Júnior (2013, p. 155), implica na “elaboração de uma linguagem, seja mímica, seja gestual, seja icônica, seja falada ou escrita”, a fim de “comunicá-lo a um Outro, fazer passar algum sentido através dele para um outro observador”. Se assim é, podemos afirmar que Juca, utilizando-se de uma linguagem própria, regional e poética, foi capaz de revelar os seus mais variados sentimentos, dentre eles, o da saudade: “saudades de um tempo sem divisão, de um tempo sem máculas e feridas, de um tempo das origens, enrolado sobre si mesmo, saudades de um tempo atemporal, imemorial, um tempo sem mortes, sem corpos mortais, sem corpos feridos pelo tempo (ALBUQUERQUR JÚNIOR, 2015, p. 32).

Para tanto, como vimos no capítulo anterior, a mímica, os gestos, a voz, tudo isso contribui para a expressão dos sentimentos do autor que parece estar sempre se despedindo da mocidade, como quem luta para aceitar uma fatalidade da vida ou como quem se aposenta compulsoriamente do trabalho em que atuou uma vida inteira.

Aliás, com a chegada da velhice, Juca da Angélica foi obrigado a dar o seu “adeus” não só à sua juventude, mas também às atividades que exercia nessa época, como ao ofício de carreiro, aposento esse para a qual o autor não deixou de registrar também o seu lamento poético repleto de saudade. E é justamente sobre a representação lírica que Juca faz de suas experiências como roceiro e carreiro que buscaremos refletir no próximo capítulo.

CAPÍTULO 4

O CARRO DE BOI, A ENXADA E A POESIA: JUCA DA ANGÉLICA E SUAS IMAGENS-LEMBRANÇA DA ROTINA DE TRABALHO NA ROÇA

4.1 A literatura como guardiã da memória e da identidade cultural

Como vimos no capítulo anterior, o homem, diante da consciência de sua efemeridade e no seu desejo de guardar a memória dos tempos e ordenar os seus feitos (LEGOFF, 1992), tem buscado diferentes formas de demarcar o seu percurso histórico, na tentativa, conforme assegurou Lucimar Ribeiro Soares (2010, p. 10), de imortalizar-se ante a passagem do tempo.

E, no que se refere à literatura, esta sempre atuou como um importante componente no processo de construção da memória do homem, fornecendo-lhe oportunidades de adentrar em universos, cuja linguagem lhe permite reconhecer sua evolução histórica e, simultaneamente, expressar sua ideologia como um ser social:

A literatura, perscrutada desde tempos imemoriais, tem sido, a partir do uso da escrita, uma fonte de inestimável importância, socorrendo historiadores, antropólogos, sociólogos, filósofos e demais estudiosos interessados em compreender a evolução social do pensamento do homem. Buscam-se nela as marcas da expressão do autor, formas de sua linguagem, o que tem dito, pensado e escrito. Tudo interessa aos estudiosos. E a literatura recolhe os mais íntimos, ousados e públicos discursos do homem, pois é com discursos que o homem faz a História (SOARES, 2010, p. 10).

Um dos instrumentos utilizados pelo indivíduo para alcançar esse intento, é, sem dúvida, a poesia, que, segundo Albuquerque Júnior (2015, p. 19), possui o poder “de vencer as forças negativas do mundo, de aplacar as dores e dissabores da vida dos homens, de curar as chagas trazidas pelo tempo”, além de ser a “única força capaz de afrontar os poderes da morte e de todas as forças mortíferas presentes no mundo humano”, dando ao homem, conforme afirmou Octávio Paz (1982), a sensação “de ser algo mais que passagem”.

De fato, Juca da Angélica fez da poesia a sua marca, e, por meio dela, eternizou-se, uma vez que a voz poética do autor ultrapassou a porteira da fazenda Mata-burros e hoje se faz ouvir em espaços que vão além do circuito regional onde vivia. Além disso, é possível afirmar que Juca também se fez eterno por intermédio de seu próprio fazer poético; afinal, é na poesia que o autor parece ter encontrado esse “algo mais” citado por Paz (1982), capaz de lhe dar a sensação de superar a sua natureza efêmera, no momento em que materializa em versos um registro de vida inspirado em suas “memórias” – estas

que são, na opinião de Ecléa Bosi (1994, p. 68), “o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar”, isto é, a narração da própria vida.

Na verdade, no que se refere à ordem desse processo, não sabemos ao certo se a memória de Juca inspirava a sua criação poética ou se a poesia conduzia seu pensamento para os principais acontecimentos de sua existência; talvez ocorresse ora uma coisa, ora outra – ou os dois fenômenos ao mesmo tempo. Fato é que Juca parece ter encontrado no fazer literário a linguagem mais eficaz para a expressão de seus pensamentos, sensações e sentimentos. Sendo assim, é presumível que Juca tenha encontrado na natureza literária algo que melhor se aproxime da verdadeira imagem que construirá da vida durante seu quase centenário de existência; afinal, como alega a sabedoria popular: “uma imagem vale mais que mil palavras”.

Certamente, as palavras, por si só, pareciam não bastar para Juca; era necessário que elas viessem carregadas de efeito sonoro, rítmico e que dissessem mais do que nasceram para dizer. Era necessário fazer com que as palavras atingissem o seu maior potencial semântico, nem que, para isso, fosse preciso contar com o auxílio do corpo e da voz, ou seja, da *performance* artística, com o intuito de ampliar o efeito de sentido da mensagem proferida.

4.2 Tempo e poesia: registro simbólico de um instante eterno

O valor das coisas não está no tempo que elas duram, mas na intensidade com que acontecem (Maria Júlia Paes da Silva)

Essa íntima relação que Juca tinha com a poesia e esse desejo que o poeta demonstrava de se fazer eterno pela sua arte parecem dialogar, aliás, com a teoria de Santo Agostinho sobre a natureza do tempo. De acordo com esse filósofo, ainda que o homem não tenha conseguido compor uma teoria inabalável sobre o tempo e, tampouco, dominá-lo ou paralisá-lo, é possível medi-lo a partir da interioridade (alma) do homem.

Para Santo Agostinho, (2007, pp. 122-123), o tempo tem uma natureza psicológica formada por três tempos presentes: “o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro” [...] o presente do passado é a memória; o presente do presente é a percepção direta; o presente do futuro é a esperança”. Quando pensamos na obra de Juca, a teoria de Santo Agostinho parece relacionar-se com o registro da

percepção lírica do poeta de Lagoa Formosa, já que este produz suas poesias com a lembrança presente das coisas passadas (isto é, com a criação de uma imagem poética do que já se passou a partir de experiências do “agora”), bem como com a visão presente das coisas presentes (ou seja, com a construção de imagens do hoje calcadas na consciência do agora) e ainda com a esperança presente das coisas futuras (isto é, com a perspectiva do amanhã, tomando como base o olhar do presente).

Paul Ricoeur (1994), em *Tempo e Narrativa*, a partir da premissa de Santo Agostinho e também do conceito de “intriga” de Aristóteles, desenvolveu uma teoria que postula que só há tempo pensado quando narrado, o que quer dizer que só é possível medir a intensidade de um instante pela narrativa, entendida aqui como construto literário (*poiesis*). Segundo Ricoeur (1994, p. 85), “o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo”.

Em outras palavras, podemos afirmar que, assim como há episódios da vida de curta duração que parecem levar uma eternidade para acabar, há outros que, ainda que longos, deixam a sensação de terem passado depressa demais. A título de exemplificação, citamos a tarefa de cozinhar. Para alguns, tal ação pode significar um verdadeiro martírio, enquanto, para outros, uma atividade de imenso prazer. Nesse sentido, o tempo cronológico é o mesmo para a ação de cozer, mas o tempo psicológico, o da alma (cf. Santo Agostinho), este só poderá ser medido por meio da sensibilidade de cada indivíduo.

A teoria ricoeuriana se aplica à produção lírica de Juca da Angélica, visto que a imagem que o poeta constrói de suas experiências, principalmente as do passado, modifica a perspectiva da dinâmica do tempo histórico ou cronológico. Pudemos notar essa mudança de perspectiva, por exemplo, no capítulo anterior, quando o eu lírico afirma ter a sensação de que, nos tempos de menino, “os dias passavam mais depressa”. Nesse viés, a frase de Maria Júlia Paes da Silva que introduz este subcapítulo faz todo o sentido, já que, como constata a escritora, “o valor das coisas não está no tempo que elas duram, mas na intensidade com que acontecem”²². No lirismo de Juca, percebemos justamente isso: que o valor das coisas não se encontra no tempo que elas duram, mas no valor simbólico que lhes é atribuído pelo autor.

²² Citação disponível em: https://www.pensador.com/o_valor_das_coisas_nao_esta_no_tempo/. Acesso em: 09/02/2018.

Juca captou e eternizou instantes e experiências marcantes de sua vida, por intermédio da palavra poética e “nossa interesse está no que foi lembrado, no que foi escolhido para perpetuar-se na história de sua vida” (BOSI, 1994, p. 37). Cabe-nos, então, buscar pistas em seus versos com o propósito de compreender melhor como ele avaliava seu tempo – não o tempo medido pelo relógio, mas o tempo humano, isto é, o tempo da alma, de onde surgem suas mais significativas lembranças.

Evidentemente, um poeta-roceiro não poderia deixar de fora dessas lembranças a rotina de trabalho na roça. Neste capítulo, é nosso objetivo refletir, respectivamente, sobre a representação simbólica que Juca faz de sua experiência como roceiro e carreiro, buscando apreender a “intensidade” com a qual o poeta traduz em versos a sua identidade caipira, que está, obviamente, relacionada ao local onde morava e no qual produzia grande parte do que necessitava para a própria subsistência (a roça).

4.3 O valor ético-moral da profissão de roceiro

Antes de adentramos propriamente no universo que envolve a representação literária que Juca da Angélica fazia de seu ofício como roceiro, julgamos importante esclarecer o que compreendemos pelo termo “trabalho”, uma vez que se trata de um vocábulo para o qual há inúmeras interpretações. Carla Fabiana Streck e Thirzá Baptista Frison (1999, p. 111), ao elencar algumas delas, afirmam que o trabalho pode ser visto, dentre outras formas, como “ajuda em determinados contextos; como oposição ao lazer e ao ócio; ou como forma de sobrevivência digna, em contraposição a outras formas de sobrevivência contrárias à moral vigente”.

Juca da Angélica demonstrava enxergar, no seu trabalho, uma forma de sobrevivência digna, mas não como uma atividade laboral que se opõe propriamente ao lazer, uma vez que revela, em seus poemas, sentir prazer em exercer a profissão, como podemos observar no poema *Sô rocero de verdade*, a seguir:

Sô rocero de verdade,
Num vô pru cumerço não.
A minha vida de roça
Dá muita consolação.
Eu gosto de trabaíá
E enfrento o pesadão.
Trabaio de foice e machado,
De inxada e inxadão.
E gosto de tirar leite,

Sô carrero muito bão –
 Eu nasci pra sê rocero,
 Num largo da profissão!
 (ANGÉLICA, 2011, p. 63)

No poema apresentado, percebemos indícios da identidade rural do autor, que exalta as suas tarefas diárias na roça, tirando leite, atuando como carreiro e utilizando instrumentos primários como a foice, o machado, a enxada e o enxadão – ferramentas geralmente usadas por operários rurais e que acentuam a ideia de valorização de atividades manuais realizadas pelo lavrador. Aliás, de acordo com Maria Clara Machado (2006), por volta da década de 50, o comum a todos os produtores rurais, na prática de agricultura de subsistência, era justamente “a enxada, o enxadão, a picareta, o facão, o machado, a foice, a pá, o cutelo (rabo de gal) e uma carrocinha para os apetrechos, sementes, entre outros”.

Além disso, ao levarmos em consideração os apontamentos de Streck e Frison (1999) sobre o trabalho, percebemos que Juca da Angélica acentua o valor de quem “pega no pesado” em contraposição àqueles que buscam outras formas de sobrevivência que não exijam tanto esforço físico, como a profissão de comerciante. Sendo assim, a locução adjetiva “de verdade”, que equivale a “verdadeiro”, permite-nos inferir que haja outros roceiros que não são de verdade, talvez aqueles que, diferentemente do poeta, não honraram a profissão, buscando no comércio uma atividade mais tranquila e menos penosa, em relação ao trabalho braçal.

O poema *ABC do homem da roça* reforça tal pensamento, na medida em que o texto oferece uma reflexão acerca da migração de alguns roceiros para o “mundo dos negócios”, acentuando a ideia negativa do autor em relação àquele que abandona a profissão de roceiro, dando a impressão de que, para o poeta, quem deixa de ser roceiro não abre mão apenas do ofício, mas também de sua identidade. A seguir, excerto do poema em questão:

Agora vou lhe falá:
 Na época qui nois istamo,
 As coisa muito custosa,
 Mais cum trabaio passamo.
 Os qui num pode passá de frente,
 Passa de banda, e vamo!

Bãos tempos se acabô,
 Qui tudo era barato.

Mais a coisa ingrossô a calda
No ano de quarenta e quatro.
Hoje os roceros pricisa
É infiá o pé no mato!

Considero qui os mantimento
Num pode baratiá.
O povo está ficano
Bem poco pra trabaíá.
Hoje india todo mundo
Tá quereno é neguciá.

Dô razão essas pessoa
Qui vive neguciano,
O quanto é mais favoráve
Do qui vivê trabaiano.
E as pessoa qui niguceia,
É as qui mió tão alano.
(ANGÉLICA, 2011, p. 302)

Os versos acima sustentam, pois, a construção da imagem de si do poeta como um trabalhador que não se envergonha do que faz e que “infiá o pé no mato” (isto é, que enfrenta o trabalho pesado), ao contrário de muitos roceiros que migraram para as grandes cidades em busca de “niguciá” e/ou obter melhores condições de vida, como também demonstra a estrofe, a seguir, extraída do texto *Sô minero*:

A nossa terra num faia,
Pricisa é de quem trabaia,
Vamo infrentar, minerada!
O homem do campo é filiz
Quando tem as cicatriz
Das ferramenta pesada.
(ANGÉLICA, 2011, p. 65)

É notório o apelo que os versos acima fazem aos lavradores mineiros, a fim de persuadi-los a não desistirem do trabalho no campo, alegando que a terra é fértil, mas que isso de nada adianta se não houver quem a cultive. A relação de identidade se expressa, dessa forma, pela realização das ações cotidianas de trabalho na roça, não só por necessidade, mas também por prazer de exercê-las – esse seria, na concepção do poeta, o verdadeiro roceiro: aquele que “enfrenta o pesadão” e se sente feliz diante das cicatrizes “das ferramentas pesadas”.

É se orgulhando de sua profissão que Juca elaborou o poema intitulado *Eu agradeço os cumpanheiro*, texto que traz à tona a prática do mutirão (uma forma de

mobilização coletiva, baseada na ajuda mútua prestada gratuitamente) e que foi declamado após uma “traição”²³:

Eu agradeço os cumpanhero
que veio e inrolô capim,
Eu agradeço os qui num veio
Mais teve vontade de vim!

O sirviço rendeu muito,
Era muito cumpanheiro!
[...]
Quarenta e dois patriota!
E trabaiô o dia intero
(ANGÉLICA, 2001, p. 93).

O mutirão estaria situado, nesse sentido, como uma forma de “ajuda”, de acordo com a definição de trabalho proposta por Streck e Frison (1999). Segundo Rodrigues, Xavier e Marques (2007, p. 22), teoricamente, na cultura caipira, mutirão significa “solucionar o problema da mão-de-obra nos grupos da redondeza [...] seja no plantio, na derrubada, na roçada, na limpa, na colheita [...]. Trata-se, pois, de um trabalho mútuo – uma atividade, aliás, que vai além de um simples ato de solidariedade, passando por princípios éticos, morais, religiosos e até mesmo heróicos, como é possível inferir por meio da quantidade de pessoas que compareceram ao mutirão, isto é, quarenta e duas, número que faz alusão a alguns fazendeiros patenses, que, autodenominando-se como os “cascas grossas”, foram, em março de 1943, até o Rio de Janeiro solicitar ao então presidente da república Getúlio Vargas apoio político para a construção de uma estrada de ferro.

Comparar a ação de tais pessoas à prática do mutirão, realizada pelos trabalhadores da redondeza, acentua, portanto, a ideia de devoção à pátria e, por conseguinte, ao trabalho rural com toda a simbologia que lhe é inerente. Os 42 agentes da “traição” representam, nessa perspectiva, “soldados” que, em nome da ética, da moral e

²³ De acordo com Machado (2006), traição “é uma modalidade de auxílio vicinal, semelhante ao mutirão, cuja diferença reside no elemento surpresa”. Pena Branca, que formava com o irmão Xavantinho uma das tradicionais duplas caipiras do país, certa vez, em uma entrevista concedida às jornalistas Rodrigues, Xavier e Marques (2007, pp. 21-22), quando foi questionado sobre o conceito de “traição”, explicou: “Hoje em dia traição é um camarada ser infiel, traír o outro, antigamente não. Era uma ajuda inesperada. A gente passava traição no camarada sem ele saber. O pessoal se reunia na sexta-feira pra ver o que fazer. Juntava uma turminha, aquele punhado de peão, bastante mesmo! Se era pra capinar, todo mundo já ia de enxada. Uns falavam que iam fazer aquela balaiada toda de biscoito, bolo, entre outras coisas, pra pessoa que precisava de ajuda, não ter gastos. O camarada estava dormindo e em plena madrugada, escutava aquela turma que chegava fazendo festa, soltando foguetes, com viola, violão, pandeiro e cantando [...] Cresci no meio de boas ações”.

da cultura caipira, lutam pela sobrevivência na roça, em um período marcado, de acordo com Machado (2006), “pela sofisticada tecnologia, que avança substituindo homens e braços”:

Terras foram concentradas e outras "despossuídas". Estradas foram construídas e asfaltadas para escoar a produção e por elas migraram pequenos proprietários, roceiros, boiadeiros e carreiros em busca de outras formas de trabalho. Instalou-se no campo o conflito pela terra.

Em sua poesia, Juca se coloca como um dos poucos trabalhadores que resistiram às pressões dos avanços tecnológicos e que conseguiram dizer “não” a outras formas de trabalho, como a do comércio; tudo isso em prol da manutenção do tradicional cultivo da terra e da identidade caipira.

Logo, o roceiro de verdade seria aquele trabalhador que resiste à oferta de conforto proporcionada pelos centros urbanos e se orgulha de sua profissão – valor ético-moral esse que, aliás, o poeta pretendia perpetuar, repassando-o aos seus descendentes, como se observa em outra estrofe do poema *Sô minero*, localizada, a seguir:

Sou home trabaiadô,
Profissão de lavradô.
Nasci na terra do milho,
Priciso de trabaiá:
Assim é qui quero dá
Bom exemplo prus meus filho.
(ANGÉLICA, 2011, pp. 65-66)

Um valor ético-moral que, por tradição, é possível que tenha herdado de seu pai Joaquim Egídio da Rosa, como constatamos pela estrofe seguinte, extraída do mesmo poema:

Papai tanto trabaiô,
O poquim quele dexô
Foi tirado dos seus braço;
Por isso eu tamém trabaio,
Tomo chuva, sol e orvaio
Acompanhano seus passo!
(ANGÉLICA, 2011, p. 66)

A relevância do trabalho braçal é, portanto, repassada a Juca pela figura paternal, de modo a acentuar a importância do laboro do homem da roça, que é responsável por produzir quase tudo de que necessita para a subsistência familiar. Ressaltamos que, ao contrário do fazendeiro que manipula a terra para a produção e comercialização, visando à acumulação de bens, o caipira, como é o caso de Juca, “mantém-se à margem do

mercado, produz para si, não tem ambição, não está dentro dos pressupostos da acumulação” (NAXARA, 1998, p. 100). Tal ideia se confirma ao analisarmos os versos, a seguir, extraídos do poema *Na sombra duma arve velha*:

Ali eu pensava assim,
Risfriado de orvaio:
Eu tem saúde, eu trabaio
E quero ajuntá dinhero.
Deus há de mim ajudá!
Eu quero comprá mais chão,
Aumentá as criaçao,
Ter carro e ter boi carrero.

Omenos cinqüenta vaca
Ainda eu quero possuí.
Deus mim deu o qui eu pedi:
Boi, carro, e uma boa tenda,
E um pedacinho de chão
Onde invenho dano murro,
Bera ri e Mata Burro,
Bera o corgo da fazenda.
(ANGÉLICA, 2011, p. 56)

É importante frisar, aqui, que não há o desejo do eu lírico de acumulação de bens, mas de melhoria de sua vida na roça. Na segunda estrofe, por exemplo, os versos expressam o que o eu lírico já adquiriu na vida por intermédio de seu trabalho: “boi, carro, e uma boa tenda, e um pedacinho de chão” e demonstra ser grato pelo pouco que já possui: “Deus mim deu o qui eu pedi”. Mas, como não custa nada sonhar, o poeta sonha em “comprá mais chão, aumentá as criaçao, ter carro e ter boi carrero”, além de possuir “omenos cinqüenta vaca”.

Sua ambição concentra-se, portanto, na manutenção do que já tem e na ampliação do que já conquistou. Em síntese, podemos dizer que o poeta deseja melhorar suas condições de trabalho, afinal, quanto maior o número de vacas, maior será a produção de leite; além disso, quanto maior o número de hectares de terra que possuir, mais espaço o caipira terá para a criação de animais e para o cultivo de sua plantação. Ademais, alcançar esse sonho significa prosperar na profissão da qual se orgulha e manter vivo o valor ético-moral herdado de seu pai que valoriza o trabalho do roceiro – não de todos, evidentemente, mas apenas daqueles que não abandonaram o seu ofício.

Por intermédio de sua voz, Juca nos apresenta, então, marcas de uma cor local, constituídas por algumas “tradições” (termo utilizado aqui como a transmissão de práticas

e valores passados de geração para geração) cultivadas no sertão mineiro, conforme explica Lázaro José Amaral (2016, p. 37):

Os habitantes que povoam um lugar, em sua primeira geração, trazem consigo dados, crenças, práticas culturais provenientes de outros espaços e possivelmente de outras formas de coabitar determinado lugar. Já as gerações seguintes criam e consolidam suas representações culturais naquele determinado espaço.

Ecléa Bosi (1994, p. 424), ao escrever sobre essa necessidade do homem de cultivar e manter certas tradições, afirma que “Há episódios antigos que todos gostam de repetir, pois a atuação de um parente parece definir a natureza íntima da família, fica sendo uma atitude-símbolo. Reconstruir o episódio é transmitir a moral do grupo e inspirar os menores”. E um desses “episódios”, como vimos, consiste em os filhos – “os menores” – se inspirarem no modelo de vida herdado dos pais, numa espécie de “atitude-símbolo”, como podemos observar, através do fragmento do poema *Dia dos pais*, a seguir:

Pai é a luiz qui ilumina
Toda istrada, todo trilho.
O pai é qui sentencia
O bom camim para os filho.
(ANGÉLICA, 2011, p. 45)

Juca da Angélica dissemina, portanto, os ensinamentos recebidos do pai, criando e consolidando valores e práticas culturais apreendidas ao longo de sua formação e que, certamente, influenciaram diretamente na abordagem lírico-ideológica de produção de seus versos. Evidentemente, estamos falando de uma tradição que tende a não se firmar nos dias atuais, uma vez que, na sociedade materialista em que vivemos, conforme alega Marilena de Souza Chauí (1994, p. 25), “todo o sentimento de continuidade é destroçado, o pai sabe que o filho não continuará sua obra e que o neto nem mesmo dela terá notícia”. Entretanto, como podemos inferir por meio de seus poemas e de sua história de vida, essa não era a realidade de Juca, pois, ainda que tenha nascido no século das grandes transformações e inovações econômicas, sociais, políticas e ideológicas (o século XX), o poeta buscava preservar as suas raízes, reconstruindo episódios que lhe foram ensinados, e transmitindo para as próximas gerações o que aprendera de valor ético-moral com seus ancestrais.

Naturalmente, tais episódios foram incorporados ao repertório poético de Juca, especialmente no que diz respeito ao valor ético-moral da profissão de roceiro, de modo que, em suas produções líricas, Juca expõe a imagem do trabalho como um pré-requisito a fim de que o homem assuma a sua dignidade e obtenha um bom “destino”. No poema *Homem bem conformado*, por exemplo, há uma passagem em que o poeta expressa justamente essa ideia significante do trabalho: “Trabaiei desde minino,/Sempre tivo um bão distino,/Nunca fui home pirdido” (ANGÉLICA, 2011, p. 35). A integridade de um homem estaria, nesse sentido, diretamente relacionada à sua ocupação; esta que, por sua vez, também determina se o destino do indivíduo será ou não bem-sucedido.

Sobre sua rotina de trabalho na roça, Juca fez inúmeras referências em suas criações poéticas, e nos chama a atenção a construção saudosista que faz da época em que estava “na ativa”, de modo que, assim como mostramos no capítulo anterior, o poeta tende a representar tal período como se ele fosse idealisticamente superior ao momento presente (isto é, ao ato de enunciação). Como demonstração disso, selecionamos uma estrofe do poema *Recordei a minha mocidade*, que expressa liricamente o orgulho do eu lírico em exercer a profissão de roceiro, além de ressaltar a rapidez com a qual realizava o plantio, bem como a habilidade que possuía para “enfrentar o pesadão”:

Lembrei qui fui bom rocero,
Infrerentava o pesadão...
Dexar os amigo no trole
Era a maior satisfação!
E isforçava dimais,
Cumo hoje os otro num faiz.
E só trabaiaava atrais,
Na covage pro fejão.
(ANGÉLICA, 2011, pp. 51-52)

A destreza e a agilidade que marcam a memória do poeta para certas atividades da roça, como para o plantio do feijão, certamente, estão diretamente relacionadas ao bom conhecimento que tinha das propriedades da terra, mas é claro que a boa forma física que possuía no passado é fator determinante no sucesso com a plantação. É perceptível, assim, que Juca demonstrava ter um certo apego nostálgico à época em que exercia a profissão de roceiro, e acreditamos que isso se deve, sobretudo, ao fato de esse período remeter à juventude e vitalidade que tinha, como quando deixava os amigos “no trole” (isto é, quando deixava os companheiros para trás na lida diária), só ficando para trás “na covage

pro feijão”. Na verdade, nem no plantio do feijão o eu lírico ficava para trás, uma vez que esse grão, quando plantado manualmente, se planta andando de costas.

Nesse sentido, Juca, com seu tradicional tom de alegria, representava seu tempo de roceiro de forma indissociável de sua mocidade; por isso mesmo o trabalho remete, além da dignidade, a uma fase da vida da qual o poeta sente orgulho e, certamente, muita saudade, como podemos perceber por meio da leitura do excerto poético do texto *Bondia, meu caro Artino!*, a seguir:

Saudade de tirá leite
Nas vaquinha curralera,
Vender quejos pro Morera,
Im piquenas quantidade!
Saudade de i em Patos
No meu corceli Ingenhero,
No meus traje de rocero...
Qui saudade! Qui saudade!
(ANGÉLICA, 2011, p. 307)

Ao amigo Altino Caixeta, Juca compôs a estrofe acima, descrevendo o sentimento saudosista de quando tirava leite da vaca e com ele produzia o tradicional queijo de Minas. Além disso, nota-se que tudo é personalizado, o queijo é produzido para ser vendido para o Moreira; o traje é típico de um roceiro e o cavalo não nos é apresentado apenas como um simples animal sobre o qual se troteia até o lugar desejado (no caso, Patos de Minas), mas sim como um animal de estimação que atende pelo nome “Ingenhero”, fazendo jus à simbologia que possui tal animal, uma vez que, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1999), “o cavalo não é um animal como os outros, ele é montaria, veículo, e seu destino é inseparável ao destino do homem”.

Aliás, essa singularização dos animais, das pessoas, do lugar etc. era um aspecto recorrente na obra de Juca, tendo em vista que o poeta sempre deixava claro o nome dos lugares aos quais fazia referência em seus poemas, o nome próprio de algumas personalidades importantes com as quais conviveu (das suas namoradas, por exemplo), e acreditamos que fazia parte do estilo poético de Juca nomear os seres, pois, fazendo isso, além de acentuar a verossimilhança textual, ele demonstra o valor especial que cada um deles tinha para ele.

Guimarães Rosa (2001), muitas vezes, também ocultava o nome próprio de suas personagens, como no conto *As margens da alegria*, em que a narrativa gira em torno de

um menino que viaja para a fazenda dos tios e lá amadurece, retornando para casa como o “Menino” (agora, com letra maiúscula), remetendo ao amadurecimento do garoto. Mas, ainda assim, este não é um menino especial, ele representa uma coletividade, a humanidade.

Já, em Juca, vemos o oposto disso, tendo em vista que as personagens são claramente identificadas (como o “Moreira”, para quem, no poema citado anteriormente, o eu lírico afirma vender seus queijos). Se elas realmente existiram? É muito provável que sim, uma vez que Juca versificava a própria vida. Mas, para se ter certeza disso, teríamos que adentrar em outro campo de investigação, que vai além da representação literária. Não é nosso objetivo, entretanto, comprovar a veracidade ou não do discurso de Juca, mesmo porque essa tarefa ultrapassa a nossa área de formação, tratando-se, nesse sentido, de uma vertente a ser explorada futuramente por historiadores, biógrafos, antropólogos ou talvez sociólogos. Por ora, o que percebemos é que Juca especifica, singulariza as suas personagens, sendo elas extraídas do plano da ficção, ou não.

Talvez uma explicação para isso (ou seja, a singularização de suas personagens) esteja na necessidade que o poeta tinha de demonstrar afetividade aos seus – e isso inclui os animais de estimação. Assim, para o cavalo, ele deu o nome de “Ingenhero” e às vaquinhas que lhe davam o leite para a fabricação do queijo, embora muitas, também lhes era atribuído um nome especial. No poema *Eu priciso i pra casa*, por exemplo, Juca nomeia suas vinte e oito “curraleiras”:

E eu quero contá os nome
Das vinte e oito curralera
Qui dá os sete quilos de quejo
Queu vendo a nove pru Morera...

Põe bem sentido no nome
Das nossa curralerinha:
A Cachiada e a Caxia,
A Lembrança e a Mucinha,
A Lamparina e a Lisboa,
Triguera e Moreninha,
A Pantanosa e a Puisia,
A Raposa e a Rãinha,
A Suiça e a Sodade,
A Catalunha e a Azulinha,
A Três Marca e a Três Ano,
Vencedora e Facerinha,
Saracura e Beja-flor,
Mimosa e Maruchinha,

Venezuela e Jupira,
 Lavareda e Ladroninha –
 Vinte e oito curralera,
 Boa de leite e mansinha!
 (ANGÉLICA, 2011, pp. 88-89)

Dentre os apelidos que esses animais recebem, constam nomes de países (Venezuela), cidades (Lisboa), de outros animais (Beija-flor), adjetivos (Vencedora, Faceirinha) etc. E, em se tratando de um roceiro-poeta, é claro que a “Poesia” não ficou de fora desse rebanho. Além de “dar nome aos bois”, observamos, ainda, que a utilização do diminutivo, como em “curralerinha”, “mansinha”, “Mucinha” e “Maruchinha”, já denota a afetividade do eu lírico para com esses animais que parecem, aliás, não receber os codinomes aleatoriamente. No início da segunda estrofe, por exemplo, o eu lírico pede para que o interlocutor coloque sentido nos nomes, deixando entender que existe um significado por trás de cada apelido atribuído ao gado. Talvez a “Raposa” tenha recebido esse nome por ser considerada a mais esperta pelo eu lírico, e a Ladroninha, a mais difícil de lidar.

De qualquer modo, somente Juca poderia nos explicar isso com detalhes, mas a ideia que fica é a de que cada “curraleira”, ou seja, que cada gado que compunha o seu curral era único para o eu lírico e isso ratifica a afetividade que o poeta tinha pelos seus animais, o que é bastante comprehensível, uma vez que eles ajudavam a prover as necessidades de Juca e de sua família. No caso das curraleiras, produzindo o leite, que tomava a forma do saboroso queijo mineiro, cuja venda resultava no retorno financeiro que, consequentemente, auxiliava no proveito familiar; no caso dos bois, estes colaboravam, entre outras coisas, na composição do tradicional carro de boi, um dos mais rústicos meios de transporte brasileiro de tração animal.

4.4 Juca e as imagens poéticas de sua profissão de carreiro: a representação do boi e do carro de boi em Juca da Angélica, Guimarães Rosa e em outras linguagens artísticas

Juca da Angélica, como sabemos, além de roceiro, foi carreiro e representou em seus versos algumas de suas percepções acerca desse ofício que também exercia com bastante orgulho e dignidade. E o poeta descrevia a época em que carreava como um

período marcado pela leveza da juventude e vitalidade, assim como fazia quando representava as demais atividades na roça. No poema *Recordei a minha mocidade*, por exemplo, Juca construiu a imagem de si como um “carreiro valente” e que não se rendia às dificuldades próprias da profissão; pelo contrário, ele as enfrentava “contente”, fazendo bom uso de sua “força e saúde”:

Lembrei qui fui bom carrero,
Cum deiz boi qui eu possuía...
Eu tinha força e saúde,
Carriava noite e dia...
E fui carrero valente
Qui carriava contente,
Qui nunca sinti soli quente,
Nem madrugada fria!
(ANGÉLICA, 2011, p. 52)

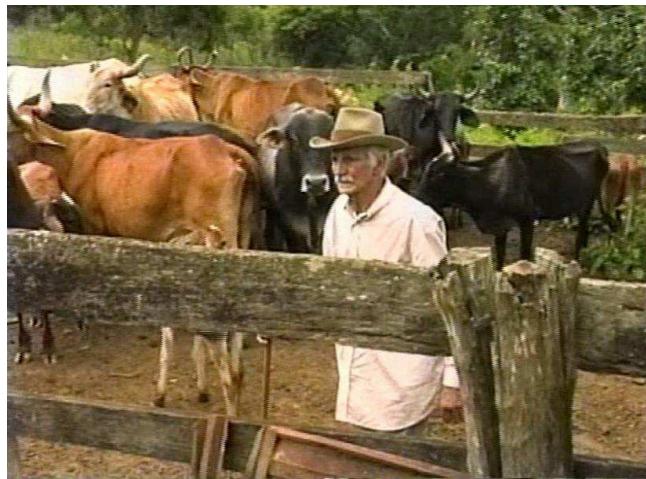
E, assim como fazia com as suas curraleiras, os bois representados na obra de Juca também recebiam codinomes que, de acordo com Maria Clara Machado (2006), “por si só explicitam sua função: Desengano, Desafio, Mestiço, Lobisomem, Soberano, Malhado, Chibante, Brioso” (MACHADO, 2006). Talvez essa mesma lógica de nomear o gado de acordo com a sua função se aplique também às vacas. Fato é que os animais, de uma forma geral, são elementos que não se dissociam da realidade sociocultural do caipira, e esta seria uma possível razão para Juca mentê-los em sua memória, representando-os liricamente sempre com muito respeito e afetividade, acentuando o valor simbólico desses animais, como é o caso dos seus bois de estimação, como podemos perceber por meio da seguinte passagem, extraída do poema *Meus boi preto*, na qual o eu lírico se recusa a vender a sua boiada, ainda que a um preço supostamente alto para a época, “trezentas notas de cem”, dado o apreço que possuía por esses animais:

Já injetei pela negrada
Trezentas nota de cem;
Mais esse cobre eu achei poco
Prus preto qui eu quero bem.
Meus criolo é de istima,
Num vendo eles pra ninguém –
No céu num entra dinhero,
E no mundo vale é quem tem!
(ANGÉLICA, 2011, p. 72)

É justamente por serem de “istima” que os bois pretos têm valor especial para o eu lírico, uma vez que este não enxerga sua boiada com o olhar restrito do utilitarismo,

mas com os olhos de quem sabe reconhecer nesses animais seu valor simbólico e identitário para aquele que se insere no contexto da cultura caipira. A seguir, imagem de Juca com parte de sua boiada, em sua fazenda:

Figura 37 – Juca da Angélica com parte de sua boiada



Fonte: Print extraído do documentário: Juca da Angélica: meu canto é saudade (2001)

Juca não foi pioneiro na representação poética da relação entre o homem e seus bois de estimação, embora a realize sob um viés regional e memorialístico, tornando, de certa forma, insólita a sua observação para essa relação, no sentido em que, por mais que existam outros textos literários que abordem essa temática, Juca a contempla sob um viés singular e inédito.

Mas, sem dúvida, o poeta pode ter se inspirado em outras linguagens artísticas na sua produção temática a respeito da parceria homem/boi, como nas canções sertanejas de raiz, em que se privilegiam características que remetem à tradição e à cultura caipira e que possuem como tema central, geralmente, assuntos que falam da natureza, da religiosidade e do cotidiano do homem da roça. Nesse sentido, acreditamos que Juca tenha se inspirado em suas experiências individuais e coletivas como roceiro e carreiro, ao compor suas produções poéticas, mas também nas canções sertanejas do século passado, veiculadas sobretudo pelo rádio e que retratavam a cultura do homem do campo e, por extensão, a relação deste com seus animais.

No Brasil, há inúmeras canções que tomam a figura do boi como personagem central de suas histórias – seja apresentando-o como um herói ou como um animal traíçoeiro. A canção *Boi soberano*, por exemplo, interpretada pela dupla caipira Tião Carreiro e Pardinho, narra epicamente o ato de heroísmo de um boi preto, que, após o

estouro de uma boiada na cidade de Barretos-SP, tem a oportunidade de atacar um garoto, perdido no meio da confusão, mas, em vez disso, para a felicidade do pai do menino, Soberano o protege dos outros animais, desconstruindo sua imagem de boi “criminoso”, passando, dessa forma, de animal temido a “herói”, na capital nacional do rodeio. A seguir, excerto dessa canção:

O comércio da cidade as portas foram fechando
 Na rua tinha um menino decerto estava brincando
 Quando ele viu que morria de susto foi desmaiendo
 Coitadinho debruçou na frente do soberano
 O soberano parou, ai, em cima ficou bufando
 Rebatendo com o chifre, os bois que vinham passando
 Naquilo o pai da criança de longe vinha gritando

Se esse boi matar meu filho eu mato quem vai tocando
 E quando viu seu filho vivo e o boi por ele velando
 Caiu de joelho por terra e para Deus foi implorando
 Salvai meu anjo da guarda desse momento tirano
 Quando passou a boiada, o boi foi se retirando
 Veio o pai dessa criança e comprou o soberano
 Esse boi salvou meu filho, ninguém mata o soberano!²⁴

A figura do boi, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbran (1999), pode dar margens a diferentes significações, segundo a cultura dominante de um lugar. Em geral, esse animal remete à bondade, à calma e à força pacífica, além de ser lembrado pela sua capacidade de trabalho e de sacrifício. Tais autores citam alguns simbolismos do boi em algumas culturas: na cultura hindu, por exemplo, o boi é associado a uma divindade da morte; já entre os gregos, o boi é um animal sagrado e, na África do Norte, esse animal é associado aos ritos de lavoura e de fecundação da terra.

Mas, embora o boi, de uma forma geral, remeta ao simbolismo de um animal sagrado e “do bem”, também existe a imagem popular do boi selvagem, que vive em busca de sua liberdade. O boi preto, na canção de Tião Carreiro e Pardinho, apresenta justamente essa imagem, isto é, de boi rebelde que busca ser livre, após o estouro de uma boiada. Mas, na obra de Juca, os seus bois pretos parecem não assumir esse estigma de animais bravos; pelo contrário, como veremos mais adiante, eles são descritos como animais domesticados que integram a rotina na roça, quase que por opção. Juca não atualizava, portanto, a imagem negativa do boi, presente na canção de ninar: “Boi, boi

²⁴ Carreirinho; Izaltino Gonçalves de Paula; e Pedro Lopes de Oliveira. **Boi soberano.** Interpretação de Tião Carreiro e Pardinho. CD Warner Music Brasil, 17 novembro de 2006.

boi/boi da cara preta/”, por exemplo, mas como animal “do bem” e que se caracteriza pela força, resistência e lealdade.

Menino da porteira é outro clássico da música sertaneja em que a figura do boi também se faz presente, só que, desta vez, não como herói e, sim, como vilão. A canção, como a anterior, narra, epicamente, a história de um boiadeiro²⁵, que, sempre que passava pela estrada Ouro Fino, um garoto abria-lhe a porteira e, em troca, o boiadeiro lhe dava uma moeda e ia sertão afora tocando o seu berrante a pedido do menino. Na viagem de volta, no entanto, o boiadeiro encontra a porteira fechada e recebe a notícia de “uma mulher chorando” de que o garoto havia sido morto por um “boi sem coração”, conforme indicava a cruz cravada no caminho. A seguir, trecho dessa canção, que foi composta por Teddy Vieira:

Apeei do meu cavalo e no ranchinho a beira chão
Ví uma mulher chorando, quis saber qual a razão
- Boiadeiro veio tarde, veja a cruz no estradão!
Quem matou o meu filhinho foi um boi sem coração!²⁶

Não só na música sertaneja de raiz vemos a representação da figura do boi, mas nas artes, de uma maneira geral. Na literatura, por exemplo, podemos listar obras de grandes escritores brasileiros que colocaram o boi como personagem principal em seus escritos. A título de exemplificação, citamos a crônica intitulada *O boi*, produzida por Machado de Assis, na qual se critica o lado puramente comercial que envolve este animal, denunciando-se a forma cruel como é tratado, defendendo a ideia de que tal animal, como qualquer ser vivente, deseja – e merece – o direito à vida.

Carlos Drummond de Andrade também dedicou alguns de seus poemas a dar “voz” a esse animal em sua escrita literária. Em *Um boi vê os homens*, por exemplo, o poeta adota uma espécie de voz/olhar bovino, descrevendo como o homem é percebido sob a perspectiva desse animal, em cujos olhos estaria, segundo o poeta, “toda a expressão” (ANDRADE, 2007, p. 252).

Não só o boi, mas também o carro de boi tem sido retratado nas artes de uma forma geral, principalmente nas canções sertanejas. Poderíamos citar centenas delas, nas

²⁵ Cabe esclarecer que o peão de boiadeiro em nada se confunde com a figura do carreiro, uma vez que o primeiro exercia a função de conduzir o gado a diversas regiões, inclusive para outros estados, auxiliando, assim, na comercialização desses animais; já o carreiro conduz um número limitado de bois, geralmente dez, que são responsáveis por puxar o carro de boi.

²⁶ VIEIRA, Teddy. **Menino da Porteira**. Primeira interpretação: Luisinho e Limeira. Gravadora RCA Victor, 1955.

quais esse meio de transporte rústico é representado como um dos principais símbolos da cultura caipira. *Carro de boi*, de Tonico e Tinoco, e a canção *Poeira*, composta por Luiz Bonan e Serafim C. Gomes e interpretada pela dupla Pena Branca e Xavantinho, são alguns exemplos. A seguir, trecho dessa última canção:

O carro de boi lá vai
Gemendo lá no estradão
Suas grandes rodas fazendo
Profundas marcas no chão
Vai levantando poeira, poeira vermelha
Poeira, poeira do meu sertão

Por meio do excerto acima, como pudemos perceber, o carro de boi assume o tema central da música, e a sua função como instrumento de transporte parece ser secundária diante da imagem personificada que recebe na canção, como se tivesse vida própria e fosse capaz de trilhar o seu próprio destino. Fato é que o primeiro instrumento de transporte do Brasil – o carro de boi – sempre teve papel de destaque na cultura rural brasileira; afinal, trata-se de um veículo resistente que desbravou matas, abriu caminhos para o progresso da pátria e ajudou na formação de vilas e povoados. Além disso, nos primeiros cinquenta anos de nossa colonização, foi utilizado nas extrações do pau-brasil, participando, ainda, da expansão dos engenhos, durante o ciclo da cana-de-açúcar. E, mesmo com o passar do tempo, o carro de boi ainda sobrevive na memória daqueles que vivem ou viveram da terra, como Juca da Angélica.

Com o advento da modernização, a utilização de tal meio de transporte está cada vez mais escassa, isso é incontestável. Entretanto, histórias envolvendo o carro de boi se mantêm vivas nas canções sertanejas, conforme mencionado, como na poesia, na prosa e também nas artes plásticas. Debret, por exemplo, compôs, em 1835, uma de suas obras, tomando o carro de boi como figura principal:

Figura 38 – Ilustração de Jean Baptiste Debret: Transporte de carne de corte



Fonte: Imagem disponível em: http://pit935.blogspot.com/2015/06/clipe-com-noticias-e-informacoes-do-dia_28.html. Acesso em: 29/08/2018

Na poesia brasileira, a imagem do carro de boi também está bastante presente. E não nos referimos apenas aos textos do poeta de Mata-burros. Cora Coralina escreveu, por exemplo, o poema *O longínquo cantar do carro*, descrevendo liricamente a importante função desse veículo de transladar a carga, mas também a imaginação e a esperança dos indivíduos, já que é comum as pessoas criarem expectativas da chegada desse transporte rústico, com o seu canto peculiar, anunciando o retorno não só do carro de boi e de seu condutor, mas, acima de tudo, das novidades e utensílios que só se encontravam na cidade. Abaixo, pequeno trecho do poema de Cora Coralina (2013, p. 97):

Carregar o carro, jungir os bois, pegar na dispensa da casa grande
mantimento para a viagem, — quatro dias ida e volta, receber a lista das
encomendas, levar bruacas de couro por cima do taboadão com os
presentes que a fazenda oferecia a parentes, [...] Esperar a volta do
carro, imaginar as coisas que viriam da cidade, tomavam a imaginação
desocupada das meninas moças. [...] Uma festa, apurar o ouvido ao
longínquo cantar do carro, avistado na distância, esperar as novidades
que vinham: cartas, livros e jornais. Era uma vida para aquela mocidade
despreocupada, pobre e feita de sonhos.

O texto de Coralina representa, sob a visão feminina, a preparação do carro de boi para ir aos centros urbanos e a espera ansiosa das moças pela chegada do veículo recheado de novidades da cidade. Tal representação, no entanto, vai de encontro à que Juca realiza em suas poesias, uma vez que o poeta descreve a utilização do carro de boi sob o ponto de vista do carreiro, que participa efetivamente das viagens, atuando, nesse sentido, não como aquele que espera a chegada do veículo rústico, mas como aquele que

vivencia a experiência e a sensação de guiá-lo pelas estradas do sertão mineiro, como verificamos no excerto do poema *Bois de Joãozim Carnero*, a seguir, em que o eu lírico descreve o ritual de partida do carro de boi, exaltando o seu canto, que anuncia o instante de sua retirada:

Na bera da Babilonha,
Quando eu encho o meu ferrado
E infio nos curralero,
E vô saino dum lado,
Vizim iscuta a cantiga
Até dobrá no cerrado!

[...]
A minha arriata é chiqui,
Minha boiada é muito boa!
Meu carro é um dos mió
No distrito da Lagoa –
Seja na grossa ou na fina,
Canta bunito qui sôa!

(ANGÉLICA, 2011, pp. 82-83)

É interessante notar que, em ambos os poemas, se destaca o “longínquo cantar do carro” de boi, como registra Coralina. Uma cantiga que acompanha a saída e a chegada desse transporte que translada, junto à carga, a tradição de um povo. Uma tradição que tem resistido ao esquecimento, graças à iniciativa de artistas da palavra poética, como Juca da Angélica, que buscou valorizar as práticas culturais experimentadas por ele e outros mineiros, utilizando a poesia (cf. FAUSTINO, 1977) como movimento de resistência ao olvidar dessas ações que antes permeavam a sociedade campesina, mas que se encontram hoje ameaçadas de extinção:

O fio capaz de soldar as Minas às Gerais se constitui nas práticas culturais, experimentadas cotidianamente no viver dos mineiros. Cultura, festa e religiosidade são representações impressas e tramadas no tecido social dos que contracenam enquanto atores de seu tempo, construindo a sua história. Essa cultura, parte constitutiva do social, dinâmica e plural — ora resistência ao imposto ou à modernidade, se reinventa, se recria, desiste, persiste — deixa rastros, traços de memória por indícios e sinais, não nos deixando órfãos de história. Assim é em Minas Gerais (MACHADO, 2006).

Podemos citar como um desses movimentos de resistência ao esquecimento das “práticas culturais” uma das maiores festas populares de carro de boi do Brasil que acontece todos os anos em Trindade, a tradicional *Festa do Divino Pai Eterno*, em Goiás. Evento esse que serve de exemplo para a citação de Maria Clara Machado (2006), quando

afirma que “cultura, festa e religiosidade são representações impressas e tramadas no tecido social dos que contracenam enquanto atores de seu tempo, construindo a sua história”, na medida em que esse evento é representativo dos três elementos (cultura, festa e religiosidade) capazes de soldar as práticas culturais de um povo, conforme afirmou a autora. Isso porque, na ocasião, há a demonstração de fé por parte dos carreiros, que, após dias de viagem, chegam a seu destino final (o santuário) para agradecerem as graças recebidas, ao mesmo tempo que preservam, com tal ação, uma tradição, em que a cultura caipira, a peregrinação e a religiosidade são “representações impressas e tramadas no tecido social” não só dos goianos, mas também dos mineiros, cuja identidade e história são perpassadas também pela valorização e preservação do carro de boi como patrimônio histórico nacional.

Maria Clara Machado (2006) cita, ainda, a tradicional *Festa do Carro de Bois*, que ocorre em Vazante, todos os anos no noroeste de Minas Gerais. De acordo com a historiadora, o objetivo de tal evento é buscar uma identidade perdida, ir ao encontro das raízes do passado, e acrescenta:

A ‘carreata de bois’, que ocorre durante quatro dias do mês de julho, foi a forma possível, mesmo que travestida do simbólico, do lúdico, do religioso, de reescrever a história do passado mineiro. Hoje, essa festa organizada institucionalmente por uma Associação Cultural — a Ascava, com regras e normas convencionadas e subsidiada pelo poder público local — a Emater (Empresa Agrícola de Assistência Técnica e Extensão Rural) — e pelo comércio e empresas da região, é um mix de múltiplas vivências, trabalhos, artes de fazer e práticas culturais já esquecidas.

Juca, ao eternizar imagens subjetivas do carro de boi em suas criações líricas, dá voz a esse patrimônio, abrindo espaço para que tal transporte rústico também entoasse, literariamente, o seu canto. Assim também fez João Guimarães Rosa (2001), quando escreveu *Conversa de bois*, oitavo conto que compõe a obra *Sagarana*. Nesse texto, verifica-se a personificação dos bois, uma vez que os mesmos são capazes de filosofar sobre a vida e sobre a condição humana, demonstrando, assim, possuir capacidades intelectuais que se assemelham às dos homens, em uma espécie de releitura da tradição africana, na qual:

Os escravos, cantadores de muitas gerações, tomavam a palavra e o ritmo de seus universos poéticos, narrando aventuras de outros tempos e espaços, quando os animais falavam e conviviam com os homens. Narrativas de africanos, escravos ou ex-escravos, transmitidas na

oralidade. Nestas memórias cantadas, todos os viventes eram iguais, e as características dos animais tornavam-se atributos qualificadores dos perfis humanos, no físico, na moral ou no processo mental (FEIJÓ, 2011, p. 146).

No conto rosiano, a história se passa no interior de Minas Gerais, onde vivia um menino chamado Tiãozinho, cuja mãe (cansada de cuidar do marido Januário, que era cego e entrevado) mantinha relacionamento amoroso às escondidas com Agenor Soronho. Januário não resistiu à enfermidade e acabou morrendo. O clímax da narrativa ocorre no momento em que o corpo está sendo transportado para um arraial, em um carro de boi, tendo como carreiro, Soronho e, como guia, Tiãozinho, que possuía desejo de vingança em favor da honra do pai. Durante o percurso, os bois vão “conversando”, como se decifrassem o pensamento do menino, até que este, inesperadamente, solta um grito, fazendo com que a junta de boi saltasse toda para a frente, levando à queda de Agenor Soronho, que acabou morrendo, devido a uma das rodas ter passado por cima de seu pescoço, quase o degolando: “A roda esquerda do carro lhe colhera mesmo o pescoço” (ROSA, 2001, p. 209).

Se os bois, na criação de Guimarães Rosa são vilões ou heróis, cabe ao leitor fazer esse julgamento. O fato é que eles são peça-chave na construção do conto, pois não são apenas ícones da natureza, mas sim personagens ativos e alvos do olhar atento do narrador. A seguir, um pequeno excerto do conto rosiano:

Todos iam descuidados, em sóbria satisfação [...] a poeira dançando no ar, entre as patas dos bois, entre as rodas do carro [...] e os oito bovinos, sempre abanando as caudas para espantar a mosquitada, cabeceantes, remoendo e tresmoendo o capim comido de-manhã (ROSA, 2001, p. 191).

Cabe acrescentar também que, assim como na obra de Cora Coralina, no conto de Guimarães Rosa, a representação do cantar do carro de boi não foi ignorada. Pelo contrário, utilizando a onomatopeia (recurso que, segundo Matoso Câmara, consiste em “procurar reproduzir determinado ruído, constituindo-se com os fonemas da língua, que pelo efeito acústico, dão melhor impressão desse ruído”), o autor de Grande Sertão Veredas deixa ainda mais em relevo o cantar do carro de boi, durante a chegada do veículo a seu destino: “Seriam bem dez horas, e, de repente, começou a chegar – nhein ... nheinnhein ... renheinhein ... – do caminho da esquerda, a cantiga de um carro de boi” (ROSA, 2001, p. 189). Trata-se de uma cantiga que Juca, com seu olhar de carreiro e

roceiro, descreve e exalta em seus poemas, como podemos constatar por intermédio de outra estrofe do texto *Bois de Joãozim Carnero*, apresentada a seguir:

No arraial da Lagoa,
O meu carro é cunhicido:
Quando ele entra cantano,
Tudo mundo dá oido!
É cumo o gogei dum passo
Apaxonado e sintido!
(ANGÉLICA, 201, p. 83)

Ambos os textos, portanto, chamam atenção para o cantar do carro de boi e essa não é a única característica que aproxima o conto de Rosa aos textos de Juca que tratam dessa temática, já que os bois, tanto na narrativa quanto na poesia, são nomeados conforme a sua função. Buscapé, Namorado, Capitão, Brabagato, Dansador, Brilhante, Realejo e Canindé são os protagonistas bovinos do conto em questão. Buscapé e Namorado são os bois da guia (os dois que vão bem à frente do carro), enquanto Capitão e Brabagato são os que vão mais atrás.

Na poesia de Juca, o poeta também especifica a localização e função de sua boiada, como puxadores do carro. Na passagem, a seguir, também extraída do poema *Bois de Joãozim Carnero*, por exemplo, o eu lírico apresenta Mavioso e Milindroso como seus bois guias; Dengoso e Fogoso como “sobreguia”; Viçoso e Amoroso são os que trabalham no meio; Jocosso e Saudoso atuam na chaveia; e Mimoso e Lustroso são os que vão atrás:

Mavioso e Milindroso,
A guia qui num apanha!
Pronde o candinhero chama,
Os curralero acumpanha;
Trabaia disobrigado,
Puxa bunito e sem manha!

O Dengoso e o Fogoso,
Qui trabaia sobreguia,
É dois curralero bão,
Tenho toda garantia:
Se eu gritá e eles não der,
Eu perdo qualquer quantia!
[...]

O Viçoso e o Amoroso
É qui trabaia no mei:
Quando é nos morro apertado,
Qui eu vejo o negócio fei,
Eu grito e bano a guiada –
Os curralero tem lacei!

O Jocoso e o Saudoso,
 Qui trabaia na chaveia:
 A hora qui eu dô um grito,
 Os curralero laceia –
 Chega rengir nos canziles,
 Chega chiar nas correia!

O Mimoso e o Lustroso
 É os dois caracuado;
 É a pareia qui manda
 O cabeçaio do ferrado –
 É os qui intera deiz
 Pra num apanhá marrado!
 (ANGÉLICA, pp. 81-82)

Para que se entenda melhor a lógica de composição do carro de boi, julgamos válido esclarecer que os bois são organizados em pares; uns vão à frente, outros no meio, e alguns vão atrás. Chamam-se de bois guias o par de animais que vão dando a direção para os que vêm atrás. Eles sempre vão à frente e ganham treinamento especial para obedecer ao carreiro sempre que ele lhes der uma ordem – são o cérebro de toda a junta. Em juntas formadas por dez bois, os bois de chaveia formam os três pares de animais que vêm logo atrás dos bois guias. São os mais fortes de toda a junta, já que cabe a eles a tarefa de fazer o maior esforço para puxar o carro. Já os bois de cabeçalho são os animais nos quais o cabeçalho, isto é, o madeirame central do carro de boi é amarrado. Estão mais próximos ao carreiro e são os responsáveis por dar equilíbrio a toda a junta e uni-la ao carro propriamente dito²⁷.

No poema *Bois de Joãozim Carnero*, todas essas funções se veem representadas. Na primeira estrofe, por exemplo, o eu lírico indica a função de Mavioso e Milindroso como os bois guias da junta e ainda faz referência ao candeeiro, que é responsável por orientar os bois que vão na frente. Aliás, sobre a condução de um carro de boi, cabe acrescer, ainda, que “dirigir” tal veículo é tarefa de uma dupla: aquele que conduz os bois guias é chamado de candeeiro; e o que fica junto ao veículo, atuando como seu condutor principal, é chamado de carreiro. No poema *Recordei a minha mocidade*, Juca deixa clara essa parceria existente entre o candeeiro e o carreiro, quando relembra os tempos em que

²⁷ Tais informações acerca da composição do carro de boi foram extraídas do texto **Carro de Bois**, elaborado por Rogério Borges, disponível para consulta no seguinte endereço: https://www.opopular.com.br/polopoly_fs/1.514750.1396651905!/menu/standard/file/boi%20completa.pdf. Acesso em: 09/02/2018.

carreava na companhia de João Claudino, provavelmente o candeeiro que o acompanhava pelas estradas do sertão mineiro:

Lembrei quando eu carriava
Junto com o João Claudino...
Eu já era moço feito,
O João era mais minino.
Mais na hora de madrugá,
Enchê e discarregá,
Cunsertá istrada e tocá,
Nois era igual no distino!
(ANGÉLICA, 2011, p. 52)

Ainda em relação ao poema *Bois de Joãozim Carnero*, é interessante observar que tais animais são apresentados como bem treinados, uma vez que, segundo o poema, eles trabalham desobrigados e puxam bonito e sem manha, construindo uma imagem positiva dos bois que vão à frente: “Mavioso e Milindroso,/A guia qui num apanha!/Pronde o candinhero chama,/Os curralero acumpanha;/Traba ia disobrigado,/Puxa bunito e sem manha!”. Isso quer dizer que os bois tiveram um bom treinamento, tendo em vista que, tradicionalmente, um bom puxador de carro de boi precisa de ensinamento ainda jovem. A forma mais usada para dar esse treinamento é colocando o animal mais experiente junto com o animal aprendiz, a fim de que ambos se acostumem a andar juntos – um processo que dura meses de trabalho do treinador que deve “conversar” com o boi, ensinando-o como se estivesse instruindo uma pessoa de verdade.

A imagem que Juca constrói de seus “curraleiros”, nesse sentido, é a de bois bem adestrados, o que, de certa forma, exalta não apenas a eficácia de seus animais como puxadores de carro de boi, mas também eleva a eficiência daquele que os treinou. Em relação a isso, adiciona-se que “curraleiro” refere-se à raça do gado, considerada a melhor para dar leite (no caso das vacas) e a melhor para puxar um carro de boi por ser menos arisca que o nelore, sem falar que é bastante musculosa e, além disso, acostumada a climas secos e terrenos acidentados e cheios de pedras. Não resta dúvida, portanto, que a poesia de Juca mais que representar poeticamente a tradição do carro de boi, engrandece seus animais, apresentando-os como os mais potentes e mais qualificados para a função.

Uma imagem que não se refere apenas aos bois guias, mas que se projeta aos demais animais que puxam o carro de boi, uma vez que os bois que compõem o primeiro par da chaveia (que o eu lírico chama de bois sobregua) são descritos como “dois

curralero bão”. O eu lírico é capaz até de apostar tudo que tem na capacidade deles de seguir a orientação do carreiro, como demonstra a seguinte passagem: “O Dengoso e o Fogoso,/Qui trabaia sobreguia,/É dois curralero bão,/Tenho toda garantia:/Se eu gritá e eles não der,/Eu perdo qualquer quantia!”.

O terceiro par de bois também faz parte da chaveia e, de acordo com o poema apresentado, são eles os responsáveis por dar a tração necessária ao carro em subidas mais acentuadas, conforme consta na terceira estrofe: “O Viçoso e o Amoroso/É qui trabaia no mei/Quando é nos morro apertado,/Qui eu vejo o negócio fei,/Eu grito e bano a guiada – /Os curralero tem lacei!”.

Os dois últimos pares que integram a chaveia também são mencionados na quarta estrofe, além de citar algumas peças importantes na composição do carro, como os canzis, componentes responsáveis por manter a cabeça do boi firme entre duas estacas: “O Jocoso e o Saudoso,/Qui trabaia na chaveia:/A hora qui eu dô um grito,/Os curralero laceia –/Chega rengir nos canziles,/Chega chiar nas correia!”. Tal passagem faz referência, ainda, ao barulho dos canzis, que, de acordo com o poema, rangem, devido à reação movimentativa dos bois, ao ouvir o comando do carreiro.

Os versos que constituem a estrofe que encerra o excerto do poema apresentado, por fim, fazem alusão aos animais que compõem o “cabeçalho”, completando os dez bois de sua currallera, que, de acordo com o glossário do livro *Meu canto é saudade*, são tão bons que, para carrear, nem precisam apanhar: “O Mimoso e o Lustroso/É os dois caracudo;/É a pareia qui manda/O cabeçaio do ferrado –/É os qui intera deiz/Pra num apanhá marrado!”.

E, assim, Juca materializa em versos a imagem do carro de boi sob sua perspectiva particular de homem da roça, ou seja, sob a perspectiva de quem viveu a experiência de atuar como carreiro e fala, portanto, ainda que liricamente, com a autoridade de quem conhece bem o funcionamento desse veículo rústico que, além de transladar o milho, o arroz ou o feijão, estabelece e facilita a comunicação entre o campo e a cidade e também entre seu condutor com as identidades rurais, o que nos faz concordar com Maria Clara Machado (2006), quando argumenta que o carro de boi:

À parte a sua utilidade, no que se refere ao translado de mercadorias e gêneros de primeira necessidade, existe à sua volta toda uma construção do imaginário popular que vai desde o seu cantar, até os ‘causos’ dos bois de estimação e da fama que envolve o carreiro ‘bom de serviço’.

Como vimos, a poesia de Juca da Angélica é repleta desse imaginário popular que se apresenta em sua voz ressignificado, na medida em que a rememoração realizada pelo poeta lagoense “se traduz na (re)subjetivação e (re)poetização do passado (re)simbolizado, com a intenção mesma da revalorização dos sentidos das funções culturais, produzindo uma nova estética do passado” (MACHADO, 2006).

Nesse prisma, o poeta constrói uma nova estética do passado, quando alia os saberes adquiridos, através da experiência com o trabalho rural, àqueles absorvidos por meio do convívio sociocultural de sua comunidade, na qual são disseminadas e perpetuadas tradições que aludem à profissão de carreiro e de roceiro – os dois ofícios que constituem parte da identidade do “verdadeiro” homem da roça. E, nesse contexto, a música caipira, os causos e a riqueza cultural e simbólica que acompanha a lida diária desse trabalhador rural, tudo isso, certamente, está contido na obra de Juca da Angélica, que canta na primeira pessoa a essência do que assimilou de toda essa experiência.

Dessa forma, a representação que Juca faz da rotina de trabalho na roça, de seus bois e da profissão de carreiro é feita sob o olhar de um sujeito social que ainda tem “o mundo rural como referência de vida, cujas experiências estão fundadas na sociabilidade comunitária de uma economia rural de subsistência” (MACHADO, 2006). Mais que isso, tais experiências estão fundadas em um pensamento individual que busca preservar “um relato tecido de histórias perdidas, de gestos opacos, recriando não mais o real vivido, mas um conjunto simbólico [...] do triste lamento e gemido do carro de bois” na tentativa de “recriar e reviver uma tradição, cuja prática concreta no mundo rural atual já se extinguiu” (MACHADO, 2006).

Nessa direção, Juca e Guimarães Rosa, embora busquem representar em suas obras literárias o sertão mineiro, ambos os autores enunciam sob lugares discursivos distintos, uma vez que o segundo (por mais que tenha tentado capturar e transcriar o falar mineiro, mesclando o popular com o erudito, por exemplo) representa a tradição regionalista de Minas Gerais sem vivenciar “na pele” a experiência concreta de ser um roceiro; enquanto o primeiro “canta” a sua própria história, utilizando, para isso, os saberes que lhe foram adquiridos com a prática, com o próprio trabalho e com a participação efetiva nos movimentos sociais da cultura caipira.

Na verdade, sempre foi muito difícil compreender o caipira por ele mesmo, já que este possui uma cultura calcada na tradição oral, havendo, portanto, poucos registros

documentais produzidos pelos homens que habitavam ou habitam as matas e os sertões do interior do Brasil, cabendo, assim, aos escritores da cidade, como Guimarães Rosa, o papel de traduzir esse universo rural, conforme explica Márcia Naxara (1998, pp. 118-119):

O acesso a essa cultura, portanto, deu-se pela mediação do autor – o folclorista, o contador de histórias coletadas ou inventadas – que pôde estar mais ou menos próximo desse universo e foi mais ou menos condescendente com ele. De qualquer forma, um olhar estranho, de fora, que buscou conhecer, coletar, divulgar e mesmo criar histórias a seu respeito. Por maior que fosse a aproximação e mesmo a preocupação de respeito com relação a essa cultura, o autor lhe era e permanecia estrangeiro.

Nesse contexto, portanto, é da experiência que advém a riqueza poética de Juca, isto é, da capacidade de contar e reinventar a sua própria história. Como assegura Ecléa Bosi (1994, p. 91), o talento do velho “de narrar lhe vem da experiência”. Segundo ela, “Sua lição, ele extraiu da própria dor; sua dignidade é a de contá-la até o fim, sem medo. Uma atmosfera sagrada circunda o narrador” (BOSI, 1994, p. 91).

Imbuído dessa atmosfera sagrada, Juca dissemina, então, por meio de seu entusiasmo poético, a imagem que ficou dessa experiência, desse período. E, como faz em referência à fase da mocidade, o poeta tende a engrandecer o pretérito, deixando um espaço maior em suas poesias para o que lhe parece mais agradável, ocultando descrições e fatos que vão contra essa lógica de engrandecimento daquilo que já se passou. Sobre isso, Ecléa Bosi (1994, p. 68) explica que é uma atitude normal do ser humano essa tendência de o indivíduo excluir o indesejável. Segundo ela, “A função da lembrança é conservar o passado do indivíduo na forma que é mais apropriada a ele”, de modo que “o material indiferente é descartado, o desagradável, alterado, o pouco claro ou confuso simplifica-se por uma delimitação nítida, o trivial é elevado à hierarquia do insólito”. Mas isso não quer dizer que Juca ignora todo e qualquer infortúnio que fazia parte de seu quotidiano rural. No poema *Bois de Jãozim Carnero*, por exemplo, o poeta fala sobre a perda de um de seus bois, que, ao passar por uma porteira, teve o pescoço quebrado:

No alto do Corgo Fundo,
Naquela dita portera,
Pirdi um dos curralero
Amarrado na fiera:
Agarrô, quebrô o pescoço,
Bateu co quexo na puerá!
(ANGÉLICA, 2011, p. 81)

Nesse sentido, Juca tende a ocultar os pontos negativos do trabalho rural, mas não os exclui por completo, embora destaque prioritariamente as características positivas de sua profissão. Aliás, um dos bois que compõem os personagens bovinos no conto de Rosa afirma justamente isso: “É bonito poder pensar, mas só nas coisas bonitas” (ROSA, 2001, p. 194). O poeta de Lagoa Formosa parece compartilhar de tal pensamento, já que as coisas bonitas são acentuadas em sua poesia, por meio da qual Juca busca traduzir a intensidade de um instante – o instante em que gozava de força e vitalidade para guiar os seus bois e sua própria vida.

4.5 A memória do trabalho: “a justificativa de toda uma biografia”

Sabemos que, com a chegada da velhice, o corpo já não apresenta o mesmo vigor de antes. Mas, paradoxal e ironicamente, as lembranças não envelhecem. E, quanto mais velho se fica, mais passado se possui e, consequentemente, mais recordações se têm. Nesse sentido, indo em direção oposta aos limites do corpo, a memória amadurece e se extravasa lúcida, “através de um corpo alquebrado: dedos trêmulos, espinha torta, coração acelerado, dentes falhos, urina solta, a cegueira, a ânsia, a surdez, as cicatrizes, a íris apagada, as lágrimas incoercíveis” (BOSI, 2004, p. 39). É justamente essa ideia que Juca expressa em seus poemas, já que, neles, prevalece a recordação diante do aposento do corpo: vão-se os bois, o carro de boi é encostado, a profissão de carreiro já não se sustenta, mas de tudo isso fica a essência do que se passou guardada na memória daquele que rememora, como demonstra a estrofe, a seguir, extraída do poema *Acabei cum meus boi preto*:

Acabei cum meus boi preto
O carro velho encostei;
Num lembro sem ter saudade
Dos tempo qui carriei!
(ANGÉLICA, 2001, p. 86)

E o lamento poético continua em outro de seus poemas, intitulado *Homem bem conformado*, do qual extraímos a seguinte passagem:

Nove ano carriei
Cum deiz boi qui amansei,
Preto e dus mais intindido.
A velhice cumpanhô,
Minha pretama acabô –
Mais tudo Deus é sirvido!
(ANGÉLICA, 2011, p. 37)

Ecléa Bosi (1994, p. 45), ao tratar do assunto, lança a seguinte pergunta: “Como enfrentar o problema da vida psicológica já atualizada se, em termos de percepção pura, só existe o presente do corpo, ou, mais rigorosamente, a imagem aqui e agora do corpo?”. Juca talvez tenha encontrado na poesia a resposta para esse questionamento, enxergando nela uma possibilidade, diante da fraqueza do corpo, de lutar pela sua integridade, já que, de acordo com Bosi (1994, p. 79), “o velho sente-se um indivíduo diminuído, que luta para continuar sendo um homem”.

A fim de explicar melhor tal afirmação, Bosi (1994, p. 421), embasada em considerações filosóficas de Simone de Beauvoir, complementa que “O homem idoso aparece a si mesmo como um sobrevivente. É por esta razão que ele se volta tão prazerosamente para o passado: é o tempo que permaneceu a ele, onde ele se considerava um indivíduo inteiro, um vivo”. É justamente essa ideia que se transmite na passagem abaixo, extraída do poema *Homem bem conformado*, ou seja, a de um homem que se vê inteiro quando volta seu olhar para o passado:

Eu fui um grande rocero,
Nos sirviço mais grossero
Fui caboco garantido.
Puxava uma ferramenta
Cumho hoje a gente num güenta –
Mais tudo Deus é sirvido!

Curria suor na fronte,
Sol num murria entre os monte,
Aqueles dias cumprido...
Eu no cabo da inxada
Limpano a fronte suada –
Mais tudo Deus é sirvido!

Eu fui dos mió carrero,
Até hoje bão vaquero;
Cedim levanto incuido,
Fui duro de sinti fri,
Hoje já sinto arripi –
Mais tudo Deus é sirvido!
(ANGÉLICA, 2011, p. 37)

Também, no excerto do poema *Comecei a recordá*, a seguir, Juca se volta mnemonicamente a seu tempo de carreiro, como se isso lhe trouxesse justamente essa sensação de integridade mencionada por Ecléa Bosi:

Maginei a minha vida,
Comecei a recordá
Passei de triste a chorá
Por num ter mais isperança:
Não alcançarei mais nunca
Meus tempos bão qui lá foi,
Qui eu era um guia de boi –
Eu guardo tudo em lembrança.

Eu alembro até dos nomes
Da nossa velha boiada:
A nossa guia famada
Era Maquimista, Mavioso.
E ali no mei trabaiava
Moroso, Boneco e Pavão,
Vapor, Coração e Japão.
No coice, Salão e Lustroso.
(ANGÉLICA, 2001, p. 49)

Ademais, a autora afirma que “o homem já afastado dos afazeres mais prementes do cotidiano se dá habitualmente à refacção do seu passado” (BOSI, 2004, p. 63), e, desse período, caracterizado como “tempos bão qui lá foi”, o eu lírico se lembra até mesmo dos detalhes e “guarda tudo em lembrança”, como cada um dos nomes dos dez bois que possuía. E, nos versos do poema *Comecei a recordá* acima apresentados, Juca expressa justamente esse pensamento, isto é, de que relembrar significa reviver essa experiência impossível de se contemplar, sem o intermédio da memória.

Essa seria talvez uma justificativa para o caráter memorialístico de grande parte dos poemas de Juca, que tende a representar o tempo pretérito de forma tão saudosista. Afinal, “esperamos, em suma, que a memória nos faça reviver aquela bela experiência juvenil” (BOSI, 1994, p. 57). Uma memória capaz de trazer de volta a possibilidade de revigorar a experiência simbólica de se sentir homem inteiro outra vez, de ser carreiro, roceiro, enfim, agente de sua história.

Nesse ponto, é possível estabelecer uma analogia entre Juca e seus bois de estimação, na medida em que tanto os bois quanto o poeta, no passado, apresentam-se liricamente como seres possuidores da fortaleza do corpo. Entretanto, o boi nunca foi livre para traçar o próprio destino, diferentemente do Juca jovem que, além de deter a força física, era também capaz de guiar não só o carro de boi, mas sobretudo trilhar o próprio caminho. Mas ao Juca velho, resta-lhe apoiar-se em suas lembranças, numa espécie de refúgio ou mesmo de consolo, tal como explica Ecléa Bosi (1994, p. 82): “Quando a sociedade esvazia seu tempo de experiências significativas, empurrando-as

para a margem, a lembrança de tempos melhores se converte num sucedâneo da vida. E a vida atual só parece significar se ela recolher de outra época o alento”.

Todavia, o ato de lembrar, muitas vezes, requer a presença do Outro²⁸, a fim de se chegar o mais próximo possível da experiência vivida. No poema *Na sombra duma arve velha*, há uma passagem na qual podemos perceber claramente a presença desse Outro como fonte de resgate das memórias do eu lírico:

Adão Tino e João Claudino
Sabe contar quem eu era:
Num sô mais aquela fera,
Já os ano serve de istrovo.
(ANGÉLICA, 2011, p. 57)

No lirismo de Juca, vemos, então, a relevância do Outro na recuperação e confirmação das lembranças do eu lírico: “Adão Tino e João Claudino/Sabe contar quem eu era”. Tal fato chama atenção para o caráter coletivo da memória, uma vez que, como afirma Maurice Halbwachs (2006, p. 72), “para evocar o próprio passado, em geral, a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade”. No poema *A tempestade*, por exemplo, o poeta cita os vizinhos, como uma espécie de validadores do seu dizer:

Agora vou lhe contar
De deiz boi qui eu possuia;
Se achar qui o poeta mente
Na cópia da puisia,
Indaga saber dalguém,
Nossos vizim cunhicia.
(ANGÉLICA, 2011, p. 73)

Ecléa Bosi (1994, p. 54) explica que isso acontece, uma vez que a memória do indivíduo “depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo”. Trata-se, pois, de uma memória individual

²⁸ Sobre essa influência do Outro na construção de nossas memórias, Albuquerque Júnior (2013, p. 155) acrescenta, ainda, que nos tornamos sujeito, a partir do olhar do Outro. Para ele, “o ser sujeito implica assumir uma posição, uma postura, uma máscara, uma performance cultural e socialmente elaboradas, em dado tempo e espaço específicos diante de um Outro” e “é no cruzamento de olhares e de dizeres, de imagens e textos, sejam escritos ou não escritos que os sujeitos se enformam, que constroem imagens de si e para si”. Dessa forma, Juca, tendo, de alguma forma, certa consciência disso, recorria, muitas vezes, à memória desse “Outro”, a fim de tornar mais lúcida a sua, pelo viés do cruzamento de olhares e de imagens daqueles com quem convivia, como Adão Tino e João Claudino, que foram citados no poema *Na sombra duma arve velha*.

apoizada em uma memória social que influencia diretamente as lembranças subjetivas de quem recorda, como é o caso de Juca da Angélica. E, nesse universo de recordações, tem-se a representação de um indivíduo que, segundo Albert da Silva (2008, p. 28):

Sente-se interagindo com tudo o que se passa pelo mundo e, ao mesmo tempo, não se sente participante de nada. Trata-se de um mundo imaginário que elimina as fronteiras entre o fato e ficção, realidade e percepção e traz ao indivíduo ou movimentos sociais a sensação de não pertencimento, de não identidade frente a nova conjuntura.

Um indivíduo que se apoia no ontem para viver o hoje, como um roceiro sem a enxada, um carreiro sem seus bois. Como um ser que se apresenta incompleto, sempre à procura de um “algo mais”. No poema *A tempestade*, esse “algo mais” parece estar no prazer de o poeta reviver a época em que atuou como carreiro, ofício que, aliás, segundo o poema, conferiu-lhe o título de um dos dez melhores carreiros do estado de Minas Gerais:

Era deiz boi preto cumbuco,
Do cabeçaio até na guia.
Bão de carro e insinado
Cumo melhó num havia,
Qui tanto mim dava gosto,
Qui tanto bem eu quiria!
Fui obrigado a vender,
Qui a velhice prisiguia.
[...]
Agora é qui vamosvê
A farta qui esses boi faiz;
Carriá da Guariroba
Agora eu num posso mais!
Fama dos meus preto
Foi no istado de Goiais;
Campião dos deiz carrero
Qui tinha im Minas Gerais!
(ANGÉLICA, 2011, pp. 73-74)

Trata-se de um ofício, no entanto, que se aposentou com a chegada da velhice, resultando na venda de seus bois de estimação. E, ao se desfazer de sua boiada, o eu lírico lamenta a ausência não só de seus animais, mas, acima de tudo, a ausência do seu “eu” ativo na profissão de carreiro, afinal, “Carriá da Guariroba” já não pode mais. Entretanto, Juca, em sua “melhor idade”, mesmo não mais carreando e pegando no cabo da enxada, por muitos anos, pôde ser guia de suas memórias e condutor de um lirismo calcado em sua experiência individual e social.

Juca da Angélica, nesse sentido, não fez da poesia a sua profissão, já que não era de seus versos que tirava o sustento. Mas, paradoxalmente, embora não vivesse da arte literária, isto é, de sua “puisia”, esta parece ter-lhe devolvido o sentido da vida, especialmente na fase da velhice, em que restam ao homem mais memórias do que expectativas do futuro: memórias da infância, dos amores, das festas comunitárias e, evidentemente, a memória do trabalho, que é “o sentido, é a justificativa de toda uma biografia” (BOSI, 1994, p. 481).

Tal sentido se estabelece sobretudo quando o Juca-poeta se inscreve na leveza de seus versos como Juca-roceiro e carreiro. É no encontro dessas duas personas (*poeta versus roceiro*) que a memória floresce – floresce a narração da própria vida. Como afirma Ecléa Bosi (1994, p. 88), “quando os velhos se assentam à margem do tempo já sem pressa – seu horizonte é a morte – floresce a narrativa”.

Poderíamos afirmar, no entanto, que o horizonte de Juca nunca se resumiu à morte, mas sim à vida, tecida verso a verso, canto a canto, em direção à perpetuação simbólica de sua história, de onde velhos sons “se retomam paradoxalmente no silêncio das vozes por muito anos caladas, mas sempre permeadas pela potência de seu significante” (BRANDÃO, 2006, p. 112).

A cultura caipira constitui uma dessas vozes silenciadas, uma vez que a tradição identitária do homem simples da roça tem caminhado a passos largos em direção ao desaparecimento. Mas Juca entoou o seu “significante” e, graças à sua obra, parte dessa identidade cultural pôde ser resgatada e conhecida, por meio da representação lírica que o poeta fez de suas “raízes rurais”, comumente disseminadas pelos preâmbulos da oralidade e marcadas pelo conhecimento repassado de geração para geração de registros históricos, lendários, folclóricos, festivo-religiosos e sociais que constituem a natureza simbólica de Minas Gerais, e que o povo mineiro do interior aprendeu a cultivar, “em pequenos sinais da vida cotidiana” (MACHADO, 2006), mesmo diante do quadro de profundas transformações que se assentam na modernidade,

É nosso interesse analisar, no capítulo seguinte, justamente, a representação poética que Juca faz em sua obra de alguns desses “sinais da vida cotidiana” que povoam a memória do povo mineiro do interior, com o foco nas festividades locais e na religiosidade – um dos fenômenos mais complexos e instigantes da condição humana, que integra, indissociavelmente, a cultura caipira.

CAPÍTULO 5

A MEMÓRIA DOS RITOS SOB O VÉU DA POESIA: JUCA DA ANGÉLICA CANTANDO A FÉ E A DIVERSÃO NOS EMBALOS FESTIVO-RELIGIOSOS DA ROÇA

5.1 Juca da Angélica cantando as festividades rurais do cerrado

A poesia de Juca da Angélica, sem dúvida, oferece um rico painel representativo do patrimônio cultural e simbólico de Minas Gerais, constituído por bens de natureza material e imaterial. E, certamente, um desses bens imateriais – que atua como referência para a memória coletiva de diferentes grupos sociais e que se mostra latente nos versos do poeta – é a tradição caipira.

Sobre esse aspecto, o percurso que trilhamos até o momento nos permite afirmar que Juca da Angélica, por intermédio da literatura oral, atualiza a sua história e as raízes do lugar em que viveu (a roça), e, ao registrar em sua poesia o seu olhar acerca desse espaço, mais que cantar liricamente a sua identidade de roceiro e “trovador”, produz imagens poéticas do cotidiano rural, inspiradas em sua realidade social caipira. Maria Clara Machado (2006) identifica, a seguir, algumas das atividades representativas desse universo rústico que, segundo a autora, perduram na memória daqueles que, como Juca da Angélica, “as vivenciaram como experiências concretas de vida”:

As traições e os mutirões, as promessas ao pé da cruz, os terços cantados, as festas de Reis, os desafios, os pagodes, a encomendações das almas, as parteiras, os tecidos tramados no tear, as brochas, os pontos cruz, os potes d’água, os monjolos, a feitura dos sabões em tachadas, as farinhas, as quitandas nos fornos de barro dispostos no quintal, as figuras do carreiro de boi e do boiadeiro e tantas outras imagens presentes no cotidiano rural de então, perduram, na maior das vezes, apenas na memória daqueles que as vivenciaram como experiências concretas de vida.

Todas as atividades listadas pela autora são tradicionais da região do cerrado – região onde o poeta viveu e que se encontra representada por meio da poesia do autor. No que se refere a essa região, dados do Ministério do Meio Ambiente (s/d) registram que o cerrado é o segundo bioma da América do Sul, ocupando aproximadamente 2 milhões de km² da região central brasileira, equivalente a cerca de 22% do território nacional. Entretanto, embora tal espaço seja rico no âmbito biogeográfico, concordamos com Barbosa e Gontijo (2014, p. 137), quando asseguram que “o domínio dos cerrados não pode ser analisado apenas sob o panorama do rico arcabouço constituído por suas características físicas (tipos de solo, formas do relevo, clima, potencial hídrico, fitofisionomias)”, uma vez que “o bioma integra também a perspectiva do patrimônio

cultural e humano, compondo um palco de disputas econômicas e simbólicas, baseadas em estratégias de usos que dão suporte a sua logística espacial”.

Nesse sentido, o vocábulo “cerrado” pode denotar diferentes significações, sendo, muitas vezes, utilizado por artistas e escritores como sinônimo da palavra “sertão” que, segundo Vinaud, Martins e Amaro (2007, p. 106):

É um termo aberto usado para designar uma multiplicidade de sentidos, que se estendem desde o plano material, relacionado a uma fisionomia da paisagem natural, ou seja à fisionomia dos Cerrados, ao plano imaterial, que corresponde à natureza humana, os sentimentos identitários e metáforas. Dessa forma, a palavra sertão é um recipiente no qual se tenta expressar universos complexos e complementares entre si. O espaço geográfico do sertão determina a afetividade de cada ser social que o habita e logo, a afetividade existente determinada por ele, que dá fruto aos modos de vida do povo sertanejo.

É justamente essa concepção de cerrado/sertão que utilizamos neste estudo, entendendo esse espaço e tudo que ele produz como um território simbólico que ultrapassa o seu valor material, uma vez que se apresenta impregnado de subjetividade e afetividade daquele que integra esse ambiente, o qual, de acordo com Vinaud, Martins e Amaro (2007, p. 106), é descrito com maior entusiasmo poético pelos que ali vivem:

O sertão, construído por diversos agentes sociais, é representado com maior fidelidade por aqueles que ali habitam, veem, ouvem e, principalmente, sentem esse espaço tão singular do território brasileiro. Grande parte dos estudos realizados sobre o sertão foram feitos por autores que ali conviveram e desenvolveram grandes obras de caráter memorialista, buscando resgatar as vozes do passado e preservar a história do lugar.

Tais apontamentos acerca da definição de sertão se aplica ao poeta Juca da Angélica, na medida em que o autor, mais que habitar o sertão mineiro, desenvolveu uma obra de caráter memorialista, no intuito de preservar a história do lugar em que viveu.

Além disso, conforme esclarece José Maurício Gomes de Almeida (1999, p. 53), “sertão designa, de modo geral em todo o Brasil, as regiões interioranas, de população relativamente rarefeita, onde vigoram costumes e padrões culturais ainda rústicos” – padrões esses que fazem parte das comunidades rurais de Minas Gerais, e que Juca resgata por intermédio de sua poesia, ao representar, por exemplo, as expressões linguísticas do caipira, as danças e comidas típicas da roça, além de outras tradições rústicas, como os desafios poéticos, as crendices, os costumes, as práticas festivo-religiosas, como a folia

de reis, o cururu, o catira e o pagode, bem como algumas atividades típicas do trabalhador rural, como o mutirão e as aventuras que envolvem a profissão de carreiro.

Com efeito, o objetivo deste capítulo é analisar o olhar poético que Juca da Angélica lança para alguns acervos culturais provenientes desse universo rural ao qual o poeta pertencia. Para tanto, tomaremos como referência a citação²⁹ de Maria Clara Machado (2006), quando enumera algumas práticas inerentes à realidade do sujeito do sertão mineiro, dentre elas a tradição dos pagodes e da religiosidade popular, entendida aqui, conforme definição de Talles de Azevedo (2002), como uma expressão de fé mais livre e espontânea do que a que se cultiva dentro das tradicionais igrejas institucionalizadas do Brasil.

Daremos mais atenção, neste primeiro momento, à representação poética que Juca faz de suas participações nos tradicionais pagodes e nos demais eventos festivo-religiosos da roça (como na folia de reis) e, em seguida, à representação lírica que o poeta desenvolve de sua relação com o sagrado – elemento que, conforme veremos, se manifesta na poesia do autor de diferentes formas, desde o simples culto a um santo protetor às práticas demonstrativas de fé mais populares, como a realização de promessas e de alguns rituais de cura, como a benzeção.

5.2 Na toada dos pagodes, a cultura do sertão

Se existe algo que podemos afirmar, sem temer o equívoco, é que Juca da Angélica participou efetivamente das festas comunitárias rurais – os tradicionais bailes ou pagodes³⁰ da roça. E é evidente que tais experiências não ficaram de fora de suas representações poéticas. Muito pelo contrário, Juca procurou traduzir em verso o registro das imagens que capturou desses eventos festivos, nos quais as pessoas se reuniam, a fim de fortalecer os laços sociais (ARAÚJO, 1977), com direito, é claro, a uma boa prosa e à degustação das comidas típicas da região – tudo isso sob a toada dos ritmos do sertão.

Utilizamos a palavra pagode nesse trabalho como sinônima de baile na roça, mas parece não existir um consenso entre os pesquisadores a respeito desse assunto. Para

²⁹ Maria Clara Machado, embora em sua citação apresente as traições, os mutirões e a construção da figura do carreiro como elementos representantes da cultura caipira, não exploraremos tais aspectos neste capítulo, já que eles já foram discutidos no capítulo anterior.

³⁰ Lembramos que Tião carreiro criou, no início da década de 50, um estilo de música caipira que também recebe o nome de pagode.

Romildo Sant'Anna (2000, p. 26), por exemplo, o pagode é um evento muito mais respeitoso que o baile, uma vez que, neste, há muito mais “licenciosidades eróticas”:

Baile é o mesmo que pagode, isto todo mundo da roça já sabe; só que baile não vem a ser baile, é esfregação. Até parece dança de São Gonçalo, com suas licenciosidades eróticas, umbigadas excitantes, contudo, bem entendido, com as bênçãos do santo. Pagode é pagode mesmo, rito de festa e encontro com muito respeito.

Entretanto, Juca parecia não fazer tal distinção semântica entre baile e pagode, já que utiliza ambas as palavras em seus textos como sinônimas. No poema *Recordei a minha mocidade*, por exemplo, o poeta faz uso da palavra “baile”, a fim de fazer referência aos encontros festivos comunitários nos quais costumava declamar a sua poesia:

Alembrei de quantos baile
Naqueles vizinho meu...
O salão cheim de gente,
E eu cantano cumu um sofreu!
Todo mundo admirava
Da beleza qui eu cantava.
De veiz inquando um falava:
- ‘Otro igual nunca nasceu!’

Já no poema *Presentes das namorada*, Juca utiliza a palavra “pagode” em vez de “baile”, para se referir a esses mesmos eventos festivos de que o poeta participava e nos quais recitava os seus versos publicamente, conforme terceiro verso da última estrofe, a seguir:

Quando eu tinha quinze ano,
Sem ninguém mim insinar,
Já cantava ca viola, já sabia namorar.
Sapatiava catira,
Fazia as moça chorar.

De quinze ano a trinta e treis,
Nessa intenção piquena,
Eu cantei nuns mil pagode,
Apresentei muita cena;
Eu fui um moço de gosto,
Cubiçado das morena.
(ANGÉLICA, 2001, p. 157)

O catira, também chamado de cateretê, ganha vida, então, na voz do poeta Juca da Angélica que, além dos pagodes, traz à lume a tradição dessa dança (cujo ritmo musical é marcado pela batida dos pés e mãos dos dançarinos), quando, ao relembrar seus tempos

de mocidade, integra esse costume a suas recordações. Isso sem deixar de fora a viola, que também faz parte da cultura e identidade do roceiro, uma vez que esse instrumento é “símbolo das musicalidades praticadas no meio rural brasileiro” (OLIVEIRA, 2004, p. 20).

Outro instrumento musical que, certamente, animava os encontros festivos da roça e que também integra as recordações do poeta é a sanfona. No poema *Num pagode do Jovino*, por exemplo, é ela que marcava o ritmo da dança no salão, sob o comando de Tião Costa e Juca da Angélica que, respectivamente, tocavam e cantavam, atraindo, juntos, a atenção de todos, inclusive das “moça bunita”, um público específico que, segundo o poeta, lhes davam a “cotação”:

Meu amigo Tião Costa,
Eu li a sua cartinha,
Gostei das suas ventura,
Também recordei as minha;
Lembrei de nois dois junto,
Cum a nossa sanfuninha...

Ocê tocava, eu cantava,
O povo achava bão!
Tocar e cantá bunito
É o Juca Angélica e o Tião –
Assim as moça bunita
Nus tinha a cotação!
(ANGÉLICA, 2011, p. 97)

As moças atuavam, nesse sentido, como uma espécie de termômetro da recepção do público diante da performance dos dois artistas que se apresentavam no evento. Sendo assim, o poema oferece marcas de contextualização que nos permitem inferir a avaliação positiva do poeta com relação à “cotação” das moças e também dos demais festeiros. Entretanto, segundo o poema, não só o povo “achava bão” e se divertia na ocasião, mas sobretudo o poeta, que se recorda orgulhosamente dos tempos em que, ao lado do amigo, participava desses encontros recreativos da roça.

É interessante observar, também, por meio da utilização da preposição “num”, localizada no título do poema (*Num pagode do Jovino*), a recorrência desses encontros. A ideia de recorrência vem da escolha do artigo indefinido “um” (em+um=num) em vez de se utilizar o artigo definido “o” (em+o=no). Nesse sentido, o poeta relembraria um dos tantos momentos em que cantou nos pagodes, demonstrando que não se trata de um

evento isolado, mas uma prática sócio-cultural bastante comum nas zonas rurais de diversas regiões, como nas do interior de Minas Gerais.

Sendo assim, se o termo mais adequado é baile ou pagode, para Juca, a nomenclatura pouco importava. O fato é que o poeta informa em seu poema ter cantado “nuns mil pagode”, e tal expressão hiperbólica traduz a recorrência dessa atividade cultural bastante atuante no cotidiano rural, que são as festas de socialização, nas quais as pessoas se reuniam, entre outras finalidades, para contar causos, cantar, paquerar e dançar catira – gênero caipira que, de acordo com Rosa Nepomuceno (1999, p. 59), sobretudo é “visto hoje no interior mineiro e paulista” e “mantém traços originais na forma de se cantar versos, em solo e em coro, acompanhado de sapateado e palmeado”.

Sobre a sua participação nos pagodes da roça, Juca elaborou inúmeros poemas, representando esse evento festivo com muita empolgação e elegria, e destacando, sempre que possível, a sua satisfação em aceitar os convites dos amigos para se apresentar, artisticamente, em tais ocasiões, como fez no poema *Pagode do João Oliveira*, a seguir:

Meu cumpadri João Olivera,
Fui chamado do Dolor
Pra tocá, cantá, dançá
No pagode do senhor.

Meu cumpadri João Olivera,
Eu istô aqui na dança;
Onde o Juca Angélica canta
As morena num discança!

Eu toco sanfona e canto,
Todo mundo qué dançá!
E o amigo Zé Missia
Num pára pra discansá!

Meu cumpadri João Olivera,
Juca Angélica aqui istá,
Pra cantá no seu pagode
Té o dia clariá!

Eu truxe um balaio de verso
Pra cantá no seu pagode.
Si não dé eu vorto im casa
E trago um carrim de bode!
(ANGÉLICA, 2011, p. 96)

Em vídeo (intervalo entre 5:24 a 5:54) realizado por Marialda Coury, em 25/11/2000, Juca relata que se apresentava em várias regiões, das mais próximas de sua localidade às mais distantes: “Guariroba, Canavial (...), Mata dos Viana, Mata dos Fernandes, Campo Alegre, Aragão (...) todo mundo me conhecera, era chamado nas dança longe. Fulano mandô um recado procê í numa dança lá, né?” (Transcrição nossa). No poema *Pagode do João Oliveira*, o convite partiu de Dolor para que Juca cantasse no pagode de João Oliveira, um dos compadres do poeta.

O retrato dos pagodes feito por Juca, no poema em questão, nos faz lembrar da canção *O baile da fazenda*, interpretada pelo cantor Roberto Carlos, que parece representar bem os bailes da roça dos quais Juca, ativamente, participava. A seguir, um trechinho da letra dessa canção:

O baile vai correndo solto a noite inteira
 Começa cedo e não tem hora pra acabar
 Gente dançando só pelo prazer da dança
 E outra só pelo prazer de se abraçar

O povo todo se diverte nessa festa
 Que vai até o outro dia clarear
 Quem já chegou acerta o passo nessa dança
 Quem não chegou aperta o passo pra chegar

[...]

Quanta alegria está no rosto dessa gente
 Que esquece tudo e não vê o tempo passar
 Na madrugada o sanfoneiro toca forte
 E o baile esquenta e o povo começa a cantar

ai,ai,ai
 ai,ai,ai
 A madrugada que passou não volta mais
 ai,ai,ai
 ai,ai,ai
 A madrugada que passou não volta mais

Tem sempre alguém de longe olhando alguém que ama
 Há muito tempo e nunca pôde lhe falar
 Tira pra dança o par constante a noite inteira
 Depois do baile estão falando em se casar
 O sol nascendo e o sanfoneiro continua
 O baile acaba e ele não para de tocar
 Sai pela porta e todo mundo vai seguindo
 E pela estrada o povo todo a cantar

As festas na roça tiveram sua representação também nas artes plásticas. Cândido Portinari, por exemplo, pintou o quadro *Baile na roça*, motivado pelas lembranças que possuía de uma típica festa popular do interior de São Paulo, que ocorria em Brodósqui, sua cidade natal. E, utilizando-se de uma combinação de cores e luzes, o pintor modernista brasileiro destaca em sua obra a alegria dos casais, que dançam alegremente no salão, sob o ritmo comandado pelo sanfoneiro (ver figura 39):

Figura 39 – *Baile na roça*, de Cândido Portinari



Pintura a óleo / tela 97 X 134 cm. Brodowski, Coleção Particular. Rio de Janeiro, Brasil, 1923-1924. Fonte: Imagem disponível em: <http://noticias.universia.com.br/cultura/noticia/2017/02/24/1149762/arte-dia-baile-roca-candido-portinari.html>. Acesso em: 25/06/2018.

Ao compararmos a canção *Baile na fazenda*, de Roberto Carlos, com a obra *Baile na roça*, de Portinari, podemos elencar alguns aspectos presentes nesses dois textos que se assemelham na função representativa das festas rurais brasileiras, ainda que tenham sido produzidos em datas e em linguagens artísticas tão diferentes (música - 1998/quadro - 1924). Em ambas as obras, por exemplo, a realização dos bailes é à noite (“O baile vai correndo solto a noite inteira/Começa cedo e não tem hora pra acabar”); além disso, há a integração das pessoas pela música e pela dança (Gente dançando só pelo prazer da dança/E outra só pelo prazer de se abraçar”); também é notória a feição de contentamento das pessoas que participam dessas festas de socialização tanto na música quanto no quadro (“Quanta alegria está no rosto dessa gente/Que esquece tudo e não vê o tempo passar”); além, é claro, de tanto a canção quanto a tela destacarem o papel do sanfoneiro, como elemento indispensável nesse jogo interativo de comunicação, afinal, ele é o agente responsável por garantir a trilha sonora (embalo rítmico) sob a qual dançam os casais até o dia clarear. (“O sol nascendo e o sanfoneiro continua/O baile acaba e ele não para de tocar”).

Aliás, não podemos deixar de mencionar a importante função do bailado (dança) nesses eventos como meio de aproximação dos casais, que veem na oportunidade da dança uma forma de estabelecer o primeiro contato com a pessoa em quem se está interessado (“Tem sempre alguém de longe olhando alguém que ama/Há muito tempo e nunca pôde lhe falar/Tira pra dança o par constante a noite inteira/Depois do baile estão falando em se casar”).

E é claro que a música caipira não deixou de registrar como eram as danças de forró dos roceiros: Ao cantar *Baile na roça*, Tonico e Tinoco, por exemplo, uma das duplas caipiras mais importantes da história da música brasileira, além de representarem esses momentos de socialização do sertão, também acentuam o importante papel da dança, não só como “uma forma de movimento elaborado, que fornece elementos ou representações da cultura dos povos” (MEDINA, 2008, p. 100), mas também como ações corporais do indivíduo, pelas quais se demonstram sentimentos, desejos e emoções. O desejo que parece evidente na música de Tonico e Tinoco, por exemplo, quando cantam “Baile na roça, meu bem, se dança assim/Pego na cintura dela e ela tarraca em mim” (trecho que faz parte do refrão da canção) é o de representar justamente essa função da dança como meio de expressão dos sentimentos e intenções dos envolvidos, ou seja, o de auxiliar a formação de pares de casais apaixonados, por intermédio do movimento corporal ritmado, acentuando, nesse sentido, o papel das festas como “apresentações, encenações de novas realidades, de novas identidades, de novas possibilidades de relacionamento e ordenamento do social” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, pp. 12-13).

Não sabemos se foi dançando ou não que Juca conquistou sua Nieta, mas o fato é que, segundo o próprio relato de Juca, em um de seus depoimentos gravados em vídeo, foi em uma festa de São João que o poeta iniciou com ela o seu relacionamento, pedindo-a em casamento logo no dia seguinte, – o que, de certa forma, comprova a “eficácia” dos bailes na roça como importantes “terapias que mandam embora a solidão e as querências malogradas, chamando eflúvios da benquerença” (SANT’ANNA, 2010, p. 50).

Consideramos, nesse sentido, a festa de São João também como pagode, levando em consideração os apontamentos de Romildo Sant’Anna (2010, p. 50), que chama de pagode não só as festas não religiosas, mas qualquer evento de socialização, incluindo aquelas em que o objetivo é o patrocínio de algum santo:

Os pagodes, como festas de socialização, nalguma varanda ou no terreiro, ao pé do fogo ou em torno de um mastro com luz elétrica, estão ligados às colheitas, à entreajuda dos vizinhos e amigos pelos mutirões, ao patrocínio dos santos e dos patrões, à comunhão corporativa, confraternatória e deliciante do almoço, da merenda e jantar, do calibre de uma boa pinga ('que só faz bem pra saúde') e, como fecho, da audição interativa da moda caipira e do baile.

O que nunca se faltou, conforme descreve a citação acima, é motivação e espaço para que houvesse uma festa animada na roça – de preferência, ao ar livre, uma predileção que, aliás, segundo Albuquerque Júnior (2011, p. 6), não constitui uma característica apenas regional, mas que faz parte da cultura brasileira:

Se a tropicalidade dava o tom à cultura brasileira, não seria de estranhar o gosto nacional pelas festas ao ar livre, em detrimento das festividades de salão ou de caráter íntimo. Mesmo as festas particulares, as festas domésticas tendiam a se esparramarem para fora do âmbito da casa, sendo o terreiro, o terraço, a varanda, a latada, as tendas, as puxadas, todas as formas de extensão arquitetônica e territorial da própria casa para além de si mesma, elementos fundamentais nas festividades à brasileira.

A verdade é que, fosse em uma varanda, em um terreiro ou terraço, Juca da Angélica não arredava o pé cedo dos pagodes e demonstrava disposição para cantar o seu “balaio de verso” “té o dia clariá”, como nos informa o poeta em seu poema *No pagode de João Oliveira*: “Meu cumpadri João Olivera/Juca Angélica aqui istá,/Pra cantá no seu pagode/Té o dia clariá!/ Eu truxe um balaio de verso/Pra cantá no seu pagode./Si não dé eu vorto im casa/E trago um carrim de bode!”.

Certamente, versos não faltavam no repertório lírico de Juca da Angélica para animar os pagodes. Mas, nem só de poesia vive o homem, e, se existe algo em torno do qual as pessoas tradicionalmente se reúnem, é a comida, que, mais que oferecer um valor puramente nutricional, trata-se, segundo Maria Lúcia Magalhães Bosi (1994), de um fenômeno simbólico diretamente relacionado às relações sociais. É o que observamos ao analisarmos o poema *Num pagode do Jovino*, a seguir, que retrata outro elemento que, além da música e da dança, não pode faltar nos pagodes: a comida.

Tem gente qui num cuchila
Inquanto num vem biscoito...

Dispois qui vem os biscoito,
Quando o pessoal fica moli,

Uns cuchila lá pelos banco,
 Otros vai lá pro paioli;
 Tem uns qui drome um sonho
 Até a saída do soli...

Aqui no nosso lugar
 É uma farta quitanda.
 Tem gente qui faiz pagode
 E o povo passa de banda...
 Biscoito im muitas casa
 É cumunhera de varanda!
 (ANGÉLICA, 2011, pp. 98-99)

No texto acima, o alimento tão aguardado pelos participantes é o biscoito: “Tem gente qui num cuchila/In quanto num vem biscoito...”. O poeta não especifica a que tipo de biscoito se refere, mas, em se tratando das iguarias do sertão, o texto pode remeter às broas de milho ou fubá, aos tradicionais pães de queijo mineiros, aos variados biscoitos de polvilho, dentre outros saborosos quitutes da roça.

Entretanto, mais que evidenciar essa prática, Juca, em tom de humor e crítica, exalta o lugar de onde enuncia, afirmando que nele existe uma “farta quitanda”, enquanto em outros pagodes não se servem biscoitos às pessoas presentes, fato que faz com que o “povo passe de banda”, isto é, evite frequentar tais espaços de interação. De acordo com o glossário do livro *Meu canto é saudade* (2011, p. 46), a expressão “cumunhera de varanda” no texto significa “não existe, é absurdo”, pois varanda não tem “cumunhera” (comeeira – parte mais alta do telhado). Nessa óptica, a comparação estabelecida pelo poeta indica que em alguns pagodes não são servidos os quitutes tão esperados, sendo inexistentes, assim como comeeira de varanda também não existe. A observação feita pelo poeta vem ratificar, então, o importante papel da comida como elemento socializador, além de ser algo que movimenta as expectativas dos festeiros que só “cochilam” ou descansam quando finalmente degustam a guloseima tão aguardada.

De uma forma geral, segundo Albuquerque Júnior (2011, p. 5), “as festas brasileiras seriam marcadas pelo colorido, pela diversidade, pela multiplicidade de manifestações, de gentes, de atividades, de vestimentas, de quitutes, de gestos, de crenças”. Pelas festas, podemos, ainda, “ver, observar, enxergar, o universo da cultura popular, a vida das camadas populares, seus rituais e ritmos de vida, suas práticas e os significados que elas teriam para eles” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 10). Os pagodes, que constituem um dos tipos de festas brasileiras, com suas danças, músicas e comidas típicas

do universo rústico, atuam, na obra de Juca, nesse sentido, como parte de um retrato da vida sócio-cultural do roceiro, e, por extensão, da identidade caipira.

5.3 Juca da Angélica e a representação poética do sagrado: entre a voz da fé o véu da poesia

O caminho percorrido até aqui deixa claro o quanto a obra de Juca da Angélica dialoga com as tradições culturais do povo mineiro do interior, cuja memória, mesmo sofrendo grandes transformações sob influência da era tecnológica moderna, é cultivada “em pequenos sinais da vida cotidiana”, que podem estar traduzidos, segundo Maria Clara Machado (2006):

Nos objetos materiais e santos de devoção guardados e cultuados, nos ditos, provérbios e "causos" populares, com os quais procura expressar a sabedoria e as experiências de vida, nas suas relações de compadrio ainda assumidas, nas comemorações de alguns festejos religiosos e populares rurais nos quais se renovam a fé e o reencontro, nos sabores, quitutes e comidas típicas da região, na preferência pelas antigas modas sertanejas ainda entoadas, nas crenças, nas benzeções, nos curadores, nos chás e remédios caseiros aos quais, freqüentemente, recorrem.

Ao levarmos em consideração as colocações de Maria Clara Machado (2006), verificamos, primeiramente, que Juca representa em seus versos, por exemplo, as relações de compadrio de sua comunidade, como faz na seguinte passagem do poema *Pagode do João Oliveira*: “Meu **cumpadri** João Olivera,/Fui chamado do Dolor/Pra tocá, cantá, dançá/No pagode do senhor” (grifo nosso). Além disso, o poeta representa também a valorização dos “sabores, quitutes e comidas típicas da região”, que são, como vimos, tão aguardados nos pagodes de que Juca participava.

Ainda tomando como referência a citação de Machado (2006), observamos que Juca também retratou em sua obra algumas tradições caipiras em que ocorrem “comemorações de alguns festejos religiosos e populares rurais nos quais se renovam a fé e o reencontro”. Um desses festejos organizado com tal objetivo é a folia de reis – atividade sociocultural que, certamente, movimenta as práticas lúdico-religiosas do interior mineiro e que se encontra representada na poesia do autor. Juca produziu inúmeros poemas contemplando essa temática, mas a título de exemplificação, selecionamos o fragmento do texto *Agradecimento numa festa de reis*, a seguir:

Eu agradeço os festero
 Qui se isforçô tanto
 Pra fazê boa e bunita
 A festa dos três reis santo!
 Jesus Cristo e Santos Reis
 Recompense muitas veiz,
 Enche a casa de nós
 De saúde im todo canto!
 [...]
 Agradeço todo mundo
 Qui aqui apareceu,
 As bênçao dos Reis Santo
 Foi eles qui mereceu.
 E festa cum muita gente
 É melhor e mais decente:
 Cura até algum doente,
 Cumo já mi aconteceu!
 (ANGÉLICA, 2001, pp. 142-143)

A folia de reis, também conhecida em alguns lugares por reisado ou terno de reis, consiste em festa religiosa de origem portuguesa bastante praticada em várias regiões do Brasil, “especialmente no interior de São Paulo, Minas, Paraná, Mato Grosso e Goiás [...] e é oração e diversão certa por duas semanas” (NEPOMUCENO, 1999, p. 59). Rosa Nepomuceno (1999, p. 59) acrescenta, ainda, outros detalhes acerca desse movimento festivo-religioso, mencionando, inclusive, as etapas que o compõem – dentre elas, a parte do agradecimento, que Juca, em seu poema *Agradecimento numa festa de reis*, procurou representar:

Nessas festas, a comitiva peregrina de casa em casa, com seus tocadores de violas ornamentadas de fitas recolhendo donativos, rezando e cantando com as famílias. Para cada etapa, há cantos específicos: à porta das casas, na saudação do presépio, no pedido de ofertas, no agradecimento e na despedida. Na hora em que lhes é oferecido o almoço – farto e alegre, compartilhado por amigos e vizinhos – o catira reina solto. Rabeca, violão e pandeiro entram nos acompanhamentos e até instrumentos pouco comuns, como a cavaquinha – cavaquinho de oito cordas, tocando como viola e como e com afinação híbrida.

Tal movimento festivo que, geralmente, começa no dia 24 de dezembro e se estende até 6 de janeiro, de acordo com Welson Tremura (2004, p. 2), “reencena a viagem dos Reis Magos a Belém para adorar ao Deus-Menino, a qual, seus participantes, em troca de ofertas recebidas, oferecem bênção e proteção em nome dos Reis Magos”. Dessa forma, Juca da Angélica, em sua poesia, traz à luz o costume religioso e festivo pertencente ao imaginário popular, em que os Santos Reis figuram como entidades

sagradas capazes de abençoar os fiéis, proporcionando-lhes desde uma simples bênção a cura de doenças, conforme declara o eu lírico, no último verso da segunda estrofe, já ter lhe acontecido: “Cura até algum doente,/Cumó já mi aconteceu!” E, de acordo com o poema de Juca, quanto mais pessoas presentes neste evento, melhor, uma vez que, desta forma, há maior número de oferendas e, por conseguinte, maior possibilidade de receber as recompensas das entidades sagradas em questão: “E festa cum muita gente/É melhor e mais decente”.

Essa crença do poeta no poder dos Santos Reis se explica pela necessidade que o homem religioso possui de imitar os antepassados míticos, tomando-os como modelos transcedentes. Tal ideia pauta-se nos estudos de Mircea Eliade (1992, p. 52), segundo o qual o “O homem religioso assume uma humanidade que tem um modelo trans-humano, transcendente. Ele só se reconhece verdadeiramente homem quando imita os deuses, os Heróis civilizadores ou os Antepassados míticos”. Juca da Angélica reafirma, liricamente, portanto, um aprendizado cultivado na cultura popular, quando dialoga com a necessidade de se imitar os deuses, e, nesse sentido, reencenar a viagem dos Reis Magos a Belém significa, para o festeiro da folia de reis, reviver uma história mítica e assumir uma postura trans-humana enquanto representante do ideal cristão-católico da imagem sagrada dos Santos Reis.

Além da folia de reis, o poeta atualiza, pela óptica da representação que faz das tradições culturais a que teve acesso, superstições e outras credices brasileiras, como a crença na benzeção e no mau-olhado, conforme podemos observar, por intermédio do excerto do poema *Agradecimento*, a seguir, declamado em um de seus tradicionais pagodes:

Aqui na Mata da Serraia,
Eu já cantei e dexei fama.
As moça mim pôis quebrante,
Fiquei trêis dia de cama.

Uma veia apaxonada
Num gostô dos versos meu –
Mim pois foi um mal oiado,
A Riduzina mim benzeu!
(ANGÉLICA, 2011, p. 136)

Por ser um artista que se apresentava em diferentes espaços sociais, é comum que Juca, por meio de sua *performance*, atraísse os olhares e a atenção daqueles que lhe

assistiam. E, de tanto “cantar” na região “Mata da Serraia” (cf. primeiro verso do poema), o poeta declara ter “deixado fama” no local, a ponto de as moças lhe colocarem quebrante, também conhecido por quebranto, que, segundo a credice popular brasileira, consiste em doença ocasionada pelo mau-olhado.

De acordo com Lima Júnior (2010, p. 105), “a pessoa acometida pelo mau-olhar, conforme se acredita, apresenta uma série de sintomas que caracterizam uma enfermidade”. O poema *Agradecimento* resgata, então, essa credice popular, quando acusa como consequência do quebrante recebido pelas moças a enfermidade do poeta, que ficou, após a admiração excessiva do público feminino, “três dias de cama”. O interessante é que a palavra quebrante, geralmente, acomete a crianças, o que nos leva à interpretação de que o poeta aquebrantou-se em razão dos “bons” e não dos “maus” olhares, advindos da exaltação e reação positiva das moças diante da *performance* do poeta.

Outra prática popular religiosa que o poema resgata em seu poema é a crença no poder da benzeção, recurso esse que o eu lírico utiliza, conforme consta na segunda estrofe, para se prevenir de um segundo quebrante, já que, antes que ficasse de cama outra vez, em razão de um mau-olhado que recebera – desta vez, de uma senhora que demonstrou não gostar de seus versos – pediu a Riduzina (que, de acordo com informações obtidas através do livro *Meu canto é saudade*, era curandeira e vizinha do poeta) que lhe benzesse, a fim de se livrar dos possíveis malefícios do mau-olhado, confirmado, dessa forma, a afirmação de Maria Clara Machado (2006) de que a memória do povo mineiro do interior está presente nos pequenos “sinais da vida cotidiana”, como “nas crenças, nas benzeções, nos curadores, nos chás e remédios caseiros” aos quais, freqüentemente, recorrem”.

Desse modo, Juca reescreve em sua poesia o imaginário popular representado pela crença no ritual da benzeção e também pela crença na existência do mau-olhado, registrando o modo como o poeta percebe o mundo sobrenatural, resgatando, até mesmo, uma ideia universal do poder dos olhos (presente, inclusive, na personagem mítica Medusa, que petrifica as pessoas pelo olhar) bastante viva em nossa cultura popular.

Como exemplo de evento bastante expressivo na poesia de Juca da Angélica e que também se enquadra como um dos “festejos religiosos e populares rurais nos quais se renovam a fé e o reencontro” (cf. MACHADO, 2006), citamos, ainda, a festa junina.

É justamente nesse encontro profano-religioso da cultura popular, bastante conhecido por suas comidas típicas do interior e quadrilhas animadas, que Juca recita o poema *Desafi*, texto que, além de dialogar com uma das mais tradicionais festas do país, também traz à lume a prática do cururu, que, de acordo com Allan de Oliveira (2007), ocorre o ano todo, geralmente em festas comunitárias, como quermesses e feiras, ou em festas religiosas, podendo ser definido como uma forma de canto improvisado. A seguir, parte do poema em questão:

Agora mim recordei:
 Há quantos anos atrais
 Fui chamado numa festa
 Pra cantá cum dois rapaiz
 Im uma fazenda rica
 Lá nos norte de Goiás,
 Dum fazendero tão bom,
 Francisco de Deus Novais.
 [...]
 Falei: ‘A parada é dura, mais nunca fiquei pra traís!
 Se eu perdê praquelas gente,
 Im casa num vorto mais’!
 [...]
 Se nós perdê pr’essas gente,
 Eu falo, e tem garantia –
 ‘Num bebo pinga mais nunca,
 E num canto mais, nem fulia!’

(ANGÉLICA, 2001, pp. 108-109).

Segundo Rosa Nepomuceno (1999, pp. 57-58), “o cururu nasceu como canto religioso, marcado por batidas de pé”, que, a partir dos anos 50, se dissociou da dança, e o define como “combate poético” entre “voleiros-cantadores”. Juca da Angélica reproduz, por meio de suas memórias, um desses combates poéticos, ao narrar, liricamente, em plena festa de São João, certo desafio cantado, ocorrido, segundo o eu lírico, em uma fazenda, situada no estado de Goiás. Logo, o poema *Desafi*, além de fazer referência, no último verso, à folia de reis, resgata, ainda, dois patrimônios culturais do cerrado: a festa junina (tradicionalmente conhecida como joanina, em homenagem ao nascimento de São João) e o cururu (desafio que lembra os praticados pelos repentistas nordestinos, por ser baseado no canto alternado que se dá em forma de improviso poético).

Com relação a esse improviso poético, é válido ressaltar que, diferentemente da embolada e do repente (em que os desafiantes cantam no esquema fala-resposta, e cada

um canta uma estrofe), o cururu distingue-se dessas outras formas de desafio pelo fato de os participantes terem de ouvir todo o improviso de um cantador primeiro para depois responder. Allan de Oliveira (2007) chama a atenção para o fato de as respostas serem posteriores a todo o improviso individual, uma vez que, segundo ele, “isso produz uma expectativa que movimenta os participantes e a platéia [...]” e “esse conflito que tende a se alargar no tempo, ou ainda o jogo que é produzido com a temporalidade, constitui uma característica do cururu enquanto conflito”. Os agentes de tal conflito, no poema em análise, são compostos pelo eu lírico, que representa o estado de Minas Gerais, e mais dois rapazes, que cantam em nome de Goiás, ocorrendo, pois, um duelo, “cujas armas consistem no canto, no humor, na palavra, e no qual um procura derrotar o outro diante de uma platéia”, havendo, portanto, “uma competição entre dois cantores que disputam a primazia em matéria de improviso cantado” (OLIVEIRA, 2007).

Por se tratar de uma competição, naturalmente, há o desejo da vitória, e o eu lírico demonstra sentir esse desejo e também certo receio de perder, como se evidencia nos versos finais do poema, nos quais, em tom de humor, o poeta promete aos interlocutores, caso perca o embate, deixar de beber, não mais voltar para casa, nem cantar em folia de reis. Entretanto, embora exista o receio de perder o desafio, o eu lírico parece ser bom na arte do cururu, uma vez que foi convidado a participar do combate poético por uma personalidade aparentemente de grande importância dentro do contexto social caipira, tendo em vista que o poema menciona o nome completo de quem partiu o convite, Francisco de Deus Novais, o que nos leva à interpretação de que seja um indivíduo conhecido tanto por aquele que canta quanto pelos ouvintes ali presentes no momento da *performance* do poeta. Nesse sentido, receber o convite dessa pessoa dá indícios de que existe uma certa predileção por cantadores de cururu e de que o mineiro Juca da Angélica é um duelista à altura dos desafiados goianos.

Logo, a *performance* de Juca da Angélica (cf. ZUMTHOR, 2007) atualiza esse momento de conflito poético em uma festa religiosa, a festa de São João, utilizando, para tanto, o espaço profano-religioso para resgatar outra tradição popular que pertence ao universo social do sertão, que é a prática do cururu.

Chamamos atenção aqui para um elemento que marca presença em, praticamente, todos os eventos lúdico-religiosos listados até agora: a música – arte que permite, de acordo com José Roberto Zan (2008), que se conheça a configuração

identitária de uma determinada sociedade. E o autor destaca, a título de exemplificação, a música sertaneja ou caipira como um dos possíveis objetos de análise, a fim de se compreender melhor a cultura do homem do campo da região sudeste brasileira:

No Brasil, o amplo e diversificado repertório musical revela múltiplas configurações identitárias. Especialmente o segmento reconhecido como música caipira ou sertaneja, composto por produções que remetem a tradições e à vida do homem do campo do interior da região sudeste do Brasil, ilustra bem esse processo (ZAN, 2008, p. 2).

Mas, por mais que a música sertaneja seja um elemento bastante representativo das práticas rurais, Carlos Brandão (2007) argumenta, por outro lado, que talvez a melhor maneira de se compreender a cultura popular seja estudar a relação do homem com o universo religioso. Tal relação pode se manifestar, conforme declarou Maria Clara Machado (2006), entre outras maneiras, por meio de “objetos materiais e santos de devoção guardados e cultuados”. Juca da Angélica, no que diz respeito a esse aspecto, certamente, como um artista da cultura popular, era devoto de muitos santos católicos, a julgar, não só pela referência a eles em sua poesia, mas também pela quantidade de imagens que mantinha em um dos cômodos da fazenda em que morava. Em visita à sua casa no ano de 2015, pude fotografar, aproximadamente, trinta imagens de santos e santas populares afixadas na parede de sua sala em sinal de devoção e fé. A seguir, um pequeno registro da “coleção” de imagens que o poeta cultuava, na qual se incluem seus santos prediletos que vão desde a imagem da Sagrada Família às diferentes representações da Virgem Maria. Abaixo, a foto:

Figura 40 – Conjunto de imagens sagradas afixado em uma das paredes da casa do poeta



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora. Fotografia: Andréa C. de Paula

Em se tratando do fenômeno da religiosidade (e aqui entendemos a manifestação religiosa caipira como parte integrante de um universo maior, que é a religiosidade popular), Carlos Brandão (2007, pp. 20-21) explica que, de uma maneira geral, as pessoas “criam suas crenças mais duradouras da docência erudita das igrejas ou recriam-nas segundo as próprias experiências” e buscam exteriorizar e compartilhar essas crenças, por meio da repetição de mitos e de ritos sagrados.

De fato, a afirmação de Brandão (2007) parece fazer todo o sentido quando analisamos a religiosidade na poesia de Juca da Angélica, uma vez que, nela, há indícios de que o poeta mescla o aprendizado adquirido através das instituições religiosas formais aos saberes não oficiais da igreja – estes que são assimilados e repassados pela tradição da oralidade e da cultura popular, como é o caso da prática de rituais informais, como o da benzeção.

Juca, nesse sentido, parece representar bem o tradicional cristão católico brasileiro, cuja vida religiosa, de acordo com Talles de Azevedo (2002, p. 36), de um modo geral:

Reduz-se ao culto dos santos, padroeiras das cidades ou freguesias, ou protetores das suas lavouras, de suas profissões ou de suas pessoas, — um culto em grande parte doméstico e que não se conforma muito estritamente com o calendário oficial da igreja nem com as prescrições litúrgicas.

Em seu poema *Lá vai a garça avoano*, por exemplo, é nítida a reafirmação do mito bíblico (e, portanto, oficial, aceito, cultivado e incentivado pela igreja cristã) da existência de Adão e Eva e do Éden (Paraíso):

Lavai a garça avoano,
Mim leva, garça, mim leva!
Mim põe lá no paraíso,
Aonde andava Adão e Eva!

Além da releitura de histórias bíblicas, como a de Adão e Eva, presente no Velho Testamento, encontramos, ainda, imagens de outro aspecto religioso cristão, baseado nos preceitos institucionais da igreja: a tradição do batismo:

Minina, casa cumigo,
Eu sô moço istimado...
Basta só contá procê
Qui tem uns cem afiado
Inroda da vizinhança.
Istima pra todos lado,

Só mesmo as moça bunita
 Qui num istima esse coitado!
 (ANGÉLICA, 2011, p. 171)

Como podemos observar por meio da estrofe disposta acima, extraída do poema *Pruma prima*, Juca direciona seu discurso poético a uma menina que recebe os galenteios do poeta, o qual, em tom de bastante humor, lança mão de alguns argumentos, a fim de conquistar a simpatia daquela com quem afirma desejar se casar. Um desses argumentos consiste na exaltação de algumas qualidades de si mesmo, no intuito de convencê-la a aceitar o seu pedido e, ao fazer isso, Juca da Angélica representa a imagem positiva que possui dos padrinhos, quando argumenta de modo hiperbólico que “tem uns cem afilhados”.

O número exagerado de afilhados que o poeta afirmava ter confirma a estima que dizia possuir entre a vizinhança, uma vez que ser padrinho de alguém, de acordo com a tradição católica, significa ser pai espiritual da criança que nasceu. E o apadrinhamento só é possível por meio do batismo, sacramento que, de acordo com alguns estudiosos, faria desaparecer o estigma do pecado original transmitido pela semente de Adão. Por isso, Paulo Cezar Miranda Nacif (2013, p. 6), apoiado em estudos de Gudeman e Schwartz (1988, p. 41), acrescenta que o batismo consiste num “renascimento espiritual” em que se cria um vínculo filial entre os “pais espirituais” (ou seja, os padrinhos) e os neófilos:

Por consistir num “renascimento espiritual”, os batizados deveriam dispor de um novo vínculo filial, agora definido através dos padrinhos, ‘pais espirituais’. Estes, recebem a tutela espiritual do neófito ao momento de sua agregação à comunidade. É criado um vínculo ‘não do corpo, ou da carne, ou da vontade humana enquanto expressa na lei civil’; trata-se de “associação ou solidariedade, através da comunhão de ‘substância espiritual’.

O autor destaca, ainda, a relevância da função sagrada do apadrinhamento que “tinha como consequência a ampliação dos laços familiares para além do sangue, pois poderia reforçar relações sociais preexistentes ou criar novas” (NACIF, 2013, p. 6). Nesse sentido, Juca busca comprovar a sua “estima”, por meio do argumento de que batizou muitas pessoas, a fim de demonstrar uma ampla rede de ligações afetivas e sociais que conquistou no decorrer da vida. Dessa forma, ser “pai espiritual” de mais de cem crianças denota que o poeta possuía atributos admiráveis pela sociedade, o que justificaria o apreço e respeito que ele dizia ter “em todos os lugares”. Além disso, segundo Émile Durkheim

(2012, p. 6), ritos “são regras de comportamento que prescrevem como o homem deve se comportar com as coisas sagradas”. Fica a ideia, então, de que aquele que participa do rito do batismo, como é o caso do poeta, assume, assim, um caráter solidário e multiplicador das alianças sociais.

Nos textos de Juca encontramos, ainda, a representação da imagem do pecado, outro elemento que se insere no grupo dos preceitos religiosos oficiais. No poema *É tão bela Dária*, por exemplo, o poeta diz preferir a morte (e, portanto, pecar) a deixar de declarar repetidas vezes o seu amor a Dária, uma de suas pretendentes:

Eu quero morrer,
Num quero viver
Para num penar!
Se desejar morte
For pecado forte,
O poeta peca...
Mais no fim da vida,
Três veiz de insiguida
Eu quero falar:
Dária do Zeca!
Dária do Zeca!
Dária do Zeca!

(ANGÉLICA, 2011, pp. 158-159)

O pecado é compreendido na doutrina cristã como uma transgressão direta à lei de Deus, evidenciado por um erro moral, caracterizado por ações que não se conformam estritamente com a vontade divina. No poema em questão, o poeta, mesmo afirmando não ter certeza de que o simples desejo de morrer seja pecado, ele assume os riscos em nome do amor: “Se desejar morte/For pecado forte,/O poeta peca...”. Por “pecado forte”, entendemos algo que se aproxima da ideia de suicídio (desejo voluntário de morrer), ato tradicionalmente repudiado pela igreja Católica e culturalmente pela sociedade. Mas o que percebemos é que o poeta brinca com o preceito bíblico da imagem de pecado, abrindo mão, nesse sentido, de uma possível salvação divina, mas nunca do humor e de sua fama de namorador, pois prefere ir para o inferno a deixar de praticar os seus galanteios.

Entretanto, Juca vai além da representação do sagrado, sob o viés da doutrina institucional, que é ditada pela igreja, retratando também o catolicismo popular, baseado, conforme comentou Azevedo (2002, p. 36), essencialmente, na devoção aos santos e padroeiras das cidades e em “um culto em grande parte doméstico e que não se conforma muito estritamente com o calendário oficial da igreja nem com as prescrições litúrgicas”.

O autor denomina como “sincretismo afro-católico-espírita” quando há interferências no catolicismo popular de práticas religiosas de outras crenças, como as advindas da doutrina espírita e afro-brasileira. Encontramos, no poema *Vilela*³¹, traços desse sincretismo a que se refere Azevedo. A seguir, fragmento do poema:

- ‘Eu tamém sô desse jeito,
Brigo impé, brigo sentado!
As bala istala im mim,
Num mim faiz um arranhado!
Sô devoto de São Jorge,
Eu tem meu corpo fechado!’
(ANGÉLICA, 2011, p. 329)

Tal sincretismo religioso se expressa, na estrofe acima, pela crença no poder de São Jorge como santo capaz de “fechar” o corpo de um dos personagens que compõem o poema *Vilela*. Sendo assim, a existência do sincretismo se evidencia, uma vez que, embora o poema faça alusão a São Jorge, conhecido tradicionalmente como um santo católico, ele também é associado a Ogum nas religiões africanas, como na Umbanda, nas quais também se costuma realizar rituais de fechamento do corpo, com a intenção de proteger o indivíduo de algum malefício físico ou espiritual. No poema *Vilela*, há, pois, traços do que Talles de Azevedo chama de “sincretismo-afro-católico-espírita”, já que, nele, dividem o mesmo espaço diferentes modos de se relacionar com o sagrado, compreendendo o catolicismo nascido e cultivado pelo povo, mas também rituais e crenças de matrizes afro-brasileiras.

Dessa forma, Juca da Angélica, como um genuíno caipira, não ignorava as prescrições litúrgicas da igreja, nem deixava de lado as crenças populares e o culto doméstico aos seus santos protetores, aos quais Juca fez inúmeras referências em sua poesia. No poema *Minina, sunga a cabeça*, por exemplo, o poeta recorre a São Longuinho, o famoso santo dos objetos perdidos, a fim de que este ouça a sua lamentação amorosa:

E a ingratidão qui mim feiz
Foi muitas gente qui viu.
Cramei pru sol, feiz-se triste,
Cramei pru dia, ele sintiu.
Cumecei cramá pra noite,
Ela sofreu calafriu!

³¹ O poema *Vilela* (recolhido do folclore brasileiro), embora faça parte do repertório poético de Juca, não é de sua autoria.

Eu cramei pra São Luguim,
 Era surdo e num oviu!
 Cramei pra lua, chorou...
 Fui ti cramar, ocê riu!
 (ANGÉLICA, 2011, p. 125)

O interessante é que Juca representa a imagem de São Longuinho como sendo surdo, uma característica que o mártir não tinha, segundo a sua hagiografia. Nela, conta que tal santo até ficou cego de um olho, mas não acometido pelo problema da surdez. Isso vem comprovar que o poeta criou a seu modo a imagem desse santo, não obedecendo, portanto, ao que está escrito em sua hagiografia, mas sim ao próprio imaginário do autor.

Mas, geralmente, isso não se trata de uma regra, já que, em geral, na religiosidade popular, as pessoas tendem a reafirmar as histórias dos santos que chegam até elas, com poucas (ou nenhuma) alterações. Em *Diário em quadrinhas* (fragmento), por exemplo, o poeta representa São Pedro com a imagem que todos normalmente possuem dele, ou seja, como aquele que detém “as chaves do Reino dos céus” (conforme passagem bíblica, disponível em Mateus 16,19) e, portanto, possui também o poder de selecionar quem entra ou não nos domínios celestes. No caso do poema em questão, é desejo do poeta que aqueles que amarem sua pretendente sejam punidos por São Pedro, que não lhes abrirá os portões do céu:

Quem amar o meu amor,
 Muito há de ter qui penar:
 Na filiz porta do céu,
 São Pedro não dexa entrar...
 (ANGÉLICA, 2011, p. 203)

Essa mesma imagem se confirma no poema *ABC de Madalena*, isto é, a imagem popular de São Pedro como guardião do céu, uma vez que Juca atribui novamente a esse santo o poder de lhe dar algumas respostas a respeito da alma que entra ou não no plano celestial:

Quero incontrar São Pedro
 E quero lhi perguntá
 Se quem morre apaxonado
 Pode lá no céu entrá.
 São Migueli e os arcanjo
 Num sobe mim ixpricá –
 Mais se é qui sofreu disprezo,
 Alma qui sofre paxão
 Num pode dar muito peso!
 (ANGÉLICA, 2011, p. 239)

Cabe acrescentar que o poema faz alusão também aos anjos de uma forma geral e, de forma específica, a São Miguel Arcanjo que, no imaginário popular, é considerado chefe da guarda que protege os portões do território celestial e um dos anjos responsáveis pela condução das almas a seu destino final.

Todas essas informações reforçam, nesse sentido, que as imagens construídas por Juca da Angélica sobre São Pedro e São Miguel vão em direção ao discurso “oficial” da igreja católica ao mesmo tempo que estão em sintonia com o imaginário popular. Afinal, ninguém melhor que São Miguel Arcanjo e São Pedro para responderem aos questionamentos do poeta sobre o acesso aos céus das almas apaixonadas. O texto não deixa claro se o poeta obteve a resposta que tanto queria, mas há indícios, no poema, que apontam para a ideia de que quem sofre por um amor não correspondido já pagou boa parte dos seus pecados, chegando, por isso mesmo, mais leve ao céu, leveza essa que facilitaria a passagem da alma desprezada pelos portões celestes: “Mais se é qui sofreu desprezo,/Alma qui sofre paxão/Num pode dar muito peso!”. Logo, está presente no texto também a ideia da evolução do ser humano pelo sofrimento, uma ideologia que remete, aliás, à doutrina cristã católica, segundo a qual, o homem se purifica e evolui espiritualmente pela expiação.

Não podemos deixar de mencionar, além disso, o modo como Juca representa poeticamente a sua relação com o transcendente, sempre de forma muito extrovertida e sem o peso das representações tradicionais que normalmente costumamos ver. Por exemplo, na música caipira, na qual o tom escolhido, na maioria das vezes, ao tratar de temáticas religiosas, é o de seriedade, como ocorre na canção *Romaria*, de Renato Teixeira, e em tantas outras canções sertanejas, cujo tema central gira em torno da sacralidade. Juca, ao contrário disso, não deixa o humor de lado nem mesmo quando se refere ao sagrado.

Trata-se, na verdade, de uma característica própria de Juca, que, além de tratar o sagrado com muito humor e leveza, sabia extrair versos de alegria das situações mais inusitadas. No poema *Eu com “g” iscrevo guerra*, por exemplo, texto que aborda a temática da Segunda Guerra Mundial, o tom predominante é o de descontração e de humor e não de tristeza ou pavor, sentimentos, que, normalmente, envolvem os textos que discorrem sobre situações trágicas, como a guerra. Diferentemente dessa postura, Juca

extraí da seriedade o sulco da alegria, fazendo com que a fé seja manifestada de maneira espontânea e bastante descontraída:

Eu com ‘G’ iscrevo guerra,
Lá fora tá guerriano,
Alemães tá só morreno,
Nois aqui tá só dançano.

Devemo pegá cum Deus
E o mártir São Sebastião,
Qui é qui pode nos livrar
Dos pirigo qui nois tão.

E as moça deve rezá
Trinta dia im cada mês...
Si os moço fô pra guerra,
Quem é qui namora ocêis?!

Entretanto, ainda que na obra de Juca o sagrado se apresente sob uma roupagem pouco convencional, o fato é que o poeta, entre uma tirada e outra de humor, não deixou de expressar liricamente a sua fé. No poema *Eu com “g” iscrevo guerra*, por exemplo, é evidente a sua confiança no poder da oração (“E as moça deve rezá/trinta dia im cada êis”), além de professar a sua crença em São Sebastião, santo que divide espaço com Deus, no poema, na função de proteger os seus seguidores, durante o período de guerra (Devemo pegá cum Deus/E o mártir São Sebastião,/Qui é qui pode nos livrar/Dos pirigo qui nois tão”).

A essa religiosidade, em que a figura central de Deus divide lugar com os santos de devoção, Araújo (2008, p. 16) chama de relação “santorial”, na qual há “um colorido político pela presença de numerosos santos de devoção regional, familiar e pessoal, tendo, como pano de fundo, a crença cristã institucionalizada no ‘deus único e verdadeiro’”. É justamente essa relação santorial que observamos na obra de Juca, que ora representa o imaginário popular, confirmando-o e ora modificando-o, conforme a sua realidade. No que se refere à representação de São Sebastião, especificamente, notamos que as imagens construídas desse mártir são condizentes com o imaginário que as pessoas possuem dele (como patrono da guerra, por exemplo), diferentemente do que ocorre com São Longuinho, que passou de santo dos objetos perdidos a exercer um papel que se parece mais com o de Santo Antônio, o famoso santo casamenteiro.

Aliás, é a Santo Antônio que, no poema *Desafi*, a namorada de Juca recorre e direciona suas promessas e orações. Segundo o texto (ao qual já nos referimos

anteriormente), quando Juca ia participar de um cururu, em Goiás, sua namorada insistiu em pedir para que o poeta não fosse ao evento, mas, por ver a necessidade de honrar o compromisso, Juca ignorou-lhe o pedido, restando à moça rezar para Santo Antônio e confiar em “seu” talento:

Eu tinha uma namorada –
Dispidi neste momento.
Ela olhava im meu rosto,
Chorava de sentimento.
- ‘Querido, muda esse plano,
Disfaiz desse pensamento!’
Eu só falava pra ela:
- ‘O qui já falei, sustento!’.
- ‘Vô rezá pra Santo Antõe
E cunfiá no seu talento:
Se ocê perdê pr’essas gente,
Vô sê frêra num convento!’
(ANGÉLICA, 2011, p. 100)

Para nós, não está claro se o talento ao qual a moça se refere é de Juca ou do santo, mas, de qualquer modo, é evidente a confiança por parte dela nas habilidades do poeta na arte do cururu, já que promete ser freira e morar em um convento caso Juca perca o embate poético. Nessa óptica, o texto, além de confirmar a imagem popular de Santo Antônio como protetor dos namorados e das moças solteiras, também traz à lume uma prática bastante comum no catolicismo popular, que são as orações e as promessas aos santos: - “Vô rezá pra Santo Antõe/E cunfiá no seu talento;/Se ocê perdê pr’essas gente,/Vô sê frêra num convento!”.

Segundo Cassirer (2004, pp. 381-383), a promessa é uma espécie de sacrifício que significa “o ponto no qual o ‘profano’ e o ‘sagrado’ não apenas se tocam, mas no qual se penetram indissoluvelmente”, e, “assim como o sacrifício, a oração também é destinada a eliminar o abismo entre Deus e o homem”. O estudioso também acrescenta que o sacrifício pode aparecer como oferenda, purificação, pedido, agradecimento ou expiação. Este último sacrifício parece aplicar-se ao excerto do poema apresentado, uma vez que a namorada do poeta chegou a prometer ser freira, caso este viesse a perder o duelo poético, mostrando-se disposta, nesse sentido, como expiação, a abrir mão de qualquer relacionamento amoroso – inclusive com o próprio poeta. Contudo, ao que nos parece, a moça não estava falando sério ao mencionar a tal promessa, que foi proferida,

aparentemente, por impulso, na vã tentativa de levar o dulista a desistir da viagem em questão.

Em relação ao poema *Disafi*, não podemos deixar de destacar também a alusão que o texto faz à tradição da força simbólica do dizer na cultura caipira, uma vez que, em um contexto no qual a linguagem oral é dominante, honrar a palavra significa não só cumprir o que foi dito, mas, acima de tudo, reafirmar-se como um indivíduo de boa reputação e digno de respeito. Sendo assim, o verso “- “O qui já falei, sustento!”, do poema *Disafi*, revela a preocupação do roceiro em honrar aquilo que foi prometido verbalmente, servindo, ainda, como um poderoso argumento que o poeta usa em seu favor, no sentido de convencer a namorada de que não poderia, nem se quisesse, deixar de comparecer ao evento, já que dera a sua palavra como garantia.

Levando-se em conta os apontamentos feitos até agora acerca da manifestação do sagrado na poesia de Juca, é possível afirmar, então, que o poeta faz uma representação pragmática da religiosidade, em que há uma relação de “trocas de fidelidade” na qual o homem crê em troca de alguma recompensa, conforme atesta Brandão (2007, p. 328), ao analisar a religiosidade popular na música caipira:

Poucos nomes são tão frequentes ali, sobretudo nos velhos clássicos das modas de viola, como os de Deus e seus santos mais populares. Entre eles e os homens, há uma permanente cadeia de trocas de fidelidade na qual o sertanejo entra com a fé, a devoção piedosa, a súplica e a resignação [...] Os homens pedem por todas as coisas: um amor perdido, uma doença na família, um filho que parte, a chuva na seca, o socorro no perigo (BRANDÃO, 2007, p. 328).

E, nessa relação de “trocas de fidelidade”, em que os “homens pedem por todas as coisas”, parece não haver mal nenhum em se pedir para um santo interceder a fim de que o país vença a Copa do Mundo, afinal, em se tratando dessa competição mundial, o fato é que toda ajuda é bem-vinda. É justamente essa a ideia que aparece contida no poema *A copa de 62*, em que o poeta recorre à Nossa Senhora Aparecida, pedindo que a santa padroeira do Brasil proteja e abençoe a seleção brasileira de futebol, durante a atuação desta na Copa de 62:

Os vinte e dois brasileros,
Campeão do mundo intero
Brilharo na seleção.
Gente riu, gente chorô,
Os brasileros alegrô –
Viu Brasil bi-campeão!

[...]

Dois a zero! Ganhô o Brasil,
 Aquele povo gentil,
 De Senhora Aparecida.
 Protejei, Mãe Poderosa,
 Suas gente valorosa,
 Pra ganhá toda partida!
 (ANGÉLICA, 2011, p. 286)

Não temos como saber se as orações do poeta interferiram ou não no resultado da Copa daquele ano, mas o fato é que o país tornou-se bi-campeão mundial na Copa de 62, e, segundo o poema, certamente, Nossa Senhora da Aparecida teve seu papel fundamental na vitória brasileira, visto que, no texto em questão, pede-se para que ela continue apoiando a sua “gente valorosa”, a fim de que esta ganhe toda partida. Há aqui, nesse sentido, uma relação metonímica de coletividade, uma vez que a seleção brasileira de futebol atua no poema como parte representativa de uma nação, formando o “povo gentil” a que se refere o poeta.

Dessa forma, todos os brasileiros, em sua concepção, não só os membros da seleção, necessitam da proteção dessa “Mãe poderosa”, que assume, segundo Durand (1997), juntamente com São João, o lugar de maior intercessora entre homem e Deus, ocupando, por isso mesmo, um papel de destaque no imaginário popular dos católicos. Nessa direção, podemos afirmar que Juca representa no poema, em questão, esse imaginário, retratando a “devoção piedosa” a que se refere Brandão, além de fazer alusão ao imediatismo e ao utilitarismo dos milagres do catolicismo, exemplificando a “cadeia de trocas”, citada pelo autor.

Tal cadeia de trocas, na qual se encontra “uma religiosidade prática e utilitária, que busca um relacionamento direto e pessoal entre o devoto e o santo” (ARAÚJO, 2008, p.116), pode ser verificada, inclusive, no poema *Sinhurita Valdemira*, por meio de uma promessa que Juca faz a Deus e ao anjo Querubim de vestir de rosa todos os santos de sua casa, caso receba a graça pretendida (no caso, que fosse falsa a notícia do casamento de Valdemira – na época, uma das pretendentes do poeta):

Quando sube da nutriça
 Desse casamento seu,
 Meu coração deu pancada,
 Meu corpo ismureceu –
 Quis falar, trimi a fala,
 Meus oídos omedeceu.

[...]

Meu querubim de amor
 Qui canta nas tardes formosa,
 Deus quisera qui essa fosse
 Uma nutiça mintirosa...
 Qui os Santos de nossa casa
 Vistirei todos de rosa!
 (ANGÉLICA, 2011, p. 167)

O utilitarismo religioso evidencia-se, portanto, pela ação direta de trocas de “favores”, em que o poeta ganha o benefício de não receber a notícia que lhe desagrada (a notícia do casamento de Valdemira), enquanto os santos adquirem o benefício de ganharem vestes da cor rosa – pigmento que, por associar-se culturalmente ao universo feminino, remete à pureza, à delicadeza e, claro, também ao romantismo, o que talvez justifique a cor escolhida pelo poeta, afinal, a sua promessa está diretamente ligada à possível esperança de reatar o relacionamento com Valdemira, caso ela não se case.

Todavia, nessa cadeia de trocas, não há lugar só para o pedido, mas também para o sacrifício em forma de agradecimento, conforme explicou Cassirer (2004). No poema *Disafi*, por exemplo, Juca agradece a Deus, a São José e à Nossa Senhora (nesta ordem) pela vitória obtida no cururu apresentado em Goiás:

Paremo pra discansá
 Incima das quatro hora.
 Fui falá verso pru povo,
 As moça saiu pra fora.
 Quando vei gente gritano:
 - ‘Os cantadô foi imbora!
 Largaro até as mala,
 Sem dispidi caiu fora!’
 Eu agradici a Deus,
 São José e Nossa Sinhora:
 - ‘Os moços saiu fugido
 E nois ganhô a vitora!
 Tulino vai bebê pinga,
 Eu de vorta vou mimbora!’
 (JUCA, 2011, p. 106)

Observa-se que o poeta agradece à Sagrada Família, formada pelas figuras bíblicas de José, Jesus e Maria (figuras que, aliás, são bastante cultuadas nas folias de reis) e, levando-se em consideração que, na tradição cristã, há a tripartição de Deus em Pai, Filho (Deus terreno, Jesus) e Espírito Santo (Espírito de Deus), o “Deus” presente no poema, em questão, pode perfeitamente se referir também ao Deus terreno, ou seja, a

Jesus, formando, dessa forma, a imagem da Sagrada Família para quem Juca direciona, após seus desafiantes desistirem da competição poética, seus agradecimentos pela vitória conquistada: “Eu agradici a Deus,/São José e Nossa Sinhora:/- “Os moços saiu fugido/E nois ganhô a vitora!”.

Também, no poema *Numa caçada de onça*, há a ocorrência do agradecimento por uma graça recebida – desta vez, explicitamente, a Jesus, que abriu, literalmente, os caminhos do poeta:

Virei pra trais no momento,
Caio aqui, levanto ali,
Fui filiz,achei um tri
Qui na mata nunca foi visto.
Foi poder de Jesuis Cristo,
Nosso belo protetor!
(ANGÉLICA, 2011, p. 115)

Usamos a expressão “literalmente”, uma vez que, segundo o texto, o poeta, ao se ver perdido em uma mata fechada, encontra uma saída, sinalizada por uma trilha nunca antes vista na floresta. E é claro que os créditos dessa graça foram para Jesus, agente responsável, de acordo com o poema, pelo milagre recebido.

O percurso feito até aqui sobre o fenômeno da religiosidade revela, nesse sentido, a existência de dois mundos distintos, pelos quais o homem religioso (como é caso de Juca) transita: o mundo sagrado e o profano. De acordo com Mircea Eliade (1992, p. 39), isso implica a existência também de dois tempos diferentes: o tempo sagrado e o profano. Este representa o tempo histórico e aquele o tempo “mítico” no interior do qual se transcende o tempo profano:

O homem religioso vive assim em duas espécies de Tempo, das quais a mais importante, o Tempo sagrado, se apresenta sob o aspecto paradoxal de um Tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos. Esse comportamento em relação ao Tempo basta para distinguir o homem religioso do homem não religioso. O primeiro recusa-se a viver unicamente no que, em termos modernos, chamamos de ‘presente histórico’; esforça-se por voltar a unir-se a um Tempo sagrado que, de certo ponto de vista, pode ser equiparado à ‘Eternidade’.

De acordo com o autor, assim como há um tempo sagrado, recuperável por excelência, mediante rituais míticos, há também o espaço sagrado, que pode ser um templo, uma igreja, uma casa. A esse lugar, Eliade chama de “centro do mundo”, local

onde são repetidos os mitos, os quais asseguram ao homem religioso a comunicação com os deuses.

No Brasil, é fácil perceber, por meio da cultura e de seu calendário, a importância dada a esse reviver dos mitos sagrados. Todos os anos, histórias míticas são trazidas à tona, mediante rituais e festas típicas brasileiras. Como vimos, isso acontece porque o homem religioso acredita que a repetição de gestos divinos o deixará mais próximo do sagrado e que, por intermédio dele, será salvo do nada e da morte. É o que salienta Eliade (1992, pp. 55-56), em seu livro *O sagrado e o profano*:

O calendário sagrado repete anualmente as mesmas festas, quer dizer, a comemoração dos mesmos acontecimentos míticos. Propriamente falando, o calendário sagrado apresenta-se como o ‘eterno retorno’ de um número limitado de gestos divinos, e isto é verdadeiro não somente para as religiões primitivas, mas também para todas as outras religiões. Em toda parte, o calendário festivo constitui um retorno periódico das mesmas situações primordiais e, consequentemente, a reatualização do mesmo Tempo sagrado. Para o homem religioso, a reatualização dos mesmos acontecimentos míticos constitui sua maior esperança, pois, a cada reatualização, ele reencontra a possibilidade de transfigurar sua existência, tornando-a semelhante ao modelo divino. Em suma, para o homem religioso das sociedades primitivas e arcaicas, a eterna repetição dos gestos exemplares e o eterno encontro com o mesmo Tempo mítico da origem, santificado pelos deuses, não implicam de modo nenhum uma visão pessimista da vida; ao contrário, é graças a este ‘eterno retorno’ às fontes do sagrado e do real que a existência humana lhe parece salvar-se do nada e da morte³².

De acordo com o autor, é comum, notadamente nas sociedades agrárias ou primeiras, a percepção da constante vontade do homem de repetir os mitos sagrados. O caipira, como sujeito nato dessa sociedade primitiva a que se refere Eliade³³, mantém vivo um imaginário que remete a histórias míticas e a elementos simbólicos, reproduzindo-o e perpetuando-o, através dos tempos. Juca da Angélica reproduz e perpetua, por meio de fazer literário e de suas memórias, nesse sentido, esse desejo individual e coletivo do homem religioso de ultrapassar os limites do tempo profano ou histórico, uma vez que registra em seus versos traços do comportamento e crenças praticadas por ele e por demais agentes da sociedade campesina. Em sua poesia, encontra-se, por exemplo, a

³² A morte aqui é entendida no sentido negativo do termo, embora Durand afirme que “o próprio facto de desejar e de imaginar a morte como um repouso, um sono, eufemiza-a e a destrói” (DURAND, 1993, p. 100).

³³ O termo “primitivo” utilizado por Eliade não possui sentido pejorativo, significando algo atrasado ou ultrapassado. Ele foi empregado para designar uma sociedade que procurou manter a tradição quanto aos costumes religiosos.

representação de atividades que evidenciam a busca do caipira pela aproximação com o sagrado, por meio da atualização de imagens e símbolos. É o caso da representação da folia de reis, das festas juninas, da crença em rituais de benzeção, do culto aos santos de devoção e de todas as manifestações religiosas já elencadas até aqui.

Uma possível explicação para a “fé cega” (NEPOMUCENO, 1999) do homem religioso (caipira ou não) consiste, de acordo com Karen Armstrong (2008, pp. 17-18), no fato de ele estar sempre à procura de respostas nos mitos, símbolos ou imagens que lhe trarão sensação de conforto e a possibilidade de tentar “descrever metaforicamente uma realidade demasiado complexa e fugidia para ser expressa de outra maneira”. Nesse sentido, é mais fácil e confortável para o homem com fé atribuir o surgimento de uma trilha em uma mata fechada a um ser transcendental, que pensar em outras explicações mais objetivas para o acontecido, por exemplo.

Além disso, Carlos Brandão, ao estudar a religião popular brasileira, ressalta que o que instiga as pessoas a acreditar em uma ou outra determinada crença é justamente a necessidade de viver o impenetrável. Segundo ele, “a religião é o melhor explicador de tudo, justamente porque tem o recurso do mistério para justificar o que é difícil de ser explicado – e muitas vezes, o mistério é a melhor explicação” (BRANDÃO, 2007, p. 329).

Nesse viés, para Armstrong e Brandão, o homem busca, na sedução daquilo que é incompreensível racionalmente, preencher o vazio de sentido que, segundo Maria Ivonete Santos Silva (2006, p. 63), é expresso como efeito de uma “falha” da natureza, pois, desde sua origem remota, o homem carrega consigo uma sensação de “incompletude”:

Nos primórdios, o homem criou mitos e imagens. Arte e religião, juntas, inventaram um modo de suprir a grande ‘falha’ da natureza ou da divindade que havia criado o homem e o havia deixado no mundo, entregue à sua própria sorte e à sua própria incompletude. Dessa origem remota até os dias de hoje, o homem vive em busca de sentido.

Percebe-se que a arte (termo mencionado, aqui, no sentido de qualquer forma de expressão humana de sua subjetividade) figura como um dos principais meios utilizados pelo homem para preencher essa ausência de sentido – ausência essa que Eliade (1992, p. 37) comprehende como uma nostalgia religiosa, a qual “exprime o desejo de viver num Cosmo puro e santo, tal como era no começo, quando saiu das mãos do criador”. Tal

pensamento eladiano é consolidado por Albuquerque Júnior (2015, pp. 17-18), que, sobre essa nostalgia religiosa, acrescenta:

Entre o Homem e o mundo cavou-se um fosso, um abismo, atirando nós humanos em profunda solidão e numa profunda saudade: a saudade do divino, a saudade dos deuses, a saudade de um tempo original de fusão do homem com a sacralidade do mundo. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2015, p 18).

Arte e religiosidade assemelham-se, nesse sentido, por conter, em seu cerne, o recurso do imaginário que, segundo Gilbert Durand (1997), atua como instrumento capaz de vencer o medo da morte e o passar do tempo. E esse instrumento pode ser encontrado, sobretudo, na literatura, arte que, de acordo com Umberto Eco, ensina também o homem a morrer. Segundo esse autor, a “educação ao Fado e à morte é uma das funções principais da literatura” (ECO, 2003, p. 21). Desta forma, para Eco, a arte literária, apresentando diferentes vertentes da realidade, conduz o homem à compreensão e à aceitação de fatos que não lhe agradam, como a sua transitoriedade.

Verificam-se, portanto, pelo menos duas principais contribuições da literatura nesse sentido: a de educar as pessoas para a finitude da vida e a de possibilitar que essas pessoas vivenciem, por meio da imaginação, uma infinidade de experiências que, conforme afirma Haquira Osakabe (2005, p. 52), são ampliadas pela poesia:

Tudo é passível de ser engrandecido pela poesia. Para isso, basta admitir-se o mistério desse mundo e deixar-se conduzir pela curiosidade que [...] trama outro lado da realidade em que o ordinário se transforma em mito [...] revelando ao mundo os limites e a cegueira da própria condição humana.

Todos os posicionamentos dos autores supracitados revelam que, numa contradição aparente, a literatura atua como combustível capaz de impulsionar a imaginação, a qual “revele estruturas do real inacessíveis quer à experiência dos sentidos quer ao pensamento racional” (ELIADE, 1991, p. 8), abrindo espaço para que o homem alcance o que, no universo empírico, seria inalcançável, ao mesmo tempo que o conscientiza de sua efêmera e limitada condição humana.

Nesse sentido, como nos afirma Busnardo Filho (2007, p. 29), “o artista é um homem solto sobre o abismo, tendo, simultaneamente, a sensação da queda do corpo material e a percepção de ascensão da alma”. Dessa tensão, segundo ele, “o que permanece como ponto de ruptura é essência que é, simultaneamente, resistência dos

contrários". É um dos recursos utilizados pela literatura, para que haja a conciliação desses opostos, é a poesia, a qual, conforme afirmou Octavio Paz (1982, p. 15), possibilita ao homem a resolução dos conflitos, dando-lhe a sensação de ser “algo mais que passagem”.

Sem dúvida, a poesia, bem como diferentes manifestações artísticas e literárias, tem o poder de aguçar a imaginação humana, possibilitando ao homem sair de seu tempo individual e experimentar realidades que ultrapassam aquelas oferecidas pelo quotidiano. É o que ressalta Mircea Eliade (1992, p. 99):

Graças à leitura, o homem moderno consegue obter uma ‘saída do Tempo’ comparável à efetuada pelos mitos. Quer se mate o tempo com um romance policial, ou se penetre num universo temporal alheio representado por qualquer romance, a leitura projeta o homem moderno para fora de seu tempo pessoal e o integra a outros ritmos, fazendo-o viver numa outra ‘história’.

Entretanto, em última análise, ao ler um romance, por exemplo, o indivíduo possui consciência de que está diante de uma ficção. Umberto Eco (1994), em sua obra *Seis passeios pelo bosque da ficção*, fala justamente da noção de “pacto ficcional”, que consiste na conscientização do leitor de que a história narrada não se trata de um relato, mas, sim, de ficção. O mesmo não ocorre com a religiosidade, já que as mais improváveis histórias míticas para o homem religioso se constituem em verdades inquestionáveis. Aliás, de acordo com Eliade (1991, pp. 39-40), “o mito é real porque ele relata as manifestações da verdadeira realidade: o sagrado”.

Nesse viés, histórias míticas, apresentando-se como verdadeiras, ao falar dos seres e acontecimentos sagrados, conduzem o homem a ultrapassar a condição profana, isto é, a situação histórica do dia a dia, sendo ele projetado “num outro mundo, num Universo que não é já o seu pobre e pequenino Universo quotidiano” (ELIADE, 1991, p. 58).

E essa projeção, que coloca o homem frente a uma realidade ausente, só é possível por meio da imaginação que se revela mediante a captação de imagens e símbolos, elementos esses capazes de auxiliar na interpretação de realidades, que, de acordo com Karen Armstrong (2008, p. 296), saem do domínio da lógica e dos sentidos:

Hoje em dia, muitos ocidentais se horrorizariam se um grande teólogo afirmasse que, num sentido profundo, Deus é um produto da imaginação. Contudo, deveria ser óbvio que a imaginação é a principal faculdade religiosa. Jean-Paul Sartre a define como a capacidade de pensar o que não existe, mas

é apenas possível. A imaginação tem sido a causa de nossas grandes realizações na ciência e na tecnologia, e também na arte e na religião. A ideia de Deus, como quer que o definam, é, talvez, o maior exemplo de uma realidade ausente que, apesar de seus problemas inerentes, continua a inspirar homens e mulheres há milhões de anos. Só podemos conceber Deus, que permanece imperceptível aos sentidos e à própria lógica, por meio de símbolos, cuja interpretação é a função principal da mente imaginativa.

Mitos, imagens e símbolos descortinam, então, “um mundo mais vasto e infinitamente mais rico, carregado de significações espirituais e de promessas” (ELIADE, 1991, p. 9). Neles, o homem é capaz de encontrar respostas e esperanças que o universo profano não oferece. Dessa forma, “através do poema, do mito e da religião”, acomodase “o mundo ao ideal humano, à felicidade ética da espécie humana” (DURAND, 1993, p. 44).

Bachelard (1990, p. 59), em sua obra *A terra e os devaneios do repouso*, ao falar sobre a importância da poesia cósmica como instrumento capaz de oferecer uma realidade que ultrapassa aquela experimentada diariamente pelos seres humanos, parece concordar com os autores supracitados sobre o poder das imagens, já que, de acordo com ele:

Com relação à poesia cósmica, por exemplo, poderíamos ver como ela é uma libertação do universo real [...] que nos encerra, que nos opõe. Todas as vezes em que conseguimos elevar imagens ao nível cósmico, percebemos que tais imagens nos davam uma consciência feliz, uma consciência demiúrgica.

Assim, contrariamente ao signo comum que possuem as coisas, a poesia cósmica atribui-lhe um significado que dinamiza os sentidos, atuando como elemento propulsor da imaginação humana, oferecendo-lhe versões da realidade mais agradáveis do que a vivida.

5.4 Na noite de São João: a imagem transcendental da poesia

Selecionamos do repertório poético de Juca o texto *Na noite de São João*, a fim de analisarmos a representação do sagrado neste poema que, de uma forma geral, parece representar bem o que foi discutido até aqui acerca da manifestação da religiosidade na obra do autor. A seguir, o texto:

Na noite de São João
Eu no meu leito durmia,
Durmia e durmia, e sonhei...
No doce sonhar eu via:
Istava uma casa em festa.

Apareceu nesse dia
Uma Virgem tão formosa
Qui todo mundo dizia:

- ‘Essa Virgem vei do céu?
Purque mistério teria,
Cercada por quatro anjo
Qui numas fita discia?’
Se ela mixia cos lábio
Oro da boca caía –
Os anjos qui a cercava
Panhavam e arrepartia.

Quem pidia, eles num dava,
Só dava os qui num pidia.
Eu tivo pena da Virgem
Qui era cega, não via.
Era muda, não falava.
Era surda, não ovia.
E a Virgem bela do mundo
Por esse modo vistia:

Vistido cor da sucena,
Cinto cor de maravia.
Véu branco, grinalda branca,
Tudo alvo como o dia.
As trança muito pretinha
Nas sombra do véu se via;
Era branca, muito branca,
A fita qui os prindia.

Nos sapatinho trinta e três,
Os pé piqueno cabia.
Perguntei aqueles anjo
Qui Virgem essa seria.
Eles me arrespondeu
Se eu inda não cunhicia,
Qui o nome dela na boca
Era falado todo dia.

- ‘Ah! Meus anjo, meus anjo,
O poeta discunfa!
Qui uma fada feiticera
Prometeu qui eu inda via’.
- ‘Pois essa é a prometida!’,
Os anjinho respondia.
E chei de contentamento,
Gritei naquele momento:

- ‘Intão é a Puisia!’
E na maió satisfação
Dirigi pru lado dela,
Quiria bejar-lhe a mão.

A virgem bela do mundo
 Qui paricia im visão,
 Foi fugino cum os anjos,
 Suspensa na amplidão.

E os anjo siguiu cantano
 A mais bunita canção.
 E eu acordei assustado
 Com a tão grande ilusão.
 Mais o retrato da Puisia
 Ficô pra recordação
 Na página mais oculta
 Do meu meigo coração!
 (ANGÉLICA, 2001, pp. 34-35)

A representação do sagrado no texto, em questão, já se evidencia pelo título do poema, que faz referência a João, uma personagem bíblica que, segundo Durand (1993), divide com a Virgem Maria a tarefa de intermediar a comunicação entre o homem e Deus. É justamente em uma festa em homenagem a São João – santo conhecido na tradição católica como aquele que veio ao mundo com a missão de pregar um batismo de remissão dos pecados às pessoas, enquanto essas ficavam à espera da chegada de Cristo – que o eu lírico sonha com a aparição da “Virgem”, acompanhada de seus quatro anjos, como se verifica nos versos da primeira estrofe.

As festas juninas surgiram, inicialmente, como um ritual pagão no qual se comemorava a fertilidade da Grande Mãe, momento em que se lhe agradecia o êxito obtido com a plantação. Era comum, assim, durante essa comemoração, dançar em volta das fogueiras – daí a presença delas nas festas de São João, pois a fogueira, além de simbolizar o agradecimento e homenagem aos deuses, associa-se ao elemento que torna puro, devido ao poder purificador do fogo, o qual, de acordo com Durand (1997), além de estar inteiramente ligado à palavra de Deus na Bíblia, pode ser considerado quase sempre presente de Deus. Dessa forma, a fogueira liga-se isomorficamente aos esquemas simbólicos do fogo, remetendo ao símbolo da luz e da claridade e, por conseguinte, à capacidade purificadora de São João.

Ademais, segundo Durand, “a consumação da madeira pelo fogo é provavelmente um rito da regeneração da vegetação e da renovação do ano” (DURAND, 1997, p. 331), o que significa que a fogueira pode simbolizar, ainda, o surgimento de uma nova fase, de um tempo que se repete e que se renova. Nesse sentido, a relação entre homem e o sagrado assume uma condição temporal, “no qual o fim é como o começo, o

começo como fim, uma espécie de eternidade” (CASSIRER, 2004, pp. 189-190), de modo que esse “milagre da renovação” acontece todos os anos e cada “novo ano é um recomeço do tempo, uma criação repetida” (DURAND, 1997, p. 284). O poema apresentado, ao fazer alusão ao ritual da festa de São João, que acontece todos os anos, representa, então, a necessidade do homem religioso de reatualizar os mesmos acontecimentos míticos, “pois, a cada reatualização, ele reencontra a possibilidade de transfigurar sua existência, tornando-a semelhante ao modelo divino” (ELIADE, 1992, pp. 55-56).

Aliás, inclusive a quantidade de anjos que acompanham a “Virgem” no poema em análise (isto é, quatro) pode ser associada à relação do homem com o transcendente, já que, para Cassirer (2004, p. 255), o número 4 é o “verdadeiro ‘número sagrado’”, visto que representa a conexão do indivíduo com a forma essencial do universo. Assim, podemos associar a sacralidade do número quatro ao milagre do suceder do tempo, bem como à forma circular da fogueira de São João, afinal, segundo Durand, “o círculo é sempre símbolo de totalidade temporal do recomeço” (DURAND, 1997, p. 323).

A festa de São João, instante que favorece o sonhar do eu lírico, no texto, em questão, corrobora, nesse sentido, com a ideia de criação repetida e circular dos ritos sagrados, resgatados a cada ano em busca do eterno recomeço. Destacamos aqui o papel relevante da memória, uma vez que ela é o combustível responsável por manter acesa essa chama da eternidade mítica, por meio da atualização da tradição, através de movimentos religiosos e festivos, como a tradicional festa junina, revivida todos os anos pelos adeptos do catolicismo popular (cf. AZEVEDO, 2002).

É justamente numa casa “em festa”, conforme informação presente no quinto verso da primeira estrofe, que, em plena agitação, o eu lírico dorme e sonha com a “Virgem formosa” que veio do céu, cercada pelos seus quatro anjos que desciam em fitas. Essa virgem, como já comentamos, assim como João, recebe papel de destaque no imaginário cristão católico, por ser considerada a mãe intermediadora entre o divino e a humanidade. E, mais que intermediadora, é também protetora, aquela que, movida por seu instinto maternal (afinal, ela é a mãe de Deus), acolhe os seus “filhos” pecadores e lhes dá a proteção necessária.

É essa imagem que surge diante dos olhos do eu lírico, isto é, a de uma santa que emerge entre fitas, as quais, simbolicamente, também fazem alusão à comunhão com o

sagrado, num jogo em que a devoção se une ao lúdico, resultando na mescla entre o sagrado e o profano, de modo que o catolicismo popular “oferece a fé, mas mantém a festa do santo, com fitas e danças” (BRANDÃO, 2007, p. 276). As fitas, pelas quais descem a “Virgem” e “os anjos”, representam, assim, a ligação entre o céu e o espaço terreno, uma vez que são elas que propiciam o contato entre os festeiros e as entidades celestes.

Na tradição católica, apresenta-se a imagem da Virgem Maria vestida com um véu branco e um manto azul. Nesse sentido, a brancura do véu, além de fazer referência à sua pureza e delicadeza, associa-se isomorficamente à cor azul-celeste (cor de seu manto), tonalidade que, segundo Durand (1997, p. 44), remete aos símbolos da luz e da claridade, que, por extensão, pode ligar-se aos símbolos verticais, conforme explica o autor:

Os esquemas ascensionais acompanham-se sempre de símbolos luminosos, de símbolos tais como a auréola ou o olho. Dia, claridade, azul-celeste, raio de luz, visão, grandeza, pureza são isomorfos e são matéria de transformações bem definidas: dia pode dar, por exemplo, ‘luz’ ou então ‘iluminar’ e, assim, reencontrar a claridade que, por sua vez, se modulará em ‘brilho’, ‘archote’, ‘lâmpada’, enquanto o azul-celeste dará ‘branco’, ‘aurora’, ‘louro’, e que raio de luz reenviará para ‘sol’, ‘astro’, ‘estrela’, e que a visão agregará o ‘olho’ e a grandeza se diversificará num riquíssimo vocabulário: ‘alto’, ‘zênite’, ‘diante’, ‘subir’, ‘levantar’, ‘imenso’, ‘cimo’, ‘céu’, ‘fronte’, ‘Deus’, etc. enquanto a pureza se metamorfoseia em ‘anjo’.

Dentre os símbolos verticais, o céu (que, segundo Durand, remete à pureza, à elevação da virtude moral e espiritual) ganha papel de destaque no poema em estudo, afinal, é das alturas que surge a santa, em plena noite de São João, com seu vestido cor de açucena, véu branco, fita branca, grinalda branca, “tudo alvo como o dia”, conforme descrevem a quarta e quinta estrofes do poema.

Tanta alvura se destaca sobre o fundo negro de suas tranças e sobre a escuridão da noite diante da qual se dá a aparição, formando um contraste simbólico no qual a claridade que envolve a “Virgem” ofusca a negritude noturna, iluminando o ambiente com seu fulgor e brancura e elevando espiritualmente o local onde se encontra o poeta.

A santa surge, então, como a “luz que ilumina as trevas” (DURAND, 1997, p. 154) nesse espaço sagrado (ELIADE, 1992), isto é, em uma casa que, de acordo com Durand (1997, p. 245):

Para a fantasia, nunca é muralha, fachada ou pináculo, muito menos arranha-céu, é sim, morada, e só para a estética arquitetural é que se perverte em alinhamento de paredes a torre de Babel [...] A importância microcósmica concedida à morada indica já a primazia dada na constelação da intimidade às imagens do espaço feliz, do *centro paradisíaco* o qual “seria formado pelo esquematismo do *farniente* intrauterino.

Nesse contexto, a casa simboliza uma morada, isto é, um espaço que possui um significado microcósmico e, por isso, carrega a energia simbólica de um lugar aconchegante, protetor, puro. A santidade da morada não está, pois, em sua estrutura, mas sim na consciência da sacralidade desse ambiente, já que Deus nele habita, ainda que mediante a intercessão de uma santa e de anjos protetores.

Aliás, o sonho do eu lírico se efetiva no leito de seu quarto, que, de acordo com Durand (1997, p. 243), possui um caráter “feminino e eufemizado”. Dizer que um espaço é eufemizado significa atribuir a esse local um significado transcendental, o que permite a interpretação de que o quarto, onde o eu lírico repousava, ultrapassa a ideia de um simples cômodo que integra uma casa, aproximando-se da imagem de “morada” que, por sua vez, alude à intimidade e “às imagens do espaço feliz, do *centro paradisíaco*” o qual “seria formado pelo esquematismo do *farniente* intrauterino” (DURAND, 1997, p. 245).

Dessa forma, o espaço agrega as condições necessárias, para que o eu lírico sonhe, e é justamente a ação de sonhar que permite a ligação entre os dois mundos: o sagrado e o profano (cf. ELIADE, 1992), visto que a narrativa poética que se estabelece emerge dessa transcendência, em que o tempo histórico assume a proporção de um tempo mítico ou transcendental.

É nesse tempo sagrado que se descortinam os símbolos (cf. ELIADE, 1991, p. 9), não só por meio da reafirmação arquetípica realizada pelo eu lírico da imagem pré-figurada da “Virgem” como a grande intercessora, mãe de Jesus Cristo e que carrega o “símbolo de mulher sem mácula que se dispôs a seguir os desígnios de Deus, sem nunca questioná-los” (ISMÉRIO, 2007, p. 03), mas também através da ratificação da imagem pré-concebida dos entes protetores divinos que assumem a forma de anjos – os mensageiros entre Deus e os seres humanos.

Desse modo, o sonho do poeta reflete as imagens adquiridas dos arquétipos e das tradições culturais que influenciaram em sua formação cultural. O termo “arquétipo” foi

utilizado aqui no sentido de modelos inatos no inconsciente coletivo, funcionando como “símbolos” e que, segundo Francisco C. V. de Lima Júnior (2010, p. 103), consiste:

No conjunto das imagens e relações de imagens que permeiam o campo das representações mentais coletivas sobre a realidade. Tais relações de imagens projetadas sobre o mundo real constituem as forças criadoras do elemento mítico e maravilhoso no seio das sociedades, sendo que não ocorrem de modo meramente reprodutor, mas de uma forma criadora e poética, fomentando assim novas relações sociais e culturais.

Sendo assim, o eu lírico, mais que reafirmar imagens inatas de seu inconsciente coletivo, também as cria de forma poética; prova disso é a associação que o eu lírico faz dos mitos sagrados à imagem arquetípica dos contos de fadas de herança europeia. Tal constatação identifica-se com a descrição do eu lírico, na quinta estrofe, na qual são apresentados os pés da “Virgem” como pequeninos e delicados: “Nos sapatinho trinta e três, /Os pé piqueno cabia”. Esse excerto do poema parece dialogar com o conto *Cinderela*, em que a personagem principal usa um sapato com semelhantes descrições feitas pelo eu lírico no poema.

E não se pode esquecer da referência direta que o eu lírico faz, na sétima estrofe, às fadas, seres mitológicos responsáveis por facilitar o encontro do homem com o seu objeto de desejo. Aliás, não é também uma fada que realiza o desejo de Cinderela de ir ao tão esperado baile? No poema, foi justamente uma fada que profetizou ao eu lírico que ele veria tal ser transcendental: “Qui uma fada feiticera/Prometeu qui eu inda via!”. Há, assim, no texto, a criação de uma imagem formada pela união de diferentes arquétipos (da figura sagrada da Virgem Maria e da releitura das histórias míticas revisitadas pelos contos de fadas).

Com relação ao número do sapato da santa, é necessário se atentar, ainda, para a simbologia do número três, que, de acordo com Jung (2008b, p. 7), “é o primeiro número ímpar e também perfeito, porque é no número três que aparece pela primeira vez um começo, um meio e um fim” (JUNG, 2008b, p. 7). Tal número lembra, ainda, a forma de um triângulo e é considerado sagrado também por representar graficamente a Trindade. Segundo Jung (2008, p. 8), “a relação da tríade com a unidade pode ser expressa por meio do triângulo equilátero: $a=b=c$, isto é, pela identidade dos três ângulos: a tríade inteira está presente em cada um dos três ângulos assim formados”. Dessa forma, o três, na tradição cristã, lembra a tripartição de Deus, em Pai, Filho e Espírito Santo, ao passo que

também remete às três esferas concêntricas do Universo: natural, humano e divino. Sobre isso, Durand (1997, p. 64) comenta que “esta prospecção fenomenológica dos símbolos poéticos [...] conduz aos três grandes temas da ontologia tradicional: o eu, o mundo e Deus”.

O interessante é que, no poema em estudo, a atenção do eu lírico concentra-se na “Virgem” que, em tese, não integra essa trilogia sagrada. Talvez uma explicação para isso se encontre nos estudos de Cassirer (2004, p. 261), para o qual “a trindade especulativa de Pai, Filho e Espírito muitas vezes ainda deixa transparecer, como sob um fino véu, a trindade natural de pai, mãe e filho”. Tal observação pode ser constatada no poema, em análise, visto que a santa que se visualiza numa noite de São João (isto é, a mãe) parece ocupar o lugar do “espírito santo”, na função de atuar no lugar deste como ser sagrado responsável por estabelecer o diálogo entre homens e Deus.

Toda essa construção simbólica que se realiza em torno da “Virgem”, no poema, destacando a relevância que ela ocupa no imaginário cristão, potencializa-se quando o eu lírico afirma ter descoberto a sua verdadeira identidade, apresentando-a como a própria poesia. É o que se observa por meio da leitura dos versos iniciais da sétima estrofe: “E chei de contentamento,/Gritei naquele momento:/ - Intão é a puisia!”.

A poesia e o sagrado se confundem, então, em um mesmo ser transcendental, na medida em que ambos são revestidos de uma força transformadora da humanidade. Além disso, a poesia atua como “pão dos eleitos”, “exercício espiritual”, “oração”. É ela também que “revela este mundo; cria outro” (cf. PAZ, 1982, p. 15). A personificação da poesia na figura na “Virgem” parece expressar a imagem que o poeta possui da ficção como um elemento capaz de transformar o ordinário em mito, “revelando ao mundo os limites e a cegueira da própria condição humana” (OSAKABE, 2005, p. 52).

Essa capacidade da poesia de revelar os infortúnios da condição humana se mostra latente na passagem do poema em que o eu lírico representa tudo que sai da boca da “Virgem” como “ouro”: “Se ela mixia cos lábio/Oro da boca caía/Os anjos qui a cercava/Panhavam e arrepertia./Quem pidia, eles num dava/Só dava os qui num pidia” (cf. segunda estrofe). Verifica-se, nesse sentido, que o valor simbólico do metal precioso transfere-se ao poder áureo dos lábios da “Virgem” por onde parece ecoar a essência da poesia, que é a verdadeira preciosidade.

Entretanto, a imagem feminina que o eu lírico observa – diferentemente da Virgem Maria, que intercede pelos fiéis, buscando atender aos seus pedidos – só presenteia àqueles que não pedem, assim como o dom que nasce nato ao indivíduo. O dom da poesia, portanto, é obtido pela graça divina, como uma dádiva que se ganha por merecimento. Fica, então, a ideia de que o poeta foi presenteado com tal graça divina, já que, na última estrofe, ele afirma ter ficado no coração o retrato da “Puisia”: “Mais o retrato da Puisia/Ficô pra recordação/Na página mais oculta/Do meu meigo coração!”.

O interessante é que a “Virgem” era cega, muda e surda, conforme se verifica pela leitura da terceira estrofe: “Eu tivo pena da Virgem/Qui era cega, não via./Era muda, não falava./Era surda, não ovia”. Tais expressões pleonásticas (cego que não vê, mudo que não fala e surdo que não ouve) podem remeter, ainda, ao caráter abstrato da poesia que não existe sem a intervenção do homem. Dessa forma, diferentemente de seres concretos, isto é, que não necessitam de outro elemento para ter existência, a poesia só se materializa por meio da linguagem e do sentido que lhe é atribuído pelo receptor.

Tal compreensão é atravessada, nesse sentido, pelo conceito de representação defendido por Terry Eagleton (1977, p. 17), segundo o qual “todas as obras literárias, em outras palavras, são reescritas”, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem”, não havendo “releitura de uma obra que não seja também uma ‘reescrita’”. Dessa forma, parece clara a ideia da inexistência de um objeto acabado, visto que a participação do leitor/ouvinte é muito importante, (cf. ISER, 1996), uma vez que ele atribuirá sentido ao texto, recorrendo ao seu conhecimento sociocultural e linguístico, desvendando “a experiência do real” (cf. GARRAMUÑO, 2011) da obra de arte.

Isso talvez explique o fato de, no texto *Na noite de São João*, de Juca da Angélica, a “Virgem-poesia” não ver, não falar e não ouvir. Afinal, é o receptor responsável por fazer tudo isso, passando adiante a representação que realiza do que apreende. E é justamente isso que faz o eu lírico no poema, em estudo, uma vez que ele narra um sonho que teve, de modo a deixar indícios da “experiência do real” (GARRAMUÑO, 2011) pela qual passou. E, dessa experiência, na qual o eu lírico transita entre os tempos sagrado e profano (cf. ELIADE, 1992), marcados pela realidade do sonho e pela consciência de que a visão que tivera não ultrapassou os limites de sua imaginação (cf. ECO, 1994), o que restou foi o retrato da poesia, formada por uma espécie de fusão simbólica entre arquétipos mitológicos e a imagem poética do fazer literário.

Em outro poema do autor, com o qual o texto *Na noite de São João* parece dialogar, percebe-se essa mesma noção sagrada do fazer poético como instrumento transformador da sensibilidade humana. Nele, o eu lírico afirma: “Eu quiria qui os meus verso/Andasse pelos caminho,/ Consolando os infelizes/E dando pão os pobrezinho”. De acordo com Jung (2008a, p. 54), o pão representa o mais elevado alimento que a agricultura produz e o mais perfeito do esforço humano. Mas há superioridade no pão, segundo esse estudioso, porque “só é produzido pelo que o homem tem de ‘melhor’, isto é, pelo seu cuidado e devotamento” (JUNG, 2008a, p. 52).

Além disso, o significado do pão – associado por Machado e Reis (2009), dentro da doutrina cristã, como alimento espiritual – simboliza o corpo de Cristo. Reza o mito das escrituras que Jesus e seus discípulos, na última ceia, alimentaram-se de pão e vinho. A hóstia, na tradição católica, remete, pois, ao pão, que significa o corpo físico de Jesus, enquanto o vinho remete ao sangue, que significa o seu espírito. Sobre esses dois elementos, Jung (2008a, p. 53) declara que:

O vinho representa o meio espiritual de conservação da existência, da mesma forma que o pão representa o meio físico ou material. Por isso, o oferecimento do pão e do vinho representa a oferenda de uma realização cultural, ao mesmo tempo física (material) e espiritual.

Ademais, segundo Jung (2008a, p. 51), tanto o pão quanto o vinho, por serem duas substâncias facilmente encontradas, auxiliam na propagação do Cristianismo, devido à força simbólica que elas carregam:

O pão e o vinho não só constituem o alimento comum de uma grande parte da humanidade, como também podem ser encontrados em toda a face da Terra (fato este de maior importância para a propagação universal do Cristianismo). Além disso, essas duas substâncias, juntas, constituem o alimento perfeito do homem, que necessita ao mesmo tempo de um alimento sólido e de outro líquido para a própria conservação.

Dessa forma, essas substâncias constituem alimento perfeito para a humanidade, não só por causa de seu valor nutritivo, mas também por representarem a unidade entre corpo e espírito. Além disso, de acordo com Jung (2008a, p. 54), “aquilo que se sacrifica sob as figuras do pão e do vinho é, em poucas palavras, a natureza, o homem e Deus, reunidos no dom simbólico”.

No excerto do poema, em análise, parece claro, então, que a palavra “pão” transcende o seu significado inicial de alimento físico, atuando no sentido de alimento espiritual, já que cumpre uma função social e sagrada de alimentar a alma dos “pobrezzinhos”, descritos no texto como infelizes e carentes desta substância capaz de saciar a fome existencial humana: a poesia.

Mas não é essa a função da arte de uma maneira geral – a de dar sentido à existência? O desejo do eu lírico, no excerto mencionado, dialoga, nesse aspecto, com a ideia de incompletude do ser humano (ARMSTRONG, 2008; BRANDÃO, 2007), que busca sair desse mundo a fim de adentrar num universo mítico e imaginário para que possa, ainda que momentaneamente, experimentar outras realidades fornecidas por intermédio da imaginação. Afinal, como alega Ferreira Gullar, “a arte existe porque a vida não basta”³⁴.

Nesse sentido, o poema *Na noite de São João* parece confirmar a teoria de Maria Ivonete Santos Silva (2006, p. 63) de que o homem busca na arte e na religião uma forma de se livrar de uma sensação de incompletude que há tempos o atormenta. Como afirmou Armstrong (2008, p. 8), “como a arte, a religião constituiu uma tentativa de encontrar sentido e valor na vida, apesar do sofrimento da carne”. Sobre esse assunto, Walter Benjamin (1994, p. 171) também acrescenta que “as mais antigas obras de arte [...] surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso”.

Logo, arte e sagrado atuam de modo semelhante ao pão – que alimenta e sacia o apetite do sentido da existência. E a razão, no texto *Na noite de São João*, de a poesia possuir a figura de uma santa talvez esteja no fato de ambas carregarem consigo a força propulsora dos mitos que levam à imaginação, por intermédio de imagens e símbolos, apresentando à humanidade diferentes vertentes da realidade e conduzindo o homem à compreensão e à aceitação de fatos que não lhe agradam, como a sua transitoriedade (cf. ECO, 2003).

Para o autor, a arte poética se confunde com o sagrado, na medida em que ambos projetam o homem para uma realidade distante daquela que não lhe agrada, oferecendo-lhe o mistério como “um componente essencial da experiência humana” (cf. ARMSTRONG, 2008, p. 8). Nesse sentido, ambas, poesia e religiosidade, compõem o

³⁴ Tal afirmação feita por Ferreira Gullar pode ser encontrada, acessando-se o seguinte endereço eletrônico: <http://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/arte-e-xiste-porque-vida-nao-basta-diz-ferreira-gullar.html>. Acesso em: 31/10/2018.

pão do espírito que alimenta a alma e dá ao homem “a sensação de ser algo mais que passagem” (cf. PAZ, 1982, p. 15). No texto *Na noite de São João*, é justamente isso que se percebe, isto é, em plena festa de São João, o eu lírico se vê diante de uma aparição milagrosa da poesia figurada pela imagem de uma santa. Há, pois, um jogo simbólico construído no poema que discute o próprio conceito de representação literária e alguns de seus desdobramentos, enfatizando o papel da construção sócio-histórica e cultural do indivíduo no processo de interpretação daquilo que ouve ou vê (cf. ISER, 1996).

Fazem parte desse processo (recepção) as raízes culturais de cada ser, constituídas por crenças, costumes, arquétipos, ideologias e memórias. Aliás, foi o arcabouço das memórias (individual e coletiva) de Juca da Angélica que, certamente, o levou a desvelar “a sua fé cega” (cf. NEPOMUCENO, 1999, p. 379), no poema analisado, apresentando tal sacralidade de modo indissociável da poesia.

Juca da Angélica parece ter atualizado no texto, em questão, portanto, os saberes adquiridos durante a sua formação, refletindo também sobre a função social da poesia – esta arte que, juntamente com a religiosidade, movimenta a imaginação humana, sem a qual, conforme cantou o poeta, morreriam infelizes “os pobrezinhos”.

5.5 Ritos de fé em ritmo de festa: a madrugada que passou não volta mais

Juca, ao representar liricamente o sagrado e as participações nos encontros festivos e religiosos de sua comunidade, nos revela, então, mais duas de suas facetas, sem as quais estaria comprometida a sua identidade: o Juca-festeiro e o Juca-religioso. Dessa forma, tais instantes de confraternização (que envolvem, muitas vezes de forma indissociável, a fé e a diversão) também compõem o universo temático de sua “puisia”, por meio da qual o poeta registra um olhar sensível para as suas experiências como participante e/ou animador dos pagodes – tudo isso, sem deixar de lado, obviamente, o seu eu lírico-reflexivo, faceta esta que, conforme já demonstramos, é parte integrante de todas as outras que listamos no decorrer desta tese, e através da qual o autor nos apresenta a sua “sensibilidade saudosista” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013). No fragmento do poema *Homem bem conformado*, a seguir, encontra-se, justamente, essa sensibilidade saudosista, caracterizada pela lembrança nostálgica do poeta dos tempos em que cantava nos pagodes, gozando de plena saúde e mocidade:

Im quantos baile eu cantei,
 Quantas moça namorei,
 Quanto da vida gozei!
 Recordo compadecido,
 Saudade dos cumpanhero,
 Alguns até já morreram –
 Mais tudo Deus é sirvido!
 (ANGÉLICA, 2011, p. 36)

O excerto poético acima deixa evidente, ainda, uma outra faceta do autor: o Juca-namorador. Como sabemos, foram mais de 19 namoradas que o poeta teve, para as quais fez inúmeros versos, exaltando o seu entusiasmo pelos encantos das moças de sua época. Selecionei, a título de exemplificação, o fragmento do texto *Maria da Rosa*, a seguir, no qual o poeta lança seus elogios a uma das moças que, certamente, fazia parte do convívio de Juca da Angélica:

E eu gosto, Maria,
 É de ver alglria
 Das faces em riso!
 E gosto de gente
 Qui viva contente
 Assim como a Dita!
 Tu podes saber
 Qui gosto de ver
 Os lindo sorrisos
 Nas faces mimosa
 Dos lábios de rosa
 De moça bunita!
 (ANGÉLICA, 2011, p. 183)

No texto em questão, que muito se assemelha semântica e formalmente ao poema *Laço de fita*, de CastroAlves, Juca não esconde o seu desejo de ver a alegria das moças bonitas: “Tu podes saber/Qui gosto de ver/Os lindo sorrisos/Nas faces mimosa/Dos lábios de rosa/De moça bunita!”. É claro que o desejo do poeta se estende também para um público mais abrangente, para além do universo feminino, mas, certamente, era sobretudo pensando na recepção positiva das moças de seu tempo que o poeta cantava. Afinal, como ele mesmo afirmou no poema *Num pagode do Jovino*, já citado neste capítulo, eram elas (as moças bonitas) quem lhe davam a “cotação”.

Ocê tocava, eu cantava,
 O povo achava bão!
 Tocar e cantá bunito
 É o Juca Angélica e o Tião –
 Assim as moça bunita

Nus tinha a cotação!
 (ANGÉLICA, 2011, p. 97)

Sendo assim, o universo feminino atuava no processo de composição de Juca como um elemento bastante importante, funcionando como combustível de inspiração para muitas produções poéticas do autor. As imagens que Juca constrói dos momentos em que se apresentava nos bailes da roça são atravessadas, nesse sentido, pela saudade de si como um sujeito ativo e atuante nesses encontros festivos: “Im quantos baile eu cantei,/Quantas moça namorei,/Quanto da vida gozei!/Recordo compadecido”. Tais imagens felizes desses instantes de interação social ganham um certo colorido quando o poeta os recorda estando na velhice, uma vez que, nessa fase da vida, como vimos nos capítulos anteriores, o sujeito estabelece com o passado não só uma relação racional, mas também afetiva, conforme explica Albuquerque Júnior (2013, p. 151), a seguir:

Ao apreendermos e aprendermos o passado não apenas temos com ele uma relação racional, mas também estabelecemos com ele uma relação emocional, emotiva, afetiva que – tese que defenderei neste texto – advém muito das próprias condições sociais e pessoais nas quais fizemos esse aprendizado. As condições presentes em que nos achamos ao contatar o passado têm o condão de dar a esse passado dado colorido, dados sentidos e sensações que marcarão indelevelmente a imagem que faremos desses tempos que se foram.

Uma relação afetiva que também é atravessada por uma intensa experiência com o sagrado que, como expusemos, não se separa de sua poesia e, consequentemente, da identidade do poeta: identidade essa que, sem dúvida, é marcada pela alegria, pelas festividades, pela forma pouco complexa de ver o mundo, mas também que é caracterizada pela ausência – ausência da magnitude do que antes existia e hoje já não existe mais: “Recordo compadecido,/Saudade dos cumpanhero,/Alguns até já morreram –/Mais tudo Deus é sirvido!”.

De fato, “a madrugada que passou não volta mais”, conforme canta Roberto Carlos em sua canção *Baile na roça*. Porém, permanece viva uma esperança alimentada pelo sagrado que, na obra de Juca, apresenta-se como uma espécie de consolo, um sopro de ânimo para a aceitação dessa triste realidade, atuando, nesse sentido, como “pão dos eleitos” (cf. PAZ, 1982), assim como age a poesia na vida do autor, afinal, “tudo Deus é sirvido”.

E esse sagrado, como vimos, pode manifestar-se de várias maneiras, não só na forma de uma “Virgem-poesia”, mas também por meio de rituais litúrgicos, imitação dos antepassados míticos, de orações, promessas aos santos, benzeções e também por intervenção das festas profano-religiosas – estas que, segundo Albuquerque Júnior (2011, p. 16), oferecem um sentimento de coesão social e existem, sobretudo, para que possamos “escrever e viver com mais leveza a tragédia e a dor da existência”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pudemos notar, por meio do caminho trilhado até aqui, Juca e sua obra são merecedores do espaço dedicado a eles nesta tese, sobretudo porque esse artista fez da palavra poética instrumento propagador de seu canto caipira, por onde bailam as tradições culturais do homem da roça – este ser dotado de simplicidade e que, cotidianamente, está em contato com a natureza, além de praticar e demonstrar a sua fé, sempre que tem oportunidade.

Aliás, fé era algo que podemos afirmar, sem temer o equívoco, que Juca da Angélica possuía – e aqui nos referimos não só à sua crença religiosa, numa época em que se declinava cada vez mais a fé no transcendente, mas também à fé que tinha no poder de sua poesia, no poder de sua voz, e, evidentemente, no poder de sua memória. Uma fé que levou o poeta de Lagoa Formosa a vencer as barreiras da pouca escolaridade, em nome da disseminação de sua arte, de sua cultura e de sua história.

Tudo isso por intermédio de sua “voz poética”, que hoje chega até nós sobretudo no formato escrito, mas que originalmente se fez entoar enquanto corpo, enquanto ação, enquanto movimento representativo do pensamento, que sai pela boca, mas que metonimicamente busca expressar os desígnios do ser em sua completude, numa vibração semântica e simbólica, na qual o tom, o volume e a velocidade com a qual as palavras são emitidas, ultrapassa o sentido restrito do dizer e de se fazer compreendido (ou seja, o sentido da pura e simples comunicação). A palavra cantada, nesse viés, diz muito mais do que nasceu para dizer, pois, ao se fazer ouvida, ela convida nossos outros sentidos a entrar em sua sintonia e extrair dela o que nos emociona, nos inquieta e, por isso mesmo, nos transforma.

A voz para Juca da Angélica era, então, o instrumento que utilizava para disseminar a sua poesia, enquanto sua memória era o lugar onde se armazenava tudo que produzia. Uma memória absurdamente colossal, capaz de registrar em seu cérebro incontáveis poemas, ao mesmo tempo que a arte de recordar inspirava o poeta na “transfiguração mágica do fato vivido em musicalidade poética” (cf. NEPOMUCENO, 2011, p.15)

E assim vivia o poeta, segurando ora o cabo da enxada, ora o microfone (como fazia em algumas de suas apresentações artísticas). Juca compensava, nesse sentido, a

limitação na habilidade da escrita com a sua “memória hábito” (cf. BOSI, 1994), capaz de registrar mentalmente sua obra, que, estrategicamente, era organizada em versos. Como sabemos, o processo de criação de seus textos destinava-se ao canto, e, para tanto, Juca apropriava-se de recursos próprios da dinâmica da oralidade poética, como a rima, a repetição, a informalidade e o ritmo, que facilitam o processo de memorização. Juca da Angélica, por erguer o seu discurso calcado na oralidade, pode ser considerado, nesse aspecto, um genuíno representante da cultura popular – um Patativa do Assaré de Minas Gerais (guardadas, claro, as devidas particularidades existentes entre um artista e outro). Na realidade, no Brasil, há muitos “Patativas do Assaré” espalhados por esse país afora, que fazem da voz e da poesia a matéria-prima do seu discurso artístico-literário, mas que, infelizmente, como Juca, permanecem desconhecidos, ou não alcançam o devido reconhecimento conquistado pelo repentista cearense.

Todavia, embora estivesse situado num horizonte de quase total anonimato, Juca não desistiu de apresentar as suas trovas para quem quisesse ouvir, ainda que sua voz ficasse restrita aos rincões de onde nasceu. É certo que esse poeta não vivia da arte, mas nem por isso deixou de dedicar a ela sua vida, uma vez que, como vimos, além de roceiro, Juca também era poeta – um poeta-roceiro – que retirava do cotidiano rural inspiração para a criação de seus versos. E, por ser um “roceiro de verdade”, isto é, que dedicou toda a sua vida ao trabalho na roça (capinando, plantando, produzindo leite e carreando, por exemplo), seu repertório poético, naturalmente, se relaciona diretamente a esse contexto caipira e aos padrões de comportamento cultivados e praticados na zona vicinal. Isso explica o fato de a poesia de Juca da Angélica ser repleta de marcas de identidade rural (como as danças típicas, as festas comunitárias, os rituais religiosos, dentre tantos outros aspectos que vimos ao longo desta tese e que são representativos da tradição e da cultura caipira), visto que essa mesma realidade, que fazia de Juca um autêntico roceiro, também lhe dava inspiração poética para revelar seu outro lado, o lado poeta, sem o qual estaria comprometida a sua “assinatura” (cf. BRANDÃO, 2006).

Juca da Angélica era movido, então, por duas forças aparentemente conflituosas, mas que faziam parte de sua identidade: de um lado, a palavra cantada, a sensibilidade de poeta, ou seja, de um ser que utiliza o dizer versificado como meio de expressão; de outro, a força física, a mão calejada e o suor na face, isto é, o trabalho braçal com o qual este mesmo ser sensível garantia o sustento. Mas, ainda que sejam conflitantes, essas duas

forças se complementam, na medida em que é justamente por ter pego no pesado e ter passado por todas as experiências de um típico trabalhador rural que Juca fala em seus poemas com a autoridade de quem emana seu lirismo a partir de sua vivência, diferentemente do olhar observador de artistas e escritores, como Guimarães Rosa, que avaliam a cultura caipira, de acordo com saberes adquiridos em relatos advindos de estudos sobre o campo e não do contato direto com a terra. Juca, pelo contrário, nasceu e viveu toda a vida na roça e sabia como ninguém como é a vida de um roceiro e é por isso mesmo que sua poesia apresenta um caráter “testemunhal” (cf. FAUSTINO, 1977), uma vez que sua produção poética parte da experiência, isto é, de sua capacidade não só de observar, mas de “observar e sentir” (JOCA, 2014).

É nesse sentido que consideramos a obra de Juca da Angélica autobiográfica, em razão desse caráter testemunhal de sua poesia, essa arte que, por mais que esteja a serviço do não utilitarismo da linguagem (isto é, da literatura), consegue apreender e captar também a plenitude da história de vida do autor – uma história, aliás, que coincide com a de outros tantos “roceiros de verdade”, e que, por isso mesmo, é representativa de uma coletividade. Não nos referimos, no entanto, a uma coletividade apenas no que tange à disseminação poética da cultura caipira, mas a algo que ultrapassa o regional e deságua no universal, na medida em que o poeta, ao cantar as suas memórias, representa não só a interpretação simbólica que faz de seu passado, mas também a difícil aceitação humana da efemeridade da vida.

Sem dúvida, algo que se releva bastante expressivo na obra de Juca da Angélica é o seu “canto de saudade”, no qual o poeta, ao dar enlevo à sua fase juvenil, supervalorizando-a, deixa em evidência o desejo de se fazer eterno, anseio esse que se manifesta mais intensamente quando emite o seu lamento poético diante da fragilidade do corpo e da impossibilidade de frear o tempo e seus efeitos mais severos, como o envelhecimento.

Esse “lamento poético”, conforme já explicitamos, resultou em belíssimos poemas que trilham o caminho da recordação saudosista, sobretudo aqueles produzidos no período da velhice, fase em que Juca parecia buscar no “lembrar”, isto é, no “trazer de volta ao coração” (cf. NEPOMUCENO, 2001), a motivação necessária para seguir em frente, um alento, um sopro consolador, capaz de ressignificar o que já se foi (passado), ao mesmo tempo que, sob o olhar mais profundo ou talvez mais amadurecido de si

mesmo, atribuía valor e sentido ao presente. Esse processo pode ser comparado a uma caminhada por um indivíduo que ouve música, usando fones de ouvido, de modo que seus olhos direcionam a atenção ao tempo presente, ou seja, ao que vê, ao mesmo tempo que a mente agarra-se a uma outra realidade ausente e, portanto, mais subjetiva e de ordem emocional: as suas lembranças.

E é justamente por meio desse “lembrar” ou dessa “imagem-lembrança” (como prefere Ecléa Bosi, 1994) que o poeta demonstra ter adquirido consciência do seu lugar no mundo, do seu trabalho, de seu legado, ratificando a teoria do pensador italiano Norberto Bobbio (2005) de que somos o resultado das lembranças que nos sobraram emergentes diante do esquecimento, o qual também é essencial para a nossa sobrevivência. Afinal, como afirma o pesquisador da memória, Ivan Izquierdo (2006, p. 2), “esquecemos para não ficar loucos; esquecemos para poder conviver e para poder sobreviver”.

De fato, Juca soube manipular liricamente a dinâmica do lembrar-esquecer, recortando eventos importantes de sua vida sob o viés da memória e recontando-os sob o olhar sensível de um roceiro-poeta que, mais que viver ativa e intensamente (animando festas, namorando, contando causos e carreando), fez ainda mais intensa a releitura de suas experiências, convertendo-as em imagens poéticas da recordação. Imagens que, verso a verso, iam desenhando a figura de um sujeito “lá do mato”, agarrado às raízes da cultura caipira e movido pelo estilo de vida simples no campo. Aliás, simplicidade era algo inerente a Juca e que caracteriza a sua poesia. Todavia, como alerta Clarice Lispector, “que ninguém se engane, só se consegue a simplicidade através de muito trabalho”.

Como sabemos, a habilidade de Juca na arte de produzir seus poemas passava por um processo no qual o poeta tinha que pensar não só na mensagem, mas também em como organizá-la para ser “cantada” de memória em determinado contexto. Sendo assim, para garantir a simplicidade e a identidade de sua poesia, Juca se preocupava, entre outras coisas, com a manutenção do ritmo, com a escolha vocabular, com a posição das palavras no verso, com as rimas e, ainda, com o modo como faria sua declamação. Tudo isso seguindo a sua intuição poética e a espontaneidade própria da linguagem oral.

Mas versificar a vida, assim como a profissão de roceiro, era para Juca uma atividade de prazer. Pelo menos, é essa a mensagem que nos transmite sua poesia, a de

que se orgulhava do seu ofício tanto de poeta como de carreiro e lavrador. Tal contentamento com o dom que Deus lhe deu de fazer versos e de ser roceiro de verdade inspirou, como vimos, a criação de inúmeros poemas, por onde se evidenciam as suas mais variadas e amalgamadas facetas: o Juca lírico, o Juca épico, o Juca roceiro, o Juca poeta, o Juca carreiro, o Juca festeiro e brincalhão, e, obviamente, o Juca saudoso. Esta última faceta, aliás, é parte integrante de todas as outras.

Nesse sentido, a ideia que temos é a de que Juca viveu tão intensamente a sua juventude na roça, que esse período passou a ser referência para os demais anos de vida do poeta – uma imagem-referência, que, por ter adquirido o sabor da liberdade e do frescor da juventude, infelizmente ofuscou a beleza e o valor de uma outra fase importante da vida: a da velhice, que se apresenta em sua obra como um caminho de perdas: da mocidade, da saúde do corpo, da capacidade de trabalho, de entes queridos, enfim, de continuar sendo agente da própria vida, da própria história. Isso porque os cabelos brancos anunciam não só uma fase em que o sujeito possui mais passado que futuro, mas também uma fase em que o corpo muitas vezes não consegue acompanhar o ritmo lúcido dos pensamentos e da própria consciência. Restando, então, um ser repleto de memórias, cujos dias, como assegura Cecília Meireles, são feitos “de pequenos desejos, vagarosas saudades, silenciosas lembranças”. Um ser que busca nas experiências passadas a sua integridade como homem, como ser social, e que encontra em suas reminiscências o espelho onde se perdeu a sua face.

E, nesse viés, a nossa memória é simplesmente fantástica, uma vez que ela nos dá a oportunidade de projetarmos o olhar para o que somos, para o que nos tornamos e para o que queremos ser. A memória guia o nosso subconsciente também para o que queremos ver e não importa quão fragmentária e imprecisa ela seja, não existimos sem ela, ou do que restou dela, frente aos estilhaços do esquecimento.

Esquecer para lembrar ou lembrar para esquecer: a ordem pouco importa. Somos feitos de lembranças e esquecimentos. De lembranças realmente próximas do que vivemos; outras que simplesmente achamos serem fiéis às nossas experiências passadas. De qualquer modo, não lembramos ou esquecemos ao acaso, há um processo interno e que tem a ver com a nossa identidade que seleciona a memória que fica e aquela que vai embora, momentaneamente ou não.

E, graças à sua poesia e a essa necessidade do autor de se fazer eterno por meio de sua arte, essa memória está à nossa disposição, para que possamos adentrar nesse universo angelicaniano excêntrico de ser e viver e, então, compreender um pouco mais acerca do sujeito caipira: suas paixões, suas crenças e tudo mais que diz respeito à sua história e tradição.

Buscamos estabelecer algumas reflexões sobre a obra de Juca da Angélica, entretanto, com a consciência de que “os objetos simbólicos são impuros e, por isso, sua interpretação está sujeita a inversões de sentido ou desdobramentos de sentidos” (DURAND, 1997, p. 54). Sendo assim, não tivemos a pretensão de esgotar as possibilidades de interpretação de sua obra, mesmo porque, como assegura Benedito Nunes (2009, p. 62), “o crítico só pode ser juiz enquanto intérprete, consciente de que qualquer verdade alcançada, não sua, mas da obra, será por outrem reformulada ou negada”. Além disso, por se tratar de um artista que obteve poucos estudos acadêmicos, temos consciência também do pouco aprofundamento teórico-conceitual que envolveu este estudo, tendo em vista que, para que houvesse uma investigação mais profunda de sua vida/obra, seria necessário, talvez, a existência de outras teses, explorando temáticas mais específicas dos textos do poeta, no âmbito histórico, antropológico, social ou literário.

Por ora, podemos afirmar que a obra de Juca é um rego d’água por onde se localiza a essência da identidade do roceiro sob o invólucro da palavra ritmada. Fica aqui, então, a nossa torcida para que essa fonte cultural e poética nunca se esgote e possa vir a ser tema de muitos outros trabalhos de pesquisa; não só a respeito dos segredos e curiosidades do sertão mineiro, mas sobretudo acerca de nossos tantos artistas populares que, como Juca da Angélica, possuem um reconhecimento quase que restrito às áreas em que nasceram.

E que a garça continue voando cada vez mais longe pelos caminhos, levando consigo a assinatura e a poesia de Juca da Angélica, como era seu desejo, “consolando os infelizes e dando pão aos pobrezinhos”.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Digitação: Lucia Maria Csernik, 2007. Disponível em: https://img.cancaonova.com/noticias/pdf/277537_SantoAgostinho-Confissoes.pdf. Acesso em: 09/02/2018.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista do romance brasileiro: 1857 – 1945**. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Raros e rotos, restos, rastros e rostos: os arquivos e documentos como condição de possibilidade do discurso historiográfico. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 7-28, jan.-jun. 2013.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. As feridas do tempo: uma história do corpo e da saudade através da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. **Revista Mnemosine**, volume 6, n. 2, abr/jun, 2015

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Pedagogias da saudade: a formação histórica de consciências e sensibilidades saudosistas. A vida e o trabalho do poeta e professor português António Corrêa d’Oliveira. **Revista História Hoje**, v. 2, nº 4, p. 149-174, 2013.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Festas para que te quero: por uma historiografia do festejar. **Revista Patrimônio e memória**. UNESP – FCLAs – CEDAP, v.7, n.1, p. 134-150, jun. 2011.

ALVES JUNIOR, José. **Música caipira raiz**: o entrelugar da memória e da contradição. Dissertação de mestrado em Estudos Linguísticos. UFU, 2009.

AMARAL, Lázaro José. **Espaço, memória e identidade na obra Vila dos Confins**. Dissertação de mestrado. UFG -Catalão-GO, 2016. Disponível: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/6514/5/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Lasaro%20Jos%C3%A9%20Amaral%20-%202016.pdf>. Acesso: 05/07/2017.

AMORA, Antônio Soares. **Introdução à teoria da literatura** – 13. ed. – São Paulo: Cultrix, 2006.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1965.

ANGÉLICA, Juca da. **Meu canto é saudade**. Patos de Minas: Grafipres, 2001.

ANGÉLICA, Juca da. **Meu canto é saudade**. Patos de Minas: Graf-Tek Artes Gráficas LTDA, 2011.

ARANTES, Luiz Humebrto; PAULA, Andréa Cristina de. Juca da Angélica e suas imagens do cerrado. In: SANTOS, Regma. M.; BORGES, Valdeci Rezende; COSTA, Ismar da Silva (Org.). **Saberes e práticas culturais do e no cerrado.** 1. ed. Uberlândia - MG: Assis, v. 1. pp. 25 a 59, 2017.

ARAÚJO, Márcia Melo; MORAES, André Cezar. Cora Coralina: memória e representação do eu na construção da consciência social. Letrônica – **Revista digital do programa de pós-graduação em Letras da PUCRS.** v. 3, n. 1, p. 345 - 354, julho, 2010, p. 1. Disponível em:
<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/6974/5742>. Acesso em: 20/06/2017.

ARAÚJO, O. Entre o real e o ideal: a tentativa de protestantização do campo religioso goiano. In: SERPA, Élio C., MAGALHÃES, Sônia M. de (orgs.). **História de Goiás:** memória e poder. Goiânia: Ed. da UCG, 2008.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Cultura popular brasileira.** 3 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética.** São Paulo, Difusão Européia, 2000.

ARMSTRONG, Karen. **Uma história de Deus:** quatro milênios de busca do Judaísmo, Cristianismo e Islamismo. Tradução: Marcos Santarrita do original em inglês A History of God: The 4000 year quest of Judaism, Christianity and Islam. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AZEVEDO, Thales de. **O Catolicismo no Brasil:** um campo para a pesquisa social. Salvador: EDUFBA, 2002.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski.** Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAJARD, Elie. **Ler e dizer:** compreensão e comunicação do texto escrito. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2005.

BARBOSA, Gabriel Túlio de Oliveira; GONTIJO, Bernardo Machado. A biodiversidade suspensa em Guimarães Rosa: os devires do sertão. **Ateliê Geográfico.** Goiânia. v. 8, n. 1, p.128-145, abr/2014. Disponível em:
<file:///C:/Users/Andr%C3%A9a%20Paula/Downloads/18871-126447-1-PB.pdf>. Acesso em: 03/07/2016.

BARBOSA, Maria José Somelarte. Chorar, verbo transitivo. **Cadernos pagu** (11), Unicamp, pp.321-343,1998. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634637/2556>.
Acesso em: 27/02/2018.

BARRENECHEA, M. A. (Org) **As dobras da memória**. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 2008.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproducibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, pp.165-196, 1994.

BERNARDELI, M. M. **A expressividade em Vieira e Vieirinha**. Dissertação de mestrado. Pós-graduação em Letras. Universidade Estadual Paulista – Campus de São José do Rio Preto, 1991.

BOBBIO, Norberto. **O tempo da memória** – de senectude e outros escritos autobiográficos. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura**: introdução a Topoanálise. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 10.ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BOSI, M.L.M. A nutrição na concepção científica moderna: em busca de um novo paradigma. **Rev. Nut. PUCCAMP**, v. 7 (jan./jun.), n. 1, pp. 32-47, 1994.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os deuses do povo**: um estudo sobre religião popular. Uberlândia: EDUFU, 2007.

BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do espaço literário**. 1. ed.- São Paulo: Perspectiva. Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **A vida escrita**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

BRAZ, Gláucia Helena. **Performance e moda caipira**: o jogo da oralidade poética na música sertaneja de raiz. Trabalho apresentado como requisito parcial para aprovação na disciplina Seminários em Literatura e Outras Mídias, ministrada pelo professor doutor Ivan Marcos Ribeiro, no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – UFU. 2016.

BUSNARDO FILHO, A. **Arte e representação simbólica**. Revista Educação, v. 2, pp. 23-30, 2007.

- CAMARGO, Flávio Pereira. **Marcel Proust e o triunfo da memória.** Espéculo (Madrid), v. 42, pp. 01-08, 2009.
- CAMPOS, Haroldo de. **Tradução, ideologia e história, em Território da Tradução.** Campinas: IEL, 1984.
- CANDAU, Joel. **Memória e identidade.** 1. ed., 2^a reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014.
- CANDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito.** São Paulo: Editora 34, 2001.
- CASSIRER, Ernest. **A filosofia das formas simbólicas:** o pensamento mítico. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CASCUDO, Câmara. **O folclore está vivo.** Entrevistador: Dailor Varela. VEJA, São Paulo, pp. 3-5, edição 189, 19 abr. 1972.
- CASCUDO, L. C. **Vaqueiros e cantadores.** Belo Horizonte: Itatiaia. São Paulo: USP, 1984.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **História dos nossos gestos.** São Paulo: Global, 2012.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. Uma psicologia do oprimido. In: BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- CHEVALIER, Jean e Gheerbrant, Alain. **Dicionário de símbolos.** José Olímpio Editora, 1999.
- CITELLI, Adílson. **Linguagem e Persuasão.** São Paulo: Ática, 2002.
- COELHO, Carlos Magalhães. O campo e seus poemas rurais. In: **Cena Cultural.** Jornal Correio de Uberlândia, 13/12/2016. Texto disponível em:
<http://www.correioduberlandia.com.br/colunas/cena-cultural/o-campo-e-os-seus-poemas-rurais/>. Acesso em: 06/06/2017.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- CONTE-SPOVILLE, André. **A felicidade, desesperadamente.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- COUTINHO, Eduardo F. **Criação e crítica:** reflexões sobre o papel do crítico literário, 2009. Texto disponível em:
http://www.seminariosmv.org.br/2009/textos/09_eduardo.pdf. Acesso em 26/12/2015.
- DARNTON, Robert. **Poesia e polícia:** redes de comunicação na Paris do século XVIII. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

DIEHL, Astor. **Cultura historiográfica**: memória, identidade e representação. Bauru: EDUSC, 2002.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

DURAND, Gilbert. **Estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução: Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURKEIM, Emile. **As Formas Elementares de Vida Religiosa**, 2012. Disponível em: <https://presolidariedade.files.wordpress.com/2012/01/durkheim-as-formas-elementares-de-vida-religiosa-resenha.pdf>. Acesso em: 12/09/2017.

EAGLETON, Terry. O que é literatura?. In: **Teoria da Literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, pp. 1 a 23, 1977.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura**: a poética e nós. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo**: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FARES, Josebel Akel. Oralidade e educação. Poéticas orais em sala de aula: relatos e retratos. In: **Seminário Brasileiro de Poéticas Orais**: Vozes, Performances, Sonoridades. I. Londrina. Anais... Londrina: Universidade Estadual de Londrina – UEL, 2010. pp. 264-279, 2010.

FAUSTINO, Mário. **Poesia-Experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FEIJÓ, Ivam Luiz Chacves. **Boi da Cara Preta**: Transfiguração do Escravo, Humanização do Boi. Humanidades em diálogo. vol. 4, n.1, jun. 2011.

FERNANDES, Frederico A. G. **A voz e o sentido**: poesia oral em sincronia. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

FERNANDES, Frederico. **A voz em performance**. Assis: EdUNESP, 2003.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cultura das bordas**: edição, comunicação, leitura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O trabalho de rememoração de Penélope. In: _____. **Limiar, aura e rememoração:** ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, pp. 217-249, 2014.
- GARCIA, Othon. **Comunicação em prosa moderna.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.
- GOMES, Edna de Fátima. **História e cotidiano nas poesias de Juca da Angélica.** Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em História - Universidade Federal de Goiás Campus Avançado de Catalão, 2001.
- GARRAMUÑO. Florêncio. Os restos do real. In: OLINTO, Heindrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl E. **Literatura e realidade(s).** Rio de Janeiro: 7 Letras, pp. 32/58, 2011.
- GOMES, Edna de Fátima. Representações do cotidiano rural: trabalho, tempo, religiosidade e lazer. In: SANTOS, Regma Maria dos (Org.). **História e linguagens:** literatura, música, oralidade, cinema, pp. 73 a 101, 2003.
- GONÇALVES, Ivani Calvano. **A autobiografia na história literária.** In: IX Seminário Internacional de História da Literatura, 2011, Porto Alegre/RS. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/42.pdf>. Acesso em 15/06/2017.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora:** Identidades e Mediações Culturais. Liv Sovik (org.); Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.
- HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos:** o breve século XX: 1914-1991. Tradução: Marcos Santarrita. Revisão técnica: Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
<http://www.vidaempoesia.com.br/adelainaprado.htm>. Acesso em: 30/6/2015.
<https://pendiente demigracion.ucm.es/info/especulo/numero41/proustme.html>. Acesso em: 7/6/2015.
- HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória:** arquiteturas, monumentos, mídias. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária.** Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.
- ISMÉRIO, Cláisse. As representações do feminino na educação rio-grandense segundo o discurso positivista (1889-1930). In: **Revista Eletrônica História em Reflexão** – vol. 1 - n. 1 – UFGD: Dourados, Jan/Jun 2007. Disponível em:
<http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/historiaeareflexao/article/view/484/353>. Acesso em: 23/09/2011.

- IZQUIERDO, Ivan. **A arte de esquecer.** Rio de Janeiro: Vieira Lent, 2004.
- JUNG, Carl Gustav. **O símbolo da transformação na missa.** Obras Completas. vol. XI. Petrópolis: Vozes, 2008a.
- JOCA. **Juca da Angélica, Trio José e a afirmação da poesia.** In: Ser-tão paulistano, 2014. Texto disponível em: <http://www.sertaopaulistano.com.br/2014/11/juca-da-angelica-trio-jose-e-affirmacao.html>. Acesso em: 06/06/2017.
- JUNG, Carl Gustav. **O símbolo da transformação na missa.** Obras Completas. vol. XI. Petrópolis: Vozes, 2008a.
- JUNG, Carl Gustav. **Interpretação psicológica do dogma da trindade.** Rio de Janeiro: Vozes, 2008b.
- LE GOFF, J. **História e memória.** Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- LEITE, Eudes Fernando; FERNANDES, Frederico. **Oralidade e Literatura:** outras veredas da voz. 3 ed. Londrina: EUEL, 2007.
- LEITE, Sylvia H. T. de A. Valdomiro Silveira e o regionalismo na literatura brasileira. v. 13. Araraquara. **Revista Itinerários**, 1998. Disponível em: <http://seer.fclar.une.sp.br/itinerarios/article/viewFile/2846/2600>. Acesso em: 27/06/2017.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico:** de Rousseau à internet. NORONHA, Jovita M.G. (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LENZ, Gabriela Poltronieri. Simbolismo e personificação: uma história entre chapéus e ideias. In: **Anais do 11º Colóquio de Moda**, 2015. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/11-Coloquio-de-Moda_2015/COMUNICACAO-ORAL/CO-EIXO3-CULTURA/CO-3-SIMBOLISMO-E-PERSONIFICACAO.pdf. Acesso em: 22/06/2017.
- LIMA JÚNIOR, Francisco Chagas Vieira. O olho do mal: a crença do mau-olhado no imaginário social da cidade de Imperatriz (MA). **Revista Espaço Acadêmico**, nº 113, outubro de 2010. Disponível em: <http://ojs.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/viewFile/9378/6151>. Acesso em: 01/07/2017.
- LIMA, Marcelino. **Barulho Dágua Música**, 2015. Disponível em: <https://barulhodeagua.com/2015/06/07/poeta-juca-da-angelica-mg-homenageado-em-album-do-trio-jose-sp-completa-97-anos/>. Acesso em: 06/06/2017.
- MACHADO, Maria Clara. (Re)significações culturais no mundo rural mineiro: o carro de boi – do trabalho ao festar (1950-2000). **Rev. Bras. Hist.** vol.26 nº51. São Paulo jan./jun, 2006. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882006000100003#top11. Acesso em: 03/07/2016.

MARTINS, Marialda de Amorim Coury. In: ANGÉLICA, Juca da. **Meu canto é saudade**. Patos de Minas: Grafipres, 2001.

MASSENSINI, Alessandra Ramos. **Juca**: ‘puesia’ pura. In: Blog da Leka. Categoria: críticas, 2016. Disponível em: <http://www.blogdaleka.com.br/juca-puesia-pura/>. Acesso em: 30/05/2017.

MAUSS, Marcel. A expressão obrigatória de sentimentos. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de (Org.) **Mauss**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1979.

MEDINA, Josiane et al. **As Representações da Dança**: uma análise sociológica. Porto Alegre, v. 14, nº 02, pp. 99-113, maio/agosto de 2008.

MINISTÉRIO BRASILEIRO DO MEIO AMBIENTE. **O bioma cerrado**. Disponível em: <http://www.mma.gov.br/biomas/cerrado>. Acesso em: 03/07/2016.

MONTEIRO, Keila Michelle Silva. Corpo e performance na poesia cantada. **Revista Palimpsesto**, nº 10, Ano 9/2010. Disponível em:
http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num10/dossie/palimpsesto10_dossie04.pdf. Acesso em 4/6/2016.

NACIF, Paulo Cezar Miranda. **Padrinhos, afilhados e compadres**: apontamentos sobre o parentesco espiritual contraído pelo ritual católico do batismo no âmbito do Antigo Regime. XXVII Simpósio Nacional de História. ANPUH: Conhecimento histórico e social. Natal, RN, 22 a 26 de julho de 2013. Disponível em:
http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364763431_ARQUIVO_anpuh-paulocezarmirandanacif.pdf. Acesso em: 03/07/2017.

NAXARA, Márcia R. C. **Estrangeiros em sua própria terra** – Representações do brasileiro, 1870/1920. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1998.

NEPOMUCENO, Luís André. Juca da Angélica: a canção e o sentimento. In: ANGÉLICA, Juca. **Meu canto é saudade**. Patos de Minas: Grafipres, 2001.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: 34, 1999.

NUNES, Ana Rosa de Mendonça. **Modernismo e tradição da oralidade na poesia**: uma leitura de Clá do Jabuti, de Mário de Andrade, e Catimbó, de Ascenso Ferreira. UFRN, dissertação de mestrado, 2006. Disponível em:
<https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/16262/1/AnaRMN.pdf>. Acesso em: 26/06/2017.

NOVA, Vera Casa. A “toilete do morto”. **Caderno CESPUCE de Pesquisa**. Editora PUC Minas. Belo Horizonte, n. 5, pp. 01-04, abr, 1999.

- NUNES, Paulo César. In: ANGÉLICA, Juca da. **Meu canto é saudade**. Patos de Minas: Grafipres, 2001.
- OLINTO, Heindrun Krieger, SCHOLLHAMMER, Karl E. **Literatura e realidade(s)**. Rio de Janeiro: 7 Letras, pp.32 a 58, 2011.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. **Quando se canta o conflito**. Rev. Antropol. v.50, nº 1. São Paulo, jan./june, 2007 . Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012007000100008. Acesso em: 10/09/2017.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. **O tronco da roseira: uma antropologia da viola caipira**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.
- OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. Explorando o território da voz e da escrita poética em Paul Zumthor. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, nº. 9, dezembro de 2012. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/viewFile/12998/9490>. Acesso em:10/01/2016.
- OLIVEIRA, Cecília Chiarini Sales de; MALLOZZI, Felipe Pereira; BUENO, Noemi Corrêa. **A música brasileira de raiz: da origem à inserção na indústria cultural**. S/D. Disponível em: https://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/1/12/30_-_A_musica_brasileira_de_raiz_-_varios.pdf. Acesso em: 29/08/2017.
- OSAKABE, Haquira. Poesia e indiferença. In: Aparecida Paiva, Aracy Martins, Graça Paulino, Zélia Versiani (orgs). **Leituras Literárias: discursos transitivos**. Belo Horizonte: Ceale. Autêntica, 2005.
- PAES, José Paulo. Arcádia revisitada. In: . **Gregos e baianos: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, pp. 242-253, 1985.
- PAULA, Andréa Cristina de. **A religiosidade da voz de Pena Branca e Xavantinho**. Uberlândia: Edibrás, 2013.
- PAZ, Octavio. **Convergências: ensaios sobre arte e literatura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PIMENTEL, Sidney Valadares. **O chão é o limite: a festa do peão de boiadeiro e a domesticação do sertão**. Brasília, DF. Tese de doutorado em Antropologia Social, UNB, 1997.
- PINTO, Edith Pimentel. **História da Língua Portuguesa: século XX**. São Paulo: Ática, 1988.

PY, Fernando. In: PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Tradução: Fernando Py. 3a ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

RANCIÉRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade da história. In: SALOMON, Marlo (org). História, verdade e tempo. **Chapéco**, SC: Argos, pp. 21-49, 2011.

RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa: a tríplice mímese. In: _____. **Tempo da narrativa**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.

RODRIGO, Lidia. Maria. **Platão e o debate educativo na Grécia Clássica**. Campinas, SP: Autores Associados, 2014.

RODRIGUES, Vivian; XAVIER, Cíntia; MARQUES, Eloísa. **O mano véio Pena Branca e aquela coisa toda**. São Paulo: Crearte, 2007.

SANT'ANNA, Romildo. **Moda Caipira**: Dicções do cantador. REVISTA USP, São Paulo, n.87, pp. 40-55, setembro/novembro 2010.

SANT'ANNA. **A moda é viola**: ensaio do cantar caipira. Marília: Editora Unimar. 2000.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHOPENHAUER, Arthur. **As Dores do Mundo**. Tradução: José Souza de Oliveira. São Paulo: EDIPRO, 2014.

SILVA, Cláudicélio Rodrigues da. **As ilhas da encantaria**: o rei Sebastião na poesia oral nutrindo imaginários. Tese de doutorado. UFRJ, 2010. Disponível em: <http://www.portaldepoeticasorais.com.br/site/textos/TESE%20ilha%20da%20encantaria.pdf>. Acesso em: 19/07/2017.

SILVA, Maria Ivonete Santos. **Octavio Paz e o tempo da reflexão**. São Paulo: Scortecci, 2006.

SILVA, Albert Stuart Rafael Pinto da. **Representações do caipira nas práticas literárias de Cornélio Pires**. Piracicaba. Dissertação de mestrado na área de educação. Piracicaba, 2008. Disponível em: <https://www.unimep.br/phpg/bibdig/pdfs/2006/RQEIMGVLSXKI.pdf>. Acesso em: 16/02/2018.

SILVA, Jane Quintiliano Guimarães. **Um estudo sobre o gênero carta pessoal**: das práticas comunicativas aos indícios de interatividade na escrita dos textos. Tese de doutorado. Belo Horizonte. UFMG, 2002. Disponível em: http://www1.pucminas.br/imagedb/mestrado_doutorado/publicações/PUA_ARQ_ARQUI20121016135107.pdf?PHPSESSID=030dbe596500277d3f0815b69258ab8c. Acesso em: 15/08/2014.

SOARES, Ednaldo Pereira. **A literatura autobiográfica na teoria literária:** introdução às suas principais questões. Santos Dumont: Fundação Educacional São José, 8ed. 2012.

SOARES, Lucimar Ribeiro. Memórias da guerra em poemas de Bertold Brecht. **Revista 23.** Rio de Janeiro, 2010. Disponível em:
http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa/garrafa23/lucimarriveiro_memoriasdaguerra.pdf. Acesso em: 7/1/2015.

STRECK, Carla Fabiana; FRISON, Thirzá Baptista. Lembranças de velhos: o mundo do trabalho na infância. Porto Alegre: **Revista Est. Interdiscipl. Envelhec.**, v. 1, pp. 105-121, 1999. Disponível em:
<http://www.seer.ufrgs.br/RevEnvelhecer/article/viewFile/4657/2571>. Acesso em: 19/12/2017.

TATIT, Luiz. **O cancionista.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

TIBURI, Márcia. Aprender a pensar é descobrir o olhar. Artigo originalmente publicado pelo **Jornal do Margs**, edição 103, set./out. 2004.

TREMURA, Welson Alves. **A música caipira e o verso sagrado na folia de reis.** 2004.

VELLASCO, Marlene Gomes de. **Coralina:** reconstrução poética da memória. In: XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura, Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural. Universidade Estadual de Goiás, 2007. Texto disponível em:
<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/MARLENE%20GOMES%20DE%20VELLASCO.pdf>. Acesso em: 10/1/2016.

VINAUD, Naiara Cristina Azevedo; MARTINS, Alécio Perini; AMARO, Fernanda Ribeiro. O sertão em prosa e verso: transformações ocorridas no cerrado mineiro descritas pela literatura dos poetas e dos cantores populares. **Caminhos de Geografia.** Uberlândia v. 8, n. 23. Edição Especial, p. 105-110, 2007.

ZAN, José Roberto. **Tradição e assimilação na música sertaneja.** In: XI Congresso Internacional de Brazilian Studies Association (BRASA), Lousiana, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** São Paulo: Editora Hucic, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura.** Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2^a. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Fontes de consulta**a) Poemas de Juca analisados no trabalho**

ABC de Madalena

ABC do homem da roça

A copa de 62

Agora Ilda, eu sô noivo

Agora qui pego a apena

Agradecimento

Agradecimento numa festa de reis

Amanhecê no sertão

As moça minhas vizinha

A tempestade

Bois de Joaozim Carnero

Bondia, meu caro Artino!

Comecei a recordá

Dia dos pais

Diário em quadrinhas

Disafi

Dois bilhetes para Altino

É min'alma uma criança

É tão bela Dária

Eu com “g” iscrevo guerra

Eu preciso í pra casa

Eu quiria ter um peito

Festa no campo bonito

Fui muito poco im iscola

Homem bem conformado

Lavai a garça avoano

Licença

Maria da rosa

Maria, flor das Maria

Menina na janela

Meus boi preto

Mim chamaro de biato

Minina, sunga a cabeça

Na noite de São João

Na sombra duma arve velha

Numa caçada de onça

Num pagode do Jovino

Oh! Que tempo, bem me lembro

O curso de nadá

O rapaiz, quando embarca

Pagode do João Oliveira

Para o passarim pardal

Poesia para Nieta

Presentes das namorada

Pruma prima

Recordei minha mocidade

Rego d'água

Sinhores, mim dão licença

Sinhurita Valdemira

Sô minero

Sô rocero de verdade

Tempo de Criança

Vilela

b) Canções mencionadas no trabalho

BONAN, Luiz; e GOMES, Serafim **C. Poeira**. Interpretação: Pena Branca e Xavantinho. Álbum: Pingo D'água, 2006.

CARLOS, Roberto. **O baile da fazenda**. Álbum: Roberto Carlos, 2005.

CARREIRINHO; PAULA Izaltino Gonçalves de; OLIVEIRA, Pedro Lopes de. **Boi soberano**. Interpretação de Tião Carreiro e Pardinho. CD Warner Music Brasil, 17 novembro de 2006.

LEANDRO, Flávio. **Navalha**. Álbum: Xô aperreio, 2008. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/flavio-leandro/navalha/>. Acesso em: 17/09/2018.

SMITH, Kell. **Era uma vez**. Interpretação: Kel Smith. Álbum: Girassol, 2018.

TEIXEIRA, Renato. **Romaria**. Interpretação: Renato Teixeira. Álbum: Romaria, 1978.

TONICO; TINOCO. **Carro de boi**. Interpretação: Tonico e Tinoco. Álbum: Recordando o 78, v. 2. 2016.

TONICO, NADIR. **Baile na roça**. Interpretação: Tonico e Tinco. Álbum: COELP 41873. Gravadora Copacabana, 1982.

VIEIRA, Teddy. **Menino da Porteira**. Primeira interpretação: Luisinho e Limeira. Gravadora RCA Victor, 1955.

c) Textos literários de outros autores citados neste estudo

ALVES, Castro. **Laço de fita**. Disponível em: https://pt.wikisource.org/wiki/O_La%C3%A7o_de_Fita. Acesso em: 19/09/2018.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Futebol. In: _____ **Quando é dia de futebol**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Um boi vê os homens. In: **Claro Enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ANDRADE, Oswald de. Vício da fala. In: **Literatura comentada**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

ASSIS, Machado de. Verba testamentária. In: **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000242.pdf>. Acesso em: 16/04/2018.

ASSIS, Machado de. **O boi**. Disponível em: <http://www.codigoflorestal.com/2010/02/o-boi-por-machado-de-assis.html>. Acesso em: 19/09/2018.

BILAC, Olavo. **O tempo**. Disponível em: <https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/LiteraturaInfantil/Poesias%20Infantis/Pi24.htm>. Acesso em: 19/09/2018.

CAMÕES, L. V. **Os Lusíadas**. Disponível em: <https://oslusidas.org/iv/>. Acesso em: 18/09/2018.

CAMÕES, L. V. **Amor é fogo que arde sem se ver**. Disponível em: https://www.suapesquisa.com/biografias/amor_e_fogo.htm. Acesso em: 19/09/2018.

CORALINA, Cora. O longínquo cantar do carro. In: **Vintém de cobre: meias confissões de Aninha**. 10ed. São Paulo: Global, 2013.

DIAS, Gonçalves. Canção do exílio. In: **Poesia e prosa completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro, 1964.

MATOS, Gregório. **À sua mulher antes de casar**. Disponível em: <http://itseniorexecutive.blogspot.com/2016/07/a-sua-mulher-antes-de-casar.html>. Acesso em: 19/09/2018.

MEIRELES, Cecília. **Retrato**. Disponível em: <http://www.casadobruxo.com.br/poesia/c/retrato.htm>. Acesso em: 19/09/2018.

PRADO, Adélia. Para o Zé. In: **Bagagem**. Rio de Janeiro: Recorde, pp. 101/102, 2002.

ROSA, Guimarães. As margens da alegria. In: **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp. 49/55, 2001.

ROSA, Guimarães. Conversa de bois. In: **Sagarana**, 2001. Disponível em: <https://mega.nz/#!ts9m2BhA!bCUvj-XMb8ik66Os8fQLJiLEnZWlEeEFgTltGiGu90A>. Acesso em: 09/02/2018.

d) Obras artísticas: CDs, peças e quadros

DEBRET, Jean Baptiste. **Transporte de carne de corte**, 1835. Fonte: Imagem disponível em: http://pit935.blogspot.com/2015/06/clipe-com-noticias-e-informacoes-do-dia_28.html. Acesso em: 29/08/2018.

PORTINARI, Cândido. **Baile na roça**. Pintura a óleo / tela 97 X 134 cm. Brodowski, Coleção Particular. Rio de Janeiro, Brasil, 1923-1924. Fonte: Imagem disponível em: <http://noticias.universia.com.br/cultura/noticia/2017/02/24/1149762/arte-dia-baile-roca-candido-portinari.html>. Acesso em: 25/06/2018.

Trio José. CD: Álbum: **Pusisa**, 11 faixas. Lançamento: 2014.

Espetáculo **Juca**. Autor: Tiago Pimentel. Direção: Luiz Humberto Arantes. Atores: Camila Delfino, Geo Dias, Guilherme Almeida, Juliana Milani, Leandro Alves, Luciene Andrade e Toshirol Tosh. Primeira apresentação da peça: Porta 84. Uberlândia, 2016.

Documentários e/ou materiais audiovisuais

Acabei cum meus bois preto e sô rocerô de verdade. Interpretação de Trio José em participação dos artistas no programa Sr Brasil, apresentado por Rolando Boldrin. Duração: 7:19. Data: 23/11/2014. Material disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FrqxI2wqLOc> e em: <https://www.youtube.com/watch?v=yMF1yCBheKQ>. Acesso em: 29/05/2017.

Apresentação de Juca para o curso de Letras do UNIPAM. Tema: A poesia oral. Luis André Nepomuceno. Acervo Memorial Sindicato Rural de Patos de Minas. Local: Auditório do UNIPAM. Patos de Minas, MG. Data: 22 a 26/10/2001. Duração: 50:37.

Exposição Brasil 500 anos: o milho na trilha da história. Exposição de artes plásticas. Realização: Marialda Coury, 42ª Fenamilho. Acervo Memorial Sindicato Rural de Patos de Minas Edição: Madureira Vídeo Produções. DVD-R. Duração: 1:06:19. Data: 20/05/2000. Espaço Cultural Caixa, Patos de Minas, MG. (Juca: 40:10 a 43:36)

Juca da Angélica: meu canto é saudade. Produção de Cássio Pereira e Juliana Madureira. Documentário. Duração: 10:36. Data: março de 2001. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GLU2VdOo_nA. Acesso em: 13/09/2018.

Juca da Angélica: o eterno poeta de Lagoa Formosa. Jornal Lagoa Formosa acontece. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sEHqZLhjn0s&t=4s>. Duração: 5:56. Publicado em 22/03/2015. Acesso em: 21/02/2018.

Juca no programa Terra de Minas: Noroeste Mineiro , 35'. Juca da Angélica, Agnaldo, C. C. Milho, Fenamilho 2001. Doação: Bombom Milho/ Artes Palha. Marialda Coury Duração: 31:15. Data: s/d (Juca: 1:26 a 2:09)

Lançamento do livro 40 balaios de saudades, de Nego Moreira. Local – Patos Social Clube, 1999. DVD-R. Duração: 39:10. (Juca: 26:50 a 35:41)

Meucanto é saudade: a poesia de Juca da Angélica. Produzido por Diógenes S. Miranda. Documentário. Duração: 13:02. Vimeo, julho de 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/124855351>. Acesso em: 25/05/2017.

Tv Integração visita o poeta Juca da Angélica. Duração: 16:22. Data: s/d.

Visita de Marialda Coury, Saulo Alves e Chiquito e Rubão à fazenda de Juca da Angélica. Acervo Memorial Sindicato Rural de Patos de Minas. DVD-R. Duração: 1:12:06. Data: 27/03/2001

Visita de Marialda Coury à Fazenda de Juca da Angélica. Acervo Memorial Sindicato Rural de Patos de Minas. DVD-R. Duração: 1:38:28. Data: s/d.

Visita de Marialda Coury ao poeta Juca da Angélica. Acervo Memorial Sindicato Rural de Patos de Minas. DVD-R. Edição: Madureira Vídeo Produções. Duração: 45:19. Data: 25/11/2000.

Visita do poeta Juca à casa de Marialda Coury. Acervo Memorial Sindicato Rural de Patos de Minas. Data: 16/12/2000. Duração: 30:11. Patos de Minas, MG.