

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

**CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
LITERATURA**

**DESLEITURAS DE *HISTÓRIA DO BRASIL*
(1932), DE MURILO MENDES**

FERNANDO TADEU TRIQUES

**SÃO CARLOS
2016**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

**CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
DE LITERATURA**

**DESLEITURAS DE *HISTÓRIA DO BRASIL*
(1932), DE MURILO MENDES**

Fernando Tadeu Triques

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura, na linha de pesquisa Literatura, História e Sociedade, da Universidade Federal de São Carlos, para obtenção do título de mestre em Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Wilton José Marques.

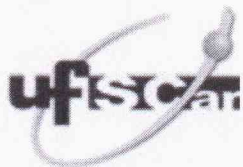
**SÃO CARLOS
2016**

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar
Processamento Técnico
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

T836d Triques, Fernando Tadeu
 Desleitura de História do Brasil (1932), de
Murilo Mendes / Fernando Tadeu Triques. -- São
Carlos : UFSCar, 2016.
 171 p.

 Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de
São Carlos, 2016.

 1. Murilo Mendes. 2. História do Brasil. 3.
Sátira. 4. Carnaval. I. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Fernando Tadeu Triques, realizada em 06/07/2016:

Prof. Dr. Wilton José Marques
UFSCar

Prof. Dr. Pedro Marques Neto
UNIFESP

Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha
UFSCar

**O tempo rodando com sua foice
Corta o meu traje,
Atrai a tesoura de Átropos.**

“Grafito na Lápide dum Alfaiate Grego”
(MENDES, 1994: p.645)

**A meu pai, admirável cosedor
de aviamentos, de induções e deduções.
Saudade.
*Efharisto, Evaristo!***

AGRADECIMENTOS:

Às Marias, *my Orion constellation* – quanto brilho e paciência, sempre!
- Vocês sabem: “a alegria é a prova dos nove”;
Aos membros da banca, pela disposição em contribuir na avaliação do presente estudo;
Aos docentes do PPGLit – UFScar: formadores, críticos e estimulantes;
À professora Dra. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite, pelo toque satírico;
Aos colegas e amigos, nos cruzados e desconcertados caminhos da vida;
E de modo muito especial, ao professor Will, antes de tudo amigo de longo percurso e
companheiro de labuta, depois, orientador;

minhas deferências e meu muito obrigado!

RESUMO: O livro *História do Brasil* (1932), de Murilo Mendes (1901/1975), apresenta 60 poemas que destacam episódios e vultos da historiografia contidos nos manuais didáticos e consolidados no ideário da população. Versam sobre situações risíveis, especialmente satíricas, rebaixando ou reduzindo conceitos e posições, invertendo, quebrando ou até mesmo dando novas afirmações a valores estabelecidos e, assim, realizando outra leitura da história do Brasil. Nesse particular, é feito um confronto entre as mundividências de Murilo Mendes e de Oswald de Andrade, até porque se considera que ambos estão sintonizados com as propostas do que se convencionou chamar de primeiro tempo modernista e apresentam interesses temáticos semelhantes – Oswald de Andrade também tem a sua “História do Brasil”, inserida no livro *Poesia Pau-Brasil*, de 1925. No entanto, por atender a interesses e predileções, o *História do Brasil* acaba sendo preterido pelo próprio Murilo Mendes quando da elaboração de sua antologia, publicada em 1959 e intitulada *Poesias* (1925-1955). Uma explanação geral da sátira, baseada em conceitos como engenho, redução, ironia, paródia, etc. se faz presente para embasar o exercício de desleitura – uma leitura que deve ser feita em desacordo com a leitura considerada consensual e normatizada para que permita outras perspectivas interpretativas. Ao longo do livro a sequência cronológica expressa nos poemas, factual e irreverente, sem obrigatoriamente corresponder à coerência espaço-temporal, apresenta semelhanças com um desfile carnavalesco, possibilitando um enredo dividido em períodos históricos, a saber: “Colônia”; “Monarquia ou Império”; e “República”.

Palavras-chave: Murilo Mendes; História do Brasil; sátira; carnaval.

ABSTRACT: The book *História do Brasil* (History of Brazil) (1932), by Murilo Mendes (1901/1975), comprises sixty poems which highlight episodes and figures of historiography included in textbooks and consolidated in the set of ideas of the population. The poems deal with laughable situations, especially satirical, debasing or diminishing concepts and positions, inverting, breaking or even providing new statements to established values, thus performing another reading of the history of Brazil. In this context, the worldviews of Murilo Mendes and Oswald de Andrade are compared; even because it is accepted that both of them were in tune with the proposals of the so-called first modernist period, and had similar thematic interests – Oswald de Andrade also has his “História do Brasil”, included in the book *Poesia Pau-Brasil* (Brazilwood Poems), 1925. However, because it complies with interests and predilections, *História do Brasil* would be pretermitted by Murilo Mendes when he prepared his anthology titled *Poesias* (Poems) (1925-1955), published in 1959. A general explanation of the satire, based on concepts such as inventiveness, debasement, irony, parody, etc. becomes present to support the exercise of *mis-reading* – a type of reading that should be done in disagreement with the reading considered consensual and standardized, to allow other interpretive perspectives. Throughout the book, the chronological sequence expressed in the poems, factual and irreverent, without necessarily matching the spatiotemporal coherence, shows similarities with a carnival parade, allowing for a plot divided into historical periods, namely: “Colônia” (Colony); “Monarquia ou Império” (Monarchy or Empire); e “República” (Republic).

Key-words: Murilo Mendes; História do Brasil; satire; carnival.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 08 |
| CAPÍTULO I | |
| 1. Entre sitiado e sideral: uma comunhão | 14 |
| As possíveis transitividades do preterir..... | 17 |
| 2. Histórias do Brasil: conformações da nacionalidade | 24 |
| Oswald de Andrade: ao encontro da fundação e da formação..... | 24 |
| Murilo Mendes: singular relação com o imaginário | 32 |
| Possíveis comparações: modulações afinadas e/ou díspares..... | 34 |
| O arremate de uma particular evolução | 37 |
| Outras buscas e outras trajetórias..... | 42 |
| CAPÍTULO II | |
| 1. Risos e risíveis | 44 |
| A respeito do riso – com respeito ao riso | 50 |
| 2. A sátira em seus momentos-chave | 58 |
| Do humorístico ao burlesco: extremos da sátira | 63 |
| Um modelo de investida satírica: ataque, indireta e norma | 73 |
| CAPÍTULO III | |
| 1. Desleitura: uma proposta | 86 |
| Convocação geral: um desfile de estátuas | 95 |
| Alegorias e evoluções: alguns tipos nacionais..... | 105 |
| 2. Educação: um sério final de festa | 113 |
| CAPÍTULO IV | |
| 1. O <i>História do Brasil</i> em três momentos | 117 |
| 2. Colônia | 122 |
| 3. Monarquia | 142 |
| 4. República..... | 150 |
| O que está ainda para ser feito: boas risadas e digestões facilitadas..... | 159 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 165 |

Introdução

Vamos tocando assim mesmo,
Nosso dia há de chegar.
A terra e a gente são boas...
Deus até nasceu aqui.¹

O livro *História do Brasil* (1932), de Murilo Mendes (1901/1975), apresenta 60 poemas que, organizados cronologicamente, transitam por episódios e destacam vultos da historiografia contidos nos manuais didáticos divulgados e ensinados nas escolas da época e que estão consolidados no ideário popular. Os poemas expressam situações satíricas, rebaixando ou reduzindo conceitos e posições, invertendo, quebrando ou até mesmo estabelecendo novos valores e normas e, assim, realizando outra leitura da história do Brasil que, no entender Luciana Stegagno Picchio, uma das mais dedicadas estudiosas do poeta, compunha-se “divertida demais, mas de uma ironia local, brasileira” e com uma carga estética “modernista primeira fase”. A epígrafe acima transcrita dá o tom irreverente e, de certo modo, melancólico, que permeia o livro ao expressar, na voz do eu-poético, o conformismo religioso e a leniência latente de grande parte dos brasileiros em relação aos desígnios e às opções da sua própria história.

Sendo assim, o livro desperta interesse dissertativo por procurar um perfil para o brasileiro, seus valores e desejos, seus modos de ser e agir; por fim, uma admissível identidade. Como Murilo Mendes articula seus poemas com prévia escolha temática e ampla liberdade formal, típicas da conformação satírica, é necessário elencar e comentar algumas teorias do riso e do risível e, depois, evidenciar os recursos da sátira, suas táticas e técnicas, utilizados na composição dos poemas. Redução, inversão, paródia, epigrama, etc. são trabalhados com engenho e fantasia pelo poeta, quase sempre resultando em situações absurdas e irônicas, misturando tempos e espaços, personagens e fatos, e que acabam por criar outras representações da historiografia brasileira.

De modo sobreposto ao processo satírico empreendido no *História do Brasil* é que a ideia nuclear da presente dissertação se aplica, promovendo uma desleitura dos poemas, nas suas formas e nos seus motivos, em seus substratos sincrônicos e desdobramentos diacrônicos; em suma, uma outra leitura e interpretação da leitura feita por Murilo Mendes da história do Brasil. Somam-se, ainda, como motivações, a proximidade estética com as propostas do primeiro tempo modernista, sobretudo com as

¹ De *História do Brasil* (1932), “LVIII – Discurso do Filho do Jeca” (MENDES, 1994: p.188 - 189).

de Oswald de Andrade; a sintomática preterição que o próprio poeta empreendeu ao livro, quando da elaboração da sua antologia; e as pouquíssimas apreciações críticas, mesmo na época da publicação, que permitem especular sua recepção e nortear a relativização da sua ressonância satírica nos dias atuais.

No Capítulo I, o item “Entre sitiado e sideral: uma busca” comporta uma breve apresentação do autor, destacando aspectos da sua copiosa produção para, em seguida, situar o livro *História do Brasil*. Escritor profícuo, Murilo Mendes se pautou pela percepção aguçada que, paulatinamente, ao longo dos anos, procurou fixar valores eternos e absolutos em seus escritos, num jogo axiomático de referências espaciotemporais. No entanto, no livro em questão, seus horizontes estão atrelados ao imediatismo factual e, talvez por isso, o próprio escritor tenha descartado essa sua obra de primeira leva da sua antologia poética, publicada em 1959. É o que se discute no subitem seguinte, intitulado “As possíveis transitividades do preterir”.

Ainda no Capítulo I, o item “História do Brasil: conformações da nacionalidade” procura confrontar as visões de Murilo Mendes e de Oswald de Andrade em relação aos aspectos da história do Brasil, até porque se considera que ambos estão sintonizados com as propostas do que se convencionou chamar de primeiro modernista e apresentam interesses temáticos semelhantes – Oswald de Andrade também tem a sua “História do Brasil”, inserida no livro *Poesia Pau-Brasil*, de 1925. Na sequência do item, embasados nos conceitos de mito fundador e mito formador, estabelecidos por Marilena Chauí, os vários subitens abordam aspectos das mundividências dos dois poetas e das suas respectivas expressões estéticas: “Oswald de Andrade: ao encontro da fundação e da formação”; “Murilo Mendes: singular relação com o imaginário”, destacando as atitudes conciliatórias *sui generis* do poeta, em comunhão de contrários; “Possíveis comparações: modulações afinadas e/ou díspares”, interseccionando as conformações da nacionalidade criadas por ambos; “O arremate de uma particular evolução”, no qual é possível perceber os aspectos evolutivos e terminais da fase que o próprio Murilo Mendes denominou de “carioca” ou “brasileira”; e, por fim, “Outras buscas e outras trajetórias”, conjecturando os desdobramentos artísticos dos dois poetas.

No Capítulo II, em “Risos e risíveis”, dado o caráter do livro em questão, alguns conceitos a respeito do riso e do risível são discutidos, particularmente os da sátira. Há uma explanação geral das sucessivas iniciativas de conceituá-los ao longo dos tempos, baseada na qualidade e fôlego de pesquisa dos estudos de Georges Minois e de Verena Alberti, mostrando que, da paixão ao ético, dos gregos aos modernos, os conceitos do

riso e do risível – e, concomitantemente, os da sátira – passam por leituras e releituras que modificam, em grau maior ou menor, seus fundamentos e valorações. Segue um subitem intitulado “A respeito do riso – com respeito ao riso”, no qual alguns aspectos teóricos de três pensadores que se debruçaram sobre o assunto são apresentados: Vladmir Propp, Sigmund Freud e Henri Bergson.

No segundo item do Capítulo II, chamado de “A sátira em seus momentos-chave”, de modo específico, as intenções e os recursos estéticos do discurso satírico são evidenciados ao lado de fundamentos estabelecidos por Matthew Hodgart, Northrop Frye, João Adolfo Hansen, Paulo Soethe, Carlos Erivany Fantinatti, Mikhail Bakhtin, Linda Hutcheon, entre outros. Na continuidade, o subitem “Do humorístico ao burlesco: extremos da sátira” expõe estratégias e técnicas, credenciando o ecletismo de Murilo Mendes. Para encerrar o item e também o Capítulo II, o subitem “Um modelo de investida satírica: ataque, indireta e norma” recorre primeiramente aos postulados de Juergen Brummack e, depois, à expansão dos mesmos, feita por Klaus Gerth, para aplicá-los especificamente ao poema “I – Prefácio de Pinzón”, o primeiro do livro. Na sequência, com ponderações diacrônicas e sincrônicas, as possibilidades de outras leituras da historiografia brasileira são apreciadas em dois poemas muito significativos, “XIII – O Herói e a Frase” e “LIX – 1930”, questionando os estratos dos livros didáticos e os prováveis repertórios e referências dos receptores para promover o riso.

Ao longo dos poemas do livro, com linguagem coloquial, geralmente em redondilhas cadenciadas, Murilo Mendes facilita o entendimento e possibilita o aparecimento do chiste, da blague, da caçoada e, por vezes, não se furta ao absurdo ou ao ridículo para cumprir seus objetivos críticos. Suas articulações formais apresentam, entre outras, analogias e contradições, ironias e repetições, onomatopeias e sinestias, expressando acentuada plasticidade perceptiva, com cortes espaciotemporais e intersecções de planos. Em muitos poemas, dá voz aos próprios vultos históricos ou às testemunhas anônimas, permitindo a manifestação da *persona* satírica para tratar de assuntos com pecha constrangedora ou para emitir singulares apreensões de mundo, quase sempre misturando situações inesperadas, por vezes grotescas, distorcidas e exageradas, causando certa estranheza pelos anacronismos e extemporaneidades.

No Capítulo III ocorre a apresentação de “Desleituras: uma proposta” e, pelo próprio título, esclarece o motivo da presente dissertação: a interpretação crítico-analítica dos poemas do livro *História do Brasil*, de Murilo Mendes. E qual a proposta de uma desleitura? Como se aplica? Entre os vários significados do prefixo *des-*, o que

mais se adequa, quer pela impropriedade lógica, quer pela inflexibilidade linguística, é o de uma leitura equivocada, capaz de modificar a matriz original com o acréscimo de outras interpretações. Assim como o próprio conceito do riso e do risível, juntamente com o da sátira, foi sendo lido, relido, e motivo de diferentes acréscimos e descartes pertinentes para se chegar a um apuro teórico e prático, a desleitura deve ser feita em desacordo com a leitura considerada consensual e normatizada para que permita outras perspectivas interpretativas. Ao delinear outros pontos de vista, ao procurar variar as formas de argumentação, ao evidenciar seus aspectos ideológicos com a total liberdade satírica, Murilo Mendes expressa sua fértil criatividade, que se constrói sedimentada e limitada pela tradição historiográfica brasileira, mas que procura fixar um estilo pessoal, que lê de outra maneira ou deslê o estabelecido e que se deseja irreverente e talvez engraçado em meio a seus contemporâneos – especialmente em relação a Oswald de Andrade, como destacado em parte do Capítulo II. Procurando reproduzir o processo, a ideia da presente dissertação é realizar uma desleitura dos poemas do livro, tendo como contrapelo os acontecimentos cristalizados nos manuais de história do Brasil da época e as suas ressonâncias estéticas e históricas nos dias atuais. No subitem “Convocação geral: um desfile de estátuas” um cordão carnavalesco se delinea, misturando máscaras e fantasias, destituindo dos pedestais vultos consagrados, como Floriano Peixoto e Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. Esticando a ideia de carnaval, intitulado “Alegorias e evoluções: alguns tipos nacionais”, o subitem destaca peculiaridades ocorridas em todo território nacional, em diversos momentos, e que, no conjunto, formam um amplo painel do Brasil, com seus tipos sociais e respectivos problemas e qualidades.

Depois, no item “Educação: um sério final de festa”, o segundo do Capítulo III, elenca-se um conjunto de poemas (“LII – Linhas Paralelas”, “LIII - Amostra da Poesia Local” e “LIV - Amostra da Ciência Local”) que revela a sensibilidade crítica de Murilo Mendes, suas preocupações com a formação do brasileiro, ao ridicularizar o descompromisso das autoridades constituídas com as necessidades e atenções inerentes ao processo educativo do cidadão e, com inferência, os consequentes desempenhos pífios e irrisórios, tanto nas artes quanto nas ciências.

No Capítulo IV, o último da dissertação, o item “O *História do Brasil* em Três Momentos” elucubra as várias possibilidades e opiniões a respeito da identidade e identificação do brasileiro e anuncia a divisão do estudo do livro em três derradeiros itens, a saber: “Colônia”, “Monarquia ou Império” e “República”. Articulados por meio

do estilo personalíssimo de Murilo Mendes, com engenho e fantasia da sátira, e estancados nos respectivos períodos históricos, alguns poemas procuram mostrar o que é ser brasileiro e possibilitam a realização das desleitura de leituras feitas por Murilo Mendes.

Capítulo I

1. Entre sitiado e sideral: uma comunhão.

Eu sou o olhar que penetra nas camadas do mundo,
ando debaixo da pele e sacudo os sonhos.²

Os olhos de um menino encantado pelo cometa “Halley” fizeram um poeta.³ Um poeta excêntrico como a trajetória elíptica advinda de alhures: Murilo Mendes (1901/1975).

A íntima conexão olho-cérebro estabelece atos de intencionalidade capazes de relacionar o visível e o invisível, disseminando múltiplas significações ou valores simbólicos. É um proceder que sempre acompanhou o homem, mas que, sobretudo no homem do século XX, tornou-se insípido, e até mesmo dissolvente, pelo imediato dos processos reprodutivos. O olhar se lança sobre a realidade e, amparado na percepção espaço-temporal, inexorável, procura sintonizar aspectos particulares com outros olhares, na busca de semelhanças e pertinências. E, nessa função operatória, dinâmica, qualquer desfoque é o suficiente para gerar um espectro de possibilidades singulares e distintas.

Em 11 de Julho de 1929, na “Revista da Antropofagia”, nº 14, 2ª. denteição, Murilo Mendes publica o poema “Nova Cara do Mundo”:

O cometa de Halley vai passar
Toda a cidade acorda pra ver o cometa
Ele é enorme e fabuloso
destrói idades pensamentos de homem.
05 O mundo muda a cara quando ele passa
e meninas desmaiam no fundo do sertão.
O cometa passa e arrasta um pouco da minha alma.
Fiquei triste, triste, jururu!
[...]
15 O cometa me traz o anúncio de outros mundos
e de noite eu não durmo
atrapalhado com o mistério das coisas visíveis,
No rabo imenso do cometa
passa a luz, passa a poesia, todo mundo passa!

² Do livro *Poemas* (1930), “Cantiga de Malazarte” (MENDES, 1994: p. 97).

³ Em *A idade do serrote* (1965-66), o poeta revela: “Passagem do cometa Halley. A subversão da vista. A primeira ideia do cosmo” (MENDES, 1994: p.897). O nome do astro celeste presta homenagem ao astrônomo britânico Edmond Halley (1656/1742). Ele calculou órbitas de cometas já no século 18 e descobriu que os mesmos se movimentam em elipses pronunciadas, quase parábolas, excêntricas, por isso os períodos orbitais extensos; o do Halley é de 75 anos. E quando tempos depois, conforme as previsões matemáticas, o cometa realmente reapareceu no céu em 1910, recebeu o nome do cientista. Para uma ideia do espetáculo sideral presenciado, basta dizer que sua cauda dava a impressão de ser o dobro da distância entre a Terra e a Lua, gerando pânico, deslumbramentos, queixumes e até mortes. Os cientistas começaram a observá-lo em Setembro de 1909, mas só em Março do ano seguinte ele passou a ser visto a olho nu. Seu cume luminoso ocorreu no dia 19 de Maio de 1910; Murilo Mendes tinha, então, 9 anos de idade.

Um dos seus grandes segredos consiste em olhar para o que todo mundo vê e enxergar algo diferente, cortado por seu “olhar armado” - como reafirma Murilo Marcondes de Moura uma expressão do próprio poeta, no ensaio *A poesia como totalidade*⁴: “atrapalhado com o mistério das coisas visíveis”, o eu-poético percebe a transitoriedade do mundo e da vida revelada no “imenso rabo do cometa”.

Passados exatos 36 anos desde o poema supracitado, Murilo Mendes preserva seu pessoal impacto pictórico em “Olho Precoce”, escrito em 1965, do livro memorialista *A idade do serrote*, com as suas devidas e pessoais atualizações:

Ainda menino eu já *colava* pedaços da Europa e da Ásia em grandes cadernos. Eram fotográficas de quadros e estátuas, cidades, lugares, monumentos, homens e mulheres ilustres, meu primeiro contato com um futuro universo de surpresas. *Colava* também fotografias de estrelas e planetas, de um ou outro animal, e muitas plantas.

●
Cedo começou minha fascinação pelos dois mundos, o visível e o invisível. E não escreveu São Paulo que este mundo é um sistema de coisas invisíveis manifestadas visivelmente? Não vivemos num contexto de imagens e signos?

●
O universo poderá ser *reduzido* a uma grande metáfora; claro que não me refiro somente à metáfora literária; também à metáfora plástica, musical e científica. Todas as coisas implicam signo, intersigno, alusão, mito, alegoria. [...].

●
Deus passou a ser para mim, não o corregedor da moral, o severo guardião da lei, mas o Ser infinitamente variado na sua unidade, capaz de todas as metamorfoses, criador da imaginação, inspirador da fábula, pai e destruidor de milhões de corpos e almas. Único ator que não repete diariamente seus papéis.

●
O prazer, a sabedoria de ver, chegavam a justificar minha existência. Uma curiosidade inextinguível pelas formas me assaltava e me assalta sempre. Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O *olho armado* me dava e continua a me dar força para a vida. [grifos meus]⁵

No livro de estreia, *Poemas*, lançado em 1930, junto aos postulados estéticos proclamados na “Semana de 1922” como, entre muitos outros, da temática prosaica e da assimilação da linguagem coloquial, aparecem traços que, mais tarde, realçam um estilo notadamente *sui generis*; a saber: a busca pelo conceito universal e totalizante, axiomático e extemporâneo; a referência católica; e o estabelecimento de imagens oníricas e simbólicas, cindidas entre o aparente e o velado. Ao longo da vida, Murilo

⁴ MOURA, 1995: p. 20.

⁵ Em *A idade do serrote* (1965-66) – MENDES, 1994: p. 973-974.

Mendes procurou explicações longe dos moldes repressivos, fossem eles temporais, relativizando passado e futuro; fossem espaciais, instaurando sua própria noção de ubiquidade ou distorcendo a escala de graduação da realidade. Lançado no mesmo ano de *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, e de *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, *Poemas* foi motivo das críticas de Mário de Andrade, Tristão de Athayde e Manuel Bandeira.

Em sequência de publicação, surge *Bumba, meu-poeta*⁶, um auto de cordel escrito em redondilhas maiores e com a conhecida temática da contenda envolvendo a morte do folclórico boi; e, depois, em 1932, o *História do Brasil* - motivo nuclear do presente trabalho.

Os 60 poemas do livro em questão abordam episódios da história do Brasil que fazem parte das lições dos manuais didáticos, cronologicamente encadeados e conhecidos dos leitores, e que acabam desautorizados pela leitura satírica promovida pelo autor. Esquadrinham desde antes da chegada de Pedro Álvares Cabral, questionando a primazia e o mérito da descoberta e, conseqüentemente, a posse e o domínio do território; passam por processos colonizadores característicos dos séculos XVII e XVIII, com suas esporádicas atitudes nativistas e tentativas separatistas; depois avançam na cronologia, destacando a chegada da corte portuguesa ao país e o jogo de interesses dos reinóis e demais europeus – sobretudo ingleses, bem como a procura de atributos identificadores do que pode ser considerado brasileiro – o território, o povo e a pátria; na sequência avançam ainda mais, expressando causas e efeitos do movimento republicano, suas propostas sociopolíticas e econômicas, e as idiosincrasias políticas; e, por fim, entrando pelas primeiras décadas do século XX, abordam acontecimentos dados como modernos, contemporâneos à confecção do livro. Concomitantemente, vultos cultuados no ideário popular são destacados nos seus destemores ou bravatas, nas suas atitudes ou omissões – Pedro Álvares Cabral, Pero Vaz de Caminha, Caramuru (Diogo Álvares Correia), José de Anchieta, Maurício de Nassau, Domingos Fernandes Calabar, Antônio Felipe Camarão, Zumbi, Tiradentes, D. João VI, frei Caneca, D. Pedro I, D. Pedro II, Deodoro da Fonseca, Floriano Peixoto, Antônio Conselheiro, João Cândido, Santos Dumont, Rui Barbosa, Luís Carlos Prestes, Lampião (Virgulino Ferreira da Silva), Washington Luís entre outros - permitindo postura humorística e

⁶ Em *Bumba, meu-poeta* (1930-31), além do elenco composto por estranhas personagens alegóricas – como o “Avião”, “São Francisco”, a “Rima”, e outros, o tema sinaliza para uma premente necessidade de mudança estética, já que a personagem “Poeta” precisa morrer para poder se renovar – semelhante ao que acontece com o boi-bumbá do motivo folclórico. Com traços do teatro de revista, a estrutura cordelista do poema dramático acaba destilando ironia metalinguística e apelo místico-religioso – posturas que acompanharão o poeta ao longo da sua volumosa obra.

recorrendo convenientemente ao parodístico, ao caricato e/ou ao absurdo, na insólita versão crítica ou na inversão deliberada dos conceitos considerados oficiais.

Nesse sentido, o intento aqui é o de estudar os processos compositivos do livro em consonância com as estratégias do riso e do risível – principalmente do satírico, tanto nas suas abordagens temáticas quanto nos seus recursos estruturais e retóricos, atentando às polarizações entre o humorístico e o burlesco, ordem e desordem, majestoso e ridículo, ingênuo e malicioso, castração e permissividade; todas tão ao hábito, gesto e gosto presentes em grande parte dos acontecimentos e dos fatos históricos brasileiros.

Para entender as manifestações do riso e do risível exercidas em épocas passadas é preciso conhecer os sistemas de normas vigentes na sociedade daquela época, seus aspectos motivadores, as perspectivas sociopolíticas tomadas pelo autor ao desferir os ataques, as táticas e as técnicas satíricas cultuadas e utilizadas na composição dos poemas como, entre outras, a redução, a piada, a hipérbole, o epigrama e o grotesco. Além disso, entre o austero e o frouxo, entre o galante e o ridículo, entre o soberbo e o indiferente, o risível⁷ se realiza efetivamente quando as múltiplas reações do público creditam anuência ou sintonia de propósitos, demonstrando que elementos externos ao poema e, portanto, independentes da investida do autor, podem colaborar com as representações evidenciadas e com as possibilidades de gerar riso.

Dessa forma, o estudo procura estabelecer as referências sincrônicas dos episódios e dos respectivos vultos destacados por Murilo Mendes, segundo categorias e valores registrados na historiografia e, diacronicamente, dentro das possíveis perspectivas pessoais e de suas aproximações estéticas com o que se convencionou chamar de “primeiro tempo” do Modernismo brasileiro⁸.

As possíveis transitividades do preterir.

Em 1959, quando da organização do livro *Poesias (1925-1955)*, editado pela José Olympio, o próprio Murilo Mendes não incluiu o *História do Brasil* no florilégio

⁷ A palavra “risível” compreende toda e qualquer forma de riso; de modo genérico, designa o que ou aquilo que causa riso, que provoca riso ou que seja capaz de fazer rir - como, por exemplo, o ridículo, o grotesco, o cômico, o humorístico, o burlesco e, particularmente, o satírico – pelo motivo de ser a última a mais frequentes no elenco de poemas da presente dissertação.

⁸ A designação de “primeiro tempo” do Modernismo ou de fase de “ruptura” com o passado ou, ainda, de fase “heroica” corresponde ao período cronológico que abrange da “Semana de 1922” até a “Revolução de 1930” e reflete as posições adotadas pelos próprios artistas e intelectuais pertencentes ou ligados ao grupo, divulgadas em jornais e revistas da época - o “Correio Paulistano”, o “Jornal do Comércio”, a revista “Klaxon” - e, depois, referendadas em palestras, estudos acadêmicos e esquemas didáticos.

poético. Depois da primeira edição, pela Ariel Editora, o *História do Brasil* só voltou a público em 1991, pela editora Nova Fronteira, com apresentação e notas de Luciana Stegagno Picchio. Em 1994, a Nova Aguilar fixou *Poesia completa e prosa*, com compilação e sob a responsabilidade da mesma estudiosa - um extenso volume, de mais de 1700 páginas, no qual o livro em questão está inserido.

É de se considerar que, no conjunto da obra de Murilo Mendes, a distância geográfica assumida pelo autor após se ter locado na Itália contribuiu ainda mais para afrouxar a intimidade de sua produção literária junto ao público brasileiro, restringindo recepção crítica e difusão mercadológica.⁹

Tentando equacionar os motivos que levaram o autor a preterir a sua *História do Brasil* da antologia de 1959, Luciana Stegagno Picchio destaca que “ela era divertida demais, mas de uma ironia local, brasileira, carioca”, expressando atitude típica “dos anos vinte, despreocupada, modernista primeira fase” – de certo, canonicamente, está fixada pela irreverência estética e pela busca das autênticas raízes brasileiras. De maneira sintomática, no prefácio da sua antologia, Murilo Mendes esclarece:

Excluí as poesias satíricas e humorísticas que compõem a ‘*História do Brasil*’, pois, a meu ver, destoam do conjunto da minha obra; sua publicação aqui desequilibraria o livro. O que se chamou de minha ‘fase brasileira’ ou ‘carioca’ está suficientemente representado em algumas partes de *Poemas* e em *Bumba-meu-poeta* [...]. Procurei obter um texto mais apurado, de acordo com minha atual concepção de arte literária. Não sou meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo.¹⁰

Ser contemporâneo é estar sintonizado com o tempo da ação, adequando-se aos parâmetros específicos daquele momento tomado como atual e, nesse sentido linear, biunívoco, Murilo Mendes mostra-se consciente da escolha – ao invés de prender-se ao já experimentado, sugere uma operação dinâmica e transitória, na qual sua trajetória poética está sempre sendo inovada. No ensaio “O que é contemporâneo?”, Giorgio Agamben postula que aquele que “não coincide perfeitamente” com o seu tempo e “nem está adequado às suas pretensões” é o “verdadeiramente contemporâneo” e, por conseguinte, contrariando o senso comum, apresenta-se de maneira “inatural”, estranha e excêntrica. Depois, conclusivo, diz que é por isso mesmo, que é “exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo” que surge uma capacidade exclusiva ou excêntrica - “mais do que os outros” - de “perceber e apreender o seu tempo”.

⁹ Murilo Mendes, no ano de 1957, tornou-se professor de cultura brasileira na Universidade de Roma, cidade onde residiu até 1975, ano em que faleceu. Praticamente, passou os últimos 18 anos de vida no exterior. Morreu e está sepultado em Lisboa.

¹⁰ Citado por Ulysses Infante em “‘O Carioca Passava a Vida Musicando’ ou O Carioca Murilo Mendes e a Música Popular Urbana”, “Revista Teresa 4/5”, São Paulo: Ed. 34, 2003, p.229 (MENDES, 1959: p. 5).

Nas linhas iniciais da presente dissertação aventou-se que os olhos do menino Murilo Mendes fizeram um poeta e que na conexão olho-cérebro qualquer desfoque é o suficiente para gerar um espectro de possibilidades singulares e distintivas; de sorte que a noção de contemporaneidade se estabelece como uma relação ímpar com o tempo – nas palavras de Giorgio Agamben:

Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.¹¹

Murilo Mendes sempre procurou o intempestivo, o extemporâneo e o excêntrico expressando uma dissociação entre o destaque e o que já está *démodé*, o está para ser e o que ainda é nas suas coordenadas temporais. Soma-se a isso, espacialmente, sua irrequieta precessão, que varia do sitiado ao sideral.

Cabe cogitar, então, no específico da atitude do autor em relação ao *História do Brasil*, se o verbo preterir assume o sentido de não dar importância, desprezar, rejeitar, prescindir de, omitir ou, por outra, o de ir além, superar, ultrapassar? Ao não incluir, Murilo Mendes atribuiu ambíguo destaque ao livro. Seja como for, sua ação denota direta transitividade, marcando um período biográfico de intenções e de atitudes recorrentes que se perdem no alhures da subjetividade e geram apenas especulações.

Infere-se que, por essa época, a postura de loquaz convertido religioso, com seríssimas pregações¹², e também de funcionário do governo, na equivalência diplomática de adido cultural, determinaram a necessidade de preservar o decoro de homem público – talvez um capuz de “engraçado arrependido”¹³, como no conto de Monteiro Lobato. Parece irrefutável que os objetivos editoriais do autor já eram outros, distintos dos da juventude e dos primeiros tempos do Modernismo, porque buscava

¹¹ AGAMBEN, 2009: p. 59.

¹² Em 1921, Murilo Mendes travou amizade com Ismael Nery (1900/1934), artista plástico e poeta, natural de Belém do Pará, criador da doutrina de inspiração católica, chamada Essencialismo. As identidades entre o mineiro e o paraense eram tão fecundas que, quando da morte precoce de Ismael Nery, Murilo Mendes foi tomado de transe durante o velório e, irremediavelmente, se converteu ao Catolicismo. Amigo de ambos, o médico e escritor Pedro Nava (1903/1984), juiz-forano como Murilo Mendes, descreve o episódio, ocorrido em 6 de Abril de 1934, em seu livro memorialista intitulado *O círio perfeito*: “[...] e foi assim e sem dizer palavra mais que ele acompanhou o corpo ao cemitério. Deste saiu sozinho e foi direto procurar os monges nas catacumbas do Mosteiro de São Bento. Quando três dias depois ressurgiu para os homens, tinha deixado de ser o antigo iconoclasta, o homem desvairado, o poeta do poema piada e o sectário de Marx e Lenine. Estava transformado no ser ponderoso, cheio de uma seriedade de pedra e no católico apostólico romano que seria até o fim de sua vida, Descrevera volta de cento e oitenta graus. Sua poesia tornara-se mais pura e trazia a mensagem secreta da face invisível dos satélites” (NAVA, Pedro. *O círio perfeito*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1983.p. 315-319).

¹³ Ao jeito e forma característicos, no livro *Urupês* (1918), Monteiro Lobato (1882/1948) apresenta “O engraçado arrependido”, originalmente publicado na “Revista do Brasil”, em 1917, um instigante conto a respeito das iniciativas cômicas da personagem Sousa Pontes, um humorista renomado que resolve trocar o riso pelo sério e que acaba sofrendo com todas as retrações da opinião pública (LOBATO, 1984: pp. 25-35).

difusão internacional para suas obras – no entender de Luciana Stegagno Picchio¹⁴ - e o *História do Brasil* pauta-se por preocupações com o local, com questões mundanas e materiais, articuladas pelo decalque risível e de circunstância, debochado e irreverente.

Um exemplo desse suposto incômodo, com a pecha atribuída ao satírico, que corrobora a formação do juízo estético de Murilo Mendes é o poema “XLIII – Hino do Deputado”¹⁵, o qual desvela as eternas artimanhas do “jeitinho” brasileiro de ser, pondo a público trejeitos e anseios de grande parte dos que usufruem das esferas de poder:

5 Chora, meu filho, chora.
Ai, quem não chora não mama,
Quem não mama fica fraco,
Fica sem força pra vida,
A vida é vida renhida,
Não é sopa, é um buraco.
Se eu não tivesse chorado
Nunca teria mamado,
10 Não estava agora cantando,
Não teria um automóvel,
Estaria caceteado,
Assinando promissória,
Quem sabe vendendo imóvel
A prestação ou sem ela,
15 Ou esperando algum tigre
Que talvez desse amanhã,
Ou dando um tiro no ouvido,
Ou sem olho, sem ouvido,
Sem perna, braço, nariz.

20 Chora, meu filho, chora,
Anteontem, ontem, hoje,
Depois de amanhã, amanhã.
Não dorme, filho, não dorme,
Se você toca a dormir
25 Outro passa na tua frente,
Carrega com a mamadeira.
Abre o olho bem aberto,
Abre a boca bem aberta,
Chore até não poder mais.

O poema faz paródia da “Canção do Tamoio”, da obra *Últimos cantos* (1851), de Gonçalves Dias, e no distanciamento característico, ao mesmo tempo em que retoca a cadência rítmica do original, o eu-poético aconselha oportunismo, bem como pejorativo jogo de aparência e atitude manhosa. São valores considerados opostos aos destilados pela matriz romântica utilizada e que, no entanto, demonstram esperteza dentro do

¹⁴ Em “Pequena História da *História do Brasil* de Murilo Mendes”, a estudiosa supõe que o livro, calçado no lema do “vamos descobrir o Brasil”, já não cumpria com os interesses momentâneos do autor: “na altura era talvez inexportável [sic]”. In: *História do Brasil* - organização e notas de Luciana S. Picchio. (MENDES, 2004: p. 5).

¹⁵ MENDES, 1994: p. 177-178.

ideário popular – e, assim, satiricamente, Murilo Mendes redireciona vícios recorrentes na prática política e no convívio social, especialmente, da cidade do Rio de Janeiro, então Capital Federal e antigo reduto tamoio¹⁶. A assertiva popular “é dando que se recebe” integra-se perfeitamente ao “quem não chora não mama” para caracterizar traço típico de parte da classe política brasileira. Tacitamente, tais ditados acolhem posturas privadas e públicas, recorrentes ao repertório moral dos brasileiros: induzem aos cômodos benefícios; caso contrário, como cidadão comum, vivendo as contendas e agruras do dia-a-dia, o “deputado” estaria “caceteando”, “assinando promissória”, “vendendo imóvel”, ou jogando no bicho (“esperando algum tigre”) ou, ainda, em derradeiro desespero, cometendo suicídio (“dando um tiro no ouvido”); tudo no enfrentamento da “vida renhida” – o que, convincentemente, não representa nada daquilo que é considerado altaneiro e exemplar. Por fim, para reforçar a postura satírica, a palavra “hino” que etimologicamente traz a ideia de canto glorioso ou elogioso se posta com valor invertido, desprezando méritos e exaltando soluções tacanhas ou circunstanciais.

E, assim, a graça feita no poema pode comprometer pretensões do poeta. Com efeito, um poema satírico não é estruturado para passar incólume; no mínimo, é composto para gerar um pequeno repuxão nos lábios, por muxoxo, ou um virar de nariz, por falta de empatia. O estabelecimento do ataque agressivo (*Angriff*) ou alvo a ser vitimado, da forma indireta (*Indirektheit*) ou técnica a ser utilizada, e da norma (*Norm*) ou código de conduta a ser modificado, quebrado ou exaltado, todos compactuados entre a *persona* satírica¹⁷ e o seu público, revelam as intenções e pretensões do momento da feitura e, com o uso de ironias, inversões, hipérboles, alegorias, analogias, e outros recursos retóricos, criam imagens variadas que podem ou não serem ainda do agrado público ou da complacência privada.

No geral, os poemas do livro tratam do modo de ser e de proceder do brasileiro, destacando as insuperáveis espertezas, os sagazes arranjos ou apontando os descaminhos dos eleitos como responsáveis pela condução do país e, em contraste,

¹⁶ O termo tamoio vem do tupi "*tamuya*" e significa "avó", "antepassado", indicando os mais antigos habitantes da região – de Bertioga- SP até Cabo Frio- RJ – e os que mais prezavam usos e costumes tupinambás (BOUDIN, Max Henri. *Dicionário de tupi moderno: dialeto tembé-tênêthar do alto rio Gurupi*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978. p. 241). A tribo é motivo central no poema épico *Confederação dos tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães (1811/1882), e igualmente idealizada na pintura “O último tamoio” (1883), de Rodolfo Amoedo (1857/1941), que ilustra a morte do chefe Aimberê nos braços de um padre.

¹⁷ “A *persona* satírica é, como diz a voz etimológica, *vazia*: convenção retórica, é um ator móvel que pode ser investido por posições institucionais que asseguram, em cada ocorrência, o efeito de unidade virtuosa e contrativa do eu discursivo, bem como a possibilidade de sua mudança quando efetuado em outras posições, segundo outros registros” [grifo do autor] (HANSEN, 2004: p. 176).

mostrando um afastamento, certa tibieza, ou forçada alienação ou, ainda, um viciado desdém dos brasileiros perante suas opções históricas. De certo que todos esses desdobramentos satíricos promovidos por Murilo Mendes desacomodam, principalmente por estarem ligados às obras didáticas adotadas nas escolas do início do século XX, exigidos em sabatinas, e se constituírem no excelso exercício do aprendizado da história pátria ¹⁸.

A convocação feita por Aníbal Machado logo após a publicação do livro ¹⁹ serve para ilustrar as burlas poéticas praticadas por Murilo Mendes. Diz que os leitores deveriam evitar a leitura porque a *História do Brasil* ideada e promovida pelo poeta se faz “mais fiel que a de Rocha Pombo²⁰, mais sintética que a de João Ribeiro ²¹, e a única verdadeira”; afinal, o livro se expedia como “o Brasil achado nas ruas”, transparecendo em “contradição com o que foi ministrado em pílulas ao aluno da escola primária, pílulas preparadas nos arquivos entorpecentes e museus falsificados”. Na sequência, Aníbal Machado amplia suas observações: “dessa irreverência e malandragem lírica, reverso da nossa mitologia cívica (o Rui Barbosa, o Clemenceau das montanhas, o Santos Dumont) Murilo Mendes tem sido entre nós a expressão diabólica e familiar”; concluindo que o autor “não deixa nada parado em seu lugar” – ou seja, sempre no porvir dos conceitos, sempre dinâmico. Troças, trocadilhos ou arditos apelos propagandísticos à parte, segundo Aníbal Machado, Murilo Mendes parece mostrar que o seu “maior prazer” era, naquela contemporaneidade do início dos anos 1930, “faltar o respeito às coisas sérias”.

¹⁸ Pelas primeiras décadas do século XX, merecem destaque como autores e obras didáticas de adoção: Júlia Lopes de Almeida, com *Histórias de Nossa Terra* (1906); Alexandrina de Magalhães Pinto, com *As Nossas Histórias* (1907) e com *Os Nossos Brinquedos* (1908); a famosa cartilha *Através do Brasil* (1910), escrita a quatro mãos por Manuel Bonfim e Olavo Bilac que, além do ensino da língua, possibilitava o conhecimento histórico-geográfico do Brasil; *A Pátria Brasileira* (1916), da dupla *beletrista*, Olavo Bilac e Coelho Neto; e, finalmente, Viriato Correa, com *Contos da História do Brasil* (1921). Contudo, como imbatíveis entre o público letrado em geral – e, em especial, entre as crianças – destacam-se os livros de Rocha Pombo, um conjunto composto de dez volumes de *Uma Nova História do Brasil* (1915-17), ladeados na popularidade e circulação com os inúmeros títulos e narrativas de Monteiro Lobato, ambos os autores considerados exemplares, edificantes e de bom saber.

¹⁹ Aníbal Machado (1894/1964), “História do Brasil. Murilo Mendes”, in *Boletim do Ariel*, Rio de Janeiro, ano 2, 1932-33, pp. 260-261 – citado por Luciana Stegagno Picchio. MACHADO, Aníbal. “História do Brasil”, in *Parque de diversões*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1994, p. 86-88.

²⁰ José Francisco da Rocha Pombo (1857/1933) foi professor do Colégio Pedro II e também na Escola Normal, no Rio de Janeiro. Tornou-se sócio efetivo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro no ano de 1900. Em 1933, foi eleito para a Academia Brasileira de Letras, mas não chegou a tomar posse da cadeira 33. Seu sucessor, Rodolfo Garcia, prestou a seguinte homenagem ao falecido: “Se conferidas as estatísticas das bibliotecas, verifica-se que sua “História do Brasil” é, nessa classe, o livro mais consultado, o mais lido de todos, o que significa popularidade e vale pela mais legítima das consagrações”. Acesso em 26/08/2014 - Endereço eletrônico: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infol=216&sid=349>>

²¹ João Batista Ribeiro de Andrade Fernandes (1960/1934), ocupante da cadeira 31 da Academia Brasileira de Letras, eleito em 1898, foi professor de colégios particulares desde 1881 e, em 1887 submeteu-se a concurso no Colégio Pedro II, para o ensino de Língua Portuguesa, entretanto, acabou assumindo a cadeira de História Universal. Dos seus títulos, destacam-se: *Dicionário gramatical* (1889); *Frases feitas, filologia* (1908); *Compêndio de história da literatura brasileira, história literária* (1909). Acesso em 26/08/2014 - Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infol=699&sid=293>>

Assim sendo, de modo especulativo e limitado, pode-se favorecer que outro dos possíveis motivos que levaram o autor a preterir a obra 27 anos depois de publicá-la, além do declarado desconcerto estético e do possível desacordo com as intenções editoriais e mercadológicas da época da elaboração da antologia, é o fato de procurar novos rumos, de traçar novos planos e de decantar atitudes encaradas como mais reflexivas perante a vida - notadamente após sua declarada conversão religiosa.

Os muitos livros²² e as diversas faces²³ demonstram que sua copiosa produção literária está preponderantemente ligada aos questionamentos axiomáticos, metafísicos e universais, procurando expressar e compreender conceitos fundadores da existência humana.

²² Segundo a edição da Nova Aguilar, organizada por Luciana Stegagno Picchio, a sequência produtiva abrange: *Poemas* (1925-29); *Bumba-meu-Poeta* (1930-31); *O visionário* (1930-33); *Tempo e Eternidade* (1934, em colaboração com Jorge de Lima); *Os quatro elementos* (1935); *A poesia em pânico* (1936-37); *As metamorfoses* (1938-41); *Mundo enigma* (1942); *Poesia liberdade* (1943-45); *Sonetos brancos* (1946-48); *Contemplação de Ouro Preto* (1949-50); *Parábola* (1946-52); *Siciliana* (1954-55); *Tempo espanhol* (1955-58); *Convergência* (1963-66); *O sinal de Deus* (1935-36); *O infinito íntimo* (1948-1953); *Quatro textos evangélicos* (1956); *O discípulo de Emaús* (1945); *A idade do serrote* (1965-66); *Poliedro* (1965-66); Carta geográfica (1965-67); Espaço espanhol (1966-69); *Retratos- relâmpago* (1ª. série, 1965-66/ 2ª. série, 1973-74); *A invenção do finito* (1960-70); *Janelas verdes* (sem datas); *Conversa portátil* (1931-74); *Ipotesi* (1968, em italiano); *Papiers* (1931-74, em francês). Sem esquecer da edição de *Poesias (1925-1955)*, de 1959, pela José Olympio Editora – a referida antologia da qual *História do Brasil* não faz parte.

²³ Dentre outras de suas amalgamadas faces, cunhadas e expostas pela crítica, destacam-se a do Surrealismo, a do Catolicismo, a do Memorialismo, e a do Estruturalismo. Diversidade que se constitui em motivo de acirradas contendas classificatórias - um poeta de tais e tantas facetas, como as projeções poliédricas.

2. Histórias do Brasil: conformações da nacionalidade.

A tradição não me pesa.
Quem foi mesmo o meu avô?
A obrigação não me pesa
De ser nacional demais.

.....
Sou brasileiro, bem sei,
Mas sou mais universal.²⁴

No *História do Brasil*, Murilo Mendes destila sua graça ainda dentro das propostas no primeiro tempo modernista, desdobrado da Semana de 1922. Seu recorte sociocultural, cheio de “cariquismo” – como diria Mário de Andrade, em referência ao livro de estreia, *Poemas*, misto de “Ariel maluco” com “observador satírico”²⁵ - se estabelece com os propósitos do poema-piada, caçoísta, tão difundido e cultuado no período, sobretudo por Oswald de Andrade.

No que, então, se aproximam e no que se diferem as atitudes dos dois poetas, tendo nos postulados gerais dos manifestos de Oswald de Andrade, o da *Poesia Pau-Brasil* e o *Antropófago*, substratos de comparação? Quais os propósitos de Murilo Mendes em realizar outra visão, satírica, vulgar e debochada, da história oficial do Brasil? Até que ponto sua busca por uma identidade nacional está em sintonia com as ideias de 1922? Ou com a tradição satírica da literatura brasileira?

Oswald de Andrade: ao encontro da fundação e da formação.

A pregação exercida por Oswald de Andrade no seu *Manifesto da poesia Pau-Brasil*, publicado no *Correio da Manhã*, em 18 de março de 1924, propõe o resgate de episódios formadores do passado histórico em perspectiva estética, na suposta tentativa de abalar os pilares consagrados da cultura brasileira e, concomitantemente, de destacar seus aspectos primitivos e originais, procurando valorizar os mitos fundadores da nacionalidade. Cuidadosamente escolhidos para criar impacto, os episódios históricos procuram idealizar um novo panorama do Brasil – um Brasil para “exportação”,

²⁴ De *História do Brasil* (1932), “Discurso do Filho do Jeca” (MENDES, 1994: p. 188).

²⁵ No jornal *Diário Nacional*, São Paulo, domingo, 31 de Dezembro de 1930, p.03, a respeito do livro *Poemas* (1930), Mário de Andrade escreve: “[...] Murilo Mendes são dois poetas. É mesmo extraordinário como ele é em dois. Tem nele um observador satírico e um Ariel maluco. O que apenas une os dois poetas em Murilo Mendes é o cariquismo irredutível do homem. Murilo Mendes é mineiro de origem. Mas ninguém mais “carioca” do que ele. É que “carioca” não esclarece a origem de ninguém, é uma determinação psicológica. [...] Aquele ar de farra sentimental que o Rio de Janeiro tem, faz do emigrante um “carioca”. O que é o carioca? Leiam Murilo Mendes. O prazer da festa, a maldadinha sem malvadeza e tudo pelo amor. A síntese é restrita por demais, reconheço...”

adjetivando o produto nacional²⁶. O título remete ao primeiro ato de exploração praticado pelos portugueses em terras brasileiras, consolidando o nome da colônia recém-empossada ao então todo-poderoso reino de Portugal e, com ironia, referenciando a substantiva monopolização a que o Brasil foi submetido, extrativista e agrária. Dessa maneira, questionando a conveniência do estabelecido ou consentido pela elite dirigente e procurando outros parâmetros socioculturais, especialmente para a concepção de progresso, Oswald de Andrade promove seus exercícios estéticos, que se encontram fixados nos livros *Poesia Pau-Brasil* (1925), *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927) e *Poemas menores* (1945)²⁷.

No manifesto, de modo polarizado, Oswald de Andrade anuncia: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres. Temos a base dupla e presente - a floresta e a escola”²⁸. O original diálogo entre a “floresta”, representação da autenticidade natural e primitiva, e a “escola”, índice de aculturação europeia, torna-se a modulação do seu projeto nacionalista que, com irreverência, se reitera: “um misto de ‘dorme nenê que o bicho vem pegá’ e de equações”²⁹.

No ensaio intitulado “Antropofagia ao Alcance de Todos”, Benedito Nunes esclarece tais ambivalências éticas e estéticas:

A inocência construtiva da forma com que essa poesia sintetiza os materiais da cultura brasileira equivale a uma educação da sensibilidade, que ensina o artista a *ver com olhos livres* os fatos que circunscrevem sua realidade cultural, e a valorizá-los poeticamente, sem excetuar aqueles populares e etnográficos, sobre os quais pesou a interdição das elites intelectuais, e que melhor exprimem a originalidade nativa. Nasce daí a teoria já crítica da cultura brasileira, focalizando a oposição, que foi um dos móveis da dialética do Modernismo, entre o seu arcabouço intelectual de origem europeia, que integrou a superestrutura da sociedade e se refletiu no idealismo doutoresco de sua camada ilustrada, e o amálgama de culturas primitivas, como a do índio e a do escravo negro, que teve por base.³⁰

²⁶ Para Oswald de Andrade as artes brasileiras - e, em particular, a poesia - estavam ocultas nos “cipós maliciosos da sabedoria”, atadas nas “lianas da saudade universitária”, fazia-se necessário procurar uma autenticidade, identificada com as raízes culturais ou mitos fundadores e em dissonância com os modelos e valores impostos ao longo do processo de formação. (ANDRADE, 1978: p. 6).

²⁷ Paulo Prado (1869/1943) prefaciou o primeiro livro de poemas de Oswald de Andrade. Ele considera a “poesia pau-brasil” um “Ovo de Colombo” - “Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy — umbigo do mundo — descobriu, deslumbrado, a sua própria terra” - e a saudou como “o primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro” (ANDRADE, 1974, p.67-71).

²⁸ ANDRADE, 1978: p. 9.

²⁹ O trecho do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* registra: “A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de ‘dorme nenê que o bicho vem pegá’ e de equações”. / Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil” (ANDRADE, 1978: p. 9).

³⁰ O ensaio de Benedito Nunes apresenta o volume 6, da 2ª. edição, das *Obras Completas de Oswald de Andrade*, promovidas pela Civilização Brasileira, em 1978 (NUNES, ANDRADE, 1978: p. xxi).

Se por um lado, Oswald de Andrade procura sintonizar a cultura do país com os recentes modelos estrangeiros, expressivos e vanguardistas, tomados como eufóricas novidades capazes de gerar ruptura com o passado³¹; por outro, recorre ao fio da tradição histórica, fundadora e formadora, para alinhar suas ideias e expressar sua consciência crítica a respeito do brasileiro, especialmente do de São Paulo. Benedito Nunes sumariza esses embates no ensaio supracitado, afirmando que daí resulta um “composto híbrido”, ratificado pela “miscigenação étnica”, reforçado pelo amalgama sociocultural e reiterado pela criatividade e irreverência cotidianas do brasileiro; tudo aglutinado “num balanço espontâneo da própria história, ‘o melhor de nossa tradição lírica’ com ‘o melhor de nossa demonstração moderna’”.³²

O poema “Erro de Português”, de 1925, publicado em *Poemas menores*, é enfático no jogo entre a natureza tropical e o processo de escolarização implantado pelos portugueses, com seus valores, usos e costumes:

Quando o português chegou
Debaixo duma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
05 Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português³³

O verso central salta da estrutura poética e anuncia a suposta descoberta casual da nova terra – “debaixo duma bruta chuva” - trazendo à exclamativa expressão “que pena”, no mínimo, cinco possibilidades de leitura, todas com substrato europeu, metropolitano: como coisa, ação ou situação de pouca monta, de pouco peso ou importância, banalizando a descoberta; no sentido coloquial de sofrimento ou dó, e com resquícios religiosos de comiseração e até mesmo de luto; como instrumento de escrita, típico de antanho, certamente usado pelo escrivão oficial da armada, capaz de lavrar documento ou registro histórico; como sanção ou castigo ou, ainda, penitência, numa espécie de expurgo; e, de modo mais evidente, na sinonímia de vestimenta nativa, expressando aculturação e relativo preconceito moral. A partir daí, como um antes e depois, contrapondo história e literatura, num jogo verbal entre indicativo e subjuntivo,

³¹ Sintonizado com as novidades europeias, Oswald de Andrade lança o *Manifesto da Poesia Pau Brasil* em Março de 1924. Meses depois, em Outubro, surge o *Manifesto Surrealista*. A afinidade das posturas artísticas se evidencia quando da chegada ao Brasil, em 5 de Fevereiro de 1929, do escritor Benjamin Péret (1899/1959), um dos fundadores do movimento vanguardista. O primeiro número da segunda edição da *Revista de Antropofagia* destaca: “Depois do surrealismo só a antropofagia. Benjamin Péret, pela sua atitude pessoal – vide na ‘*Revolution Surrealiste*’ os seus poemas epitáfios, etc., os instantâneos de sua combatividade – é um antropófago que merece cauins de cacique.” (*Revista de Antropofagia*, 17/03/1929. Reedição fac-similar da Editora Abril, São Paulo, 1975).

³² NUNES, ANDRADE, 1978: p. xxiii.

³³ ANDRADE, 1978: p.177.

entre o que aconteceu e o que poderia ter acontecido, o poema se divide e, de maneira satírica, inverte as perspectivas e os resultados do choque cultural.³⁴ É de se notar que o efetivo “erro” gramatical, ou seja, da quebra da norma culta da língua portuguesa, se dá pelo emprego do modo verbal subjuntivo, que exige o futuro do pretérito para flexão lógica e não o imperfeito do indicativo, como deliberadamente Oswald de Andrade grafou, apropriando-se do frequente desvio coloquial: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”.³⁵

Ao lado da inequívoca originalidade, a renovação dos conceitos fundadores e formadores seria feita pela perspectiva do colonizado, utilizando recursos herdados do colonizador; ou, por outra, a criatividade de Oswald de Andrade se justifica com a crítica ao processo da civilização; no entanto, ao fazê-la, tornam-se evidentes as referências aculturadas de que se serve.

Em Maio de 1928, apurando suas táticas, no *Manifesto Antropófago*³⁶, Oswald de Andrade postula que a atitude canibalesca do indígena brasileiro é capaz de incorporar seletivamente, pelo seu primitivo caráter ritualístico e lacunar, o que há de admirável no mundo civilizado - justamente, o atraso que se pretende superar: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”.³⁷ No jogo das representações do que chama “Revolução Caraíba”, duas vertentes comporiam a cultura brasileira: o patriarcado messiânico europeu, austero e normatizado, e o matriarcado de Pindorama, autóctone. Esse deveria imperar na civilização brasileira, desestabilizando o discurso colonizador daquele, e praticar a deglutição do estrangeiro, aos moldes do ritual antropofágico do nativo. Seria a transformação do “tabu” em “totem”, em clara referência freudiana, fazendo a passagem do natural ao social pela ação parricida: “Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia.

³⁴ Com intenções próximas, Mário de Andrade também inverte o processo de colonização promovido pelos portugueses. No capítulo IX, intitulado “Carta pras Icamíabas”, exatamente o capítulo central da rapódia *Macunaíma* – “o herói sem nenhum caráter” (1928), o herói e seus irmãos – Maanape e Jiguê - se deparam com a “locomotiva do Brasil”, isto é, a “hospedeira” cidade de São Paulo, e ficam chocados com os elementos urbanos e tecnológicos. Por meio de um discurso empolado, aparentemente erudito, mas eivado de impropriedades, Macunaíma faz uma paródia da “carta” de Pero Vaz de Caminha, relatando às Amazonas a descoberta do “mundo civilizado”: “[...] De tudo nos inteiramos satisfatoriamente, graças aos deuses; e muitas horas hemos ganho, discretando sobre o z do termo Brazil e a questão do pronome ‘se’. Outrossim, hemos adquirido muitos livros bilíngues, chamados ‘burros’, e o dicionário Pequeno Larousse; e já estamos em condições de citarmos no original latino muitas frases célebres dos filósofos e os testículos da Bíblia” (ANDRADE, Mário de, 1978: p.107).

³⁵ ANDRADE, 1978: p.6.

³⁶ O *Manifesto Antropófago* foi publicado na “Revista de Antropofagia” – revista na qual participaram efetivamente ou como colaboradores figuras renomadas do movimento moderno, entre eles, Raul Bopp (1898/1984), Jorge Mateus de Lima (1893/1953), Carlos Drummond de Andrade (1902/1987), Manuel Bandeira (1882/1968), Menotti del Picchia (1892-1988), Augusto Meyer (1902-1970), Pedro Nava (1903-1984), Alcântara Machado (1901-1935) e Murilo Mendes.

³⁷ ANDRADE, 1978: p.13.

Antropofagia: A transformação permanente do Tabu em totem”.³⁸ Seria a possibilidade de uma volta à origem, pré-cabralina e idealizada, para buscar na pureza do silvícola um modelo de vida e de postura apto a libertar o brasileiro das leis, bem como dos sistemas ocidentais castradores – “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”.³⁹

Na obra *Brasil, mito fundador e sociedade autoritária* (2000), Marilena Chauí procura diferenciar as ideias de “fundação” e “formação” da nacionalidade. Esclarece que o “mito fundador” – emanado da sociedade e, ao mesmo tempo, engendrado por ela; daí mito - é aquele que “não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e ideias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo”. A “fundação” é, portanto, “um momento passado imaginário, tido como instante originário que se mantém vivo e presente no curso do tempo”. Por sua vez, a “formação” refere-se “não só às determinações econômicas, sociais e políticas que produzem um acontecimento histórico”, como também às transformações contínuas ou descontínuas dos acontecimentos, “percebidos como processos temporais”. Ela condensa que o registro da “formação” é a “história propriamente dita, aí incluídas suas representações, sejam aquelas que conhecem o processo histórico, sejam as que o ocultam (isto é, as ideologias)”.⁴⁰

De modo ambivalente, sob a ótica da ruptura e da tradição, as perspectivas históricas de Oswald de Andrade se adequam a seus exercícios poéticos que, fazendo uso prioritário da paródia⁴¹ e da ironia para entrelaçar conceitos que destituem o discurso historiográfico cristalizado, aparentam outra concepção histórica, cientemente atualizada, porém impregnada de referentes convencionais. Nesse paralelo, Marilena Chauí destaca a reiteração, e a consequente ressignificação, do mito fundador:

O mito fundador oferece um repertório inicial de representações da realidade e, em cada momento da formação histórica, esses elementos são reorganizados tanto do ponto de vista de sua hierarquia interna (isto é, qual o elemento principal que comanda os outros) como da ampliação de seu sentido (isto é, novos elementos vêm se acrescentar ao significado primitivo). Assim, as ideologias, que necessariamente acompanham o movimento histórico da formação, alimentam-se das representações produzidas pela fundação, atualizando-as para adequá-las à nova quadra histórica. É exatamente por isso que, sob novas roupagens, o mito pode repetir-se indefinidamente.⁴²

³⁸ ANDRADE, 1978: p. 15.

³⁹ ANDRADE, 1978: p. 18.

⁴⁰ CHAUI, 2000: p. 6

⁴¹ M. Bakhtin sinaliza que “a paródia carnavalesca é a paródia dialógica e não uma simples negação pobre do parodiado” (BAKHTIN, 1981: p.109).

⁴² CHAUI, 2000: p. 7.

O poema intitulado “brasil”, do livro *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, dá a medida das articulações promovidas por Oswald de Andrade:

O Zé Pereira chegou de caravela
E perguntou pro guarani da mata virgem
– Sois cristão?
– Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte
05 Teterê tetê Quizá Quizá Quecê!
Lá longe a onça resmungava Uu! ua! uu!
O negro zonzo saído da fornalha
Tomou a palavra e respondeu
– Sim pela graça de Deus
10 Canhem Babá Canhem Babá Cum Cum!
E fizeram o Carnaval⁴³

Desde o título, grafado com inicial minúscula, a irreverência humorística de Oswald de Andrade se manifesta patente pela indeterminação: ou quente como brasa e avermelhado, adjetivado; ou o que é seu natural ou habitante, referindo-se à terra; ou relativo ao Brasil como substantivo? Seja qual for a alternativa possível, entre afirmação ou indagação, o recém-chegado à nova terra, o talvez recém-renomeado “Zé Pereira”, e talvez convertido ao Cristianismo, se dirige aos habitantes, um índio e um negro, inquerindo entre esperançoso e novidadeiro: “- Sois cristão?” De sorte que, pelo domínio da língua portuguesa, expresso à míngua, fica evidente o que a metrópole despachava para a então colônia tropical: sois é plural e o predicativo é do sujeito. Assim, o suposto contato acaba por destilar o mito fundador da miscigenação, restrito às três etnias. Depois, com o desenvolvimento do poema, essas três vozes se unificam, cada qual com sua ação ou sujeição padronizada, contribuindo no processo de formação de uma suposta identidade nacional.

A fala do “guarani” nega abruptamente a pergunta, colocando em xeque a eficácia dos catequéticos processos de conversão do gentio. Na condição de anônimo – e, portanto, generalizado – o nativo se serve dos anafóricos versos do romântico Gonçalves Dias, do poema “I-Juca Pirama” (“Sou bravo, sou forte/ sou filho do norte”) para marcar sua participação, cadenciando a paródia e deslocando o significado em direção aos problemas de extermínio dos seus iguais. Depois o “guarani” encadeia uma longa onomatopeia que ecoa longe, bem longe, muito distante do cordial e resignado resmungo de uma onça. Figura colada ao imaginário do brasileiro, o indígena deveria – como atesta o pessoalíssimo Peri, do romance *O guarani* (1857), de José de Alencar –

⁴³ ANDRADE, 1978: p. 169 -170.

estar submetido ao cultuado modelo europeu e, obviamente, ser capaz de atos sublimes perante a natureza tropical. Dessa maneira, elaborada com outras roupagens, pode-se dizer que a postura adotada por Oswald de Andrade no cômputo da participação do nativo se aproxima da de José de Alencar quanto ao destaque fundador.

Então, no poema, é a vez e hora do “negro”, “zozzo saído da fornalha”, confirmando a pergunta feita pelo recém-chegado. Tal afirmativa reforça sua oprimida posição, ou pela simplicidade do condicionamento em não discordar, ou pela abrupta imposição religiosa alheia aos seus cultos e crenças – “pela graça de Deus”. Longe das variadas cosmogonias africanas que, no geral, não apresentam maniqueísmos pecaminosos entre céus e infernos, e de modo resumido e simplista, pode-se inferir que, na prevalência dos dogmas cristãos, o Brasil era a infelicidade para o nativo, um inferno para o negro, um purgatório para o branco, e um paraíso para o mestiço. Com efeito, espantando seus males, o “negro” é capaz de cadenciar as sonoridades de suas origens, mesmo que açamado.

O verso final traz a representação trocista da fusão dessas três etnias e da criação de uma possível identidade do Brasil - uma identidade carnavalesca. Sem “pergunta”, afirma uma anônima marchinha do ideário popular: “E viva o Zé Pereira / Pois que a ninguém faz mal / Viva a bebedeira / Nos dias de carnaval”, ainda que o tal seja um controverso e ilustre desconhecido.

Segundo o discurso manifesto de Oswald de Andrade, a renovação do escopo sociocultural deve ser permanente, imperativa apenas aos “bons valores” estrangeiros e conscientemente ressoados às necessidades nacionais:

Tupi, or not tupi that is the question.
Contra todas as catequises. E contra a mãe dos Gracos.
Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do
antropófago.⁴⁴

Figura central da proposta nacionalista de Oswald de Andrade, o índio não escapa de ser retratado emblematicamente, idealizado e mitificado, assim como na época romântica⁴⁵. Contudo, como reforço retórico, não mais como aquele “bom selvagem” de Rousseau⁴⁶, suscetível e emoldurável à sociedade, e sim na visão

⁴⁴ ANDRADE, 1978: p. 13.

⁴⁵ O alargamento conceitual a respeito do nacionalismo na literatura brasileira, especialmente o de base romântica, indianista e de natureza tropical, está abordado por Machado de Assis em seu ensaio “Instinto de Nacionalidade”: “É certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária” (ASSIS, 1985: p. 802).

⁴⁶ Para Haroldo de Campos, em “Uma poética da radicalidade”, o índio de Oswald de Andrade não se constituía como o “‘bom selvagem’ de Rousseau, acalentado pelo Romantismo e, entre nós, ‘ninado pela suave contrafação de Alencar e Gonçalves Dias’”. Tratava-se de um indianismo às avessas, inspirado no selvagem brasileiro de Montaigne

catequética do século XVI, sobretudo de Manuel da Nóbrega, do *Diálogo sobre a conversão dos gentios* (1557)⁴⁷, e na de Montaigne, dos *Ensaio*s (1580); nas quais, sem considerar as devidas particularidades e sutilezas de ambas, o nativo do novo mundo não se faz mais bárbaro do que o europeu - “Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”⁴⁸.

A visão antropofágica apregoada por Oswald de Andrade permitiria a construção de outra identidade nacional⁴⁹, reestruturando e redimensionando as ideias do *Manifesto da poesia Pau-Brasil*. Surgiria, então, como produto dessa linha evolutiva, o esperado homem híbrido, o “bárbaro tecnizado de Keyserling”⁵⁰ da “Revolução Caraíba”⁵¹. De sorte que, pela projeção da alteridade estrangeira como sendo completa e desenvolvida, a imagem do brasileiro surge lacunar, com faltas e privações, e reflete a impossibilidade de engendrar um conjunto de normas ou uma ideologia para abranger as múltiplas necessidades socioculturais. Procurando ser concêntrico, ou seja, focar o que parece fora do lugar, Oswald de Andrade defende, por fim, o primado da sua utopia, fundadora e formadora:

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud - a realidade sem complexos, sem loucura, sem substituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.⁵²

Os traços indelévels da colonização ao longo de três séculos, muitas vezes obliterados pela representação cordial e pacífica do povo, acabam questionados por estratégias impregnadas de humor e sagacidade, desvelando condições culturais que

(Des cannibales), de um ‘mau selvagem’, portanto, a exercer sua crítica (devoração) desabusada contra as imposturas do civilizado” (CAMPOS, 2003: p. 59-60).

⁴⁷ Articulado no lema jesuítico *Ad Majorem Dei Gloriam* (“Para a maior glória de Deus”), o título do livro já revela a intenção do padre Manuel da Nobrega (1515/1570) que, com estrutura escolástica, está disposta a dialogar com os gentios, isto é, converter indivíduos alienados aos fundamentos bíblicos e à vida de Cristo; por isso a questão central é a aceitação de Deus - “... pois ninguém pode salvar-se nem ter graça sem Ele” (p.14) - e, dessa forma, afeito a Sua imagem e semelhança, todo ser humano teria o mesmo valor na fé - o nativo seria, então, igualado a quaisquer outros homens. Acesso: 24/10/2015 - Disponível em: http://www.ibiblio.org/ml/libri/n/NobregaM_ConversaoGentio_p.pdf.

⁴⁸ ANDRADE, 1978: p. 14.

⁴⁹ Segundo o crítico Roberto Schwarz, tais procedimentos “não bastavam para esquivar ambiguidades”: “O uso inventivo e distanciado das formas parece colocar a poesia de Oswald no campo inequivocamente crítico. E, de fato, sempre que o alvo é uma espécie de rigidez oficialista, a quebra da convenção tem esse efeito. Contudo, a preferência por uma certa informalidade também pode ser uma ideologia, e até penhor de uma identidade nacional [...] Com os meios da literatura mais radicalmente anti-ilusionista ou anti-aurática, para falar com Walter Benjamin, Oswald buscou fabricar e “auratizar” o mito do país não oficial, que nem por isso era menos proprietário [...]” (SCHWARZ, 1987: p. 25 - 26).

⁵⁰ A ideia do “bárbaro-tecnizado” está embasada no pensador Hermann Keyserling (1880/1946) que, nos seus diários de viagens, publicados em 1919, confronta os valores do Ocidente, velozes e progressistas, com os do Oriente, milenares e estacionários, e, depois, com as telúricas Américas. Avalia as diversidades culturais e conclui que o progresso técnico-científico é responsável pela noção temporal estarecedora que marca o século XX e pela virtual destruição dos valores humanos. Invertendo a linha evolutiva, Oswald de Andrade olha o primitivo como gerador de cultura e não como fator de decadência.

⁵¹ ANDRADE: 1978, p.14.

⁵² ANDRADE: 1978, p.19.

possibilitam reinterpretar a história estabelecida como oficial ⁵³: as “cores de baú” ⁵⁴ de Tarsila do Amaral; o “herói sem nenhum caráter” de Mário de Andrade; a “cobra-grande norato” de Raul Bopp; os “novos mamelucos” de Alcântara Machado, entre outros.

Murilo Mendes: singular relação com o imaginário.

No *História do Brasil*, Murilo Mendes também se aproxima de tais resgates e reinterpretações propostos pelo primeiro momento moderno; porém o faz de maneira própria, espelhado em conceitos consolidados dos livros didáticos ou dos ideários populares. Longe das preocupações fundadoras, de base epistemológica, com relações paradigmáticas, pauta-se pela releitura dos episódios pessoalmente elencados, pontuais, já decantados como formadores da historiografia brasileira e arraigados no imaginário brasileiro.

Não obstante, a reestruturação do passado é feita com a ajuda dos recursos disponíveis no presente e, por vezes, fazendo uso de construções já remodeladas, podendo resultar em insólitas modificações, contextualmente deslocadas. Assim sendo, todo resgate traz em seu cerne um jogo múltiplo e movediço de ressignificações. O concernente estatuto de cada uma das áreas do conhecimento humano - de cunho axiomático e, portanto, a princípio, delimitado em seus respectivos propósitos - acaba permitindo a criação de uma região limítrofe, intercambiável, que se realiza pela sutil distinção entre o passado realmente certificado e aquele que é reconstituído pela linguagem, seja ela estética ou documental.

Ao corporificar as respectivas áreas, pode-se justificar a ideia de que o discurso anunciador dos acontecimentos não permite mais a apreensão do passado concreto, tornando-o manifesto por meio de representações. E, então, o relato histórico e a

⁵³ Roberto Schwarz observa que Oswald de Andrade “propunha uma postura cultural irreverente e sem sentimento de inferioridade, metaforizado na deglutição do alheio: cópia sim, mas regeneradora” (SCHWARZ, 1987: p. 38).

⁵⁴ Data de 1924 a famosa viagem às cidades históricas de Minas Gerais, realizada por um grupo de intelectuais paulistas, ligado à Semana de Arte Moderna. Entre os integrantes estavam Olívia Guedes Penteado, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, René Thiollier, Mário de Andrade, Gofredo da Silva Teles e o escritor suíço Blaise Cendrars. O grupo contemplou São João Del Rei, Tiradentes, Congonhas do Campo, Sabará e Ouro Preto. Diz Tarsila do Amaral na *Revista Anual do Salão de Maio*, em 1939: “Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinarão-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado... mas vinguei-me da opressão passando-as para as minhas telas; azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo, sem medo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que a adaptava à época moderna.” (AMARAL, 2003: p.150). Nádía Gotlib registra, a respeito dessa fase de Tarsila do Amaral: “[...] chamadas de *cores de baú*, de uso popular e até então desprezadas pela cultura considerada de bom gosto. Inicia-se na prática, o ‘desrecale localista’: a artista aceita os componentes da cultura popular recalçada pelo oficialismo burguês e reencontra o nacional já liberto desse oficial julgo acadêmico” [grifo meu] (GOTLIB, 2003: p. 83).

inventiva literária assumem recursos analógicos, muito semelhantes para que possam, no presente, suprir essas ausências ou solucionar as antinomias metafísicas. Na interface das duas áreas verifica-se o uso de recorrências cruzadas, amalgamadas, isto é, a literatura com dimensão cronológica, espacial e documental e a história com fabulações e vieses ornamentais.

A maioria dos compêndios históricos registra que os conturbados anos iniciais da década de 1930 trouxeram novas e profícuas orientações políticas e econômicas ao país. Sob a tutela do governo de Getúlio Vargas, o Brasil trilhou por caminhos que inspiraram desenvolvimento e progresso aparentes e anunciaram garantias sociais até então inimagináveis⁵⁵. É certo que, na mesma toada, com seus vários grupos e variadas tendências, as artes brasileiras ajeitaram as bagagens ideológicas e viajaram em suas propostas estéticas. No entanto, com personalidade não gregária⁵⁶ - principalmente após sua pessoalíssima conversão ao Catolicismo, em 1934 - Murilo Mendes oscilou entre a participação social, procurando justiça e emancipação populares, e as resignações religiosas, sustentadas pelo Essencialismo.⁵⁷ Ao mesmo tempo em que proferiu concorridas palestras a respeito do Socialismo e do Catolicismo em entidades públicas e privadas do Rio de Janeiro, polemizou em uma série de artigos do periódico “Dom Casmurro” com os católicos tradicionais que marchavam em continência à doutrina fascista⁵⁸.

Assim, ratificando Manuel Bandeira em seu pertinente comentário, Murilo Mendes é um “bicho-da-seda”⁵⁹, assumindo postura singular e conflitante, tanto estética quanto ideológica, em “constante incorporação do eterno ao contingente” – não por acaso, em sua copiosa obra é frequente a utilização de analógicas imagens, mais

⁵⁵ FAUSTO, 1995: p. 329-389.

⁵⁶ Em carta datada de 9 de Janeiro de 1969 e reproduzida por Laís Corrêa de Araújo no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, número 13, de Maio de 1996, página 08, Murilo Mendes afirma: “ Eu tenho sido toda a minha vida um franco-atirador. Procuo obedecer a uma espécie de lógica interna, de unidade apesar dos contrastes, dilacerações e mudanças – e sempre evitei os programas e manifestações”.

⁵⁷ Chamada de Essencialismo, a doutrina de base católica ideada por Ismael Nery (1900/1934) está fundamentada “na abstração do tempo e do espaço, na seleção e cultivo dos elementos essenciais à existência, na redução do tempo à unidade, na evolução sobre si mesmo para a descoberta do próprio essencial, na representação das noções permanentes que darão à arte a universalidade” – a esse respeito, conferir as *Recordações de Ismael Nery* (MENDES, 1996: p. 29-35), bem como o artigo “Ismael Nery, Poeta Essencialista”, publicado no “Boletim de Ariel”, ano III, n. 10, julho de 1934, ambos redigidos por Murilo Mendes.

⁵⁸ Os títulos dos artigos do periódico dão o tom do acalorado debate: “O catolicismo e os integralistas” (n.13, 05/08/1937), “Integralismo, mística desviada” (n.14, 12/08/1937) e “Resposta aos Integralistas” (n.15, 19/08/1937). Acesso em 04/12/2014 - Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br>>.

⁵⁹ Na “Apresentação da Poesia Brasileira”, Manuel Bandeira (1886/1968) destaca: “Murilo Mendes é um dos quatro ou cinco bichos-da-seda da nossa poesia, isto é, os que tiram tudo de si mesmos” (BANDEIRA,1997: p.150 - 151).

plásticas e maleáveis que discursivas, com recortes e sobreposições que expressam aspectos surreais nas suas interfaces.⁶⁰

Possíveis comparações: modulações afinadas e/ou díspares.

Comparando as posturas de Oswald de Andrade e Murilo Mendes, limitadas ao período moderno em questão, pode-se explicitar que a primeira grande afinção é o fato de ambos trabalharem esteticamente registros historiográficos. A parte inicial da *Poesia Pau-Brasil* chama-se “História do Brasil”, o mesmo título do livro de Murilo Mendes.⁶¹ Ambos elaboram uma releitura das referências históricas através de recursos e procedimentos satíricos; como, por exemplo, o do chiste, descarregando através do humor um passado de inibições e recalques.

No entanto, pela cosmovisão de cada um, as respectivas construções poéticas objetivam distintos aspectos da cultura brasileira: Murilo Mendes está apegado ao processo de formação, sem a necessidade de abordar aspectos fundadores, fixando-se na desautorização dos manuais de ensino de história do Brasil, enquanto Oswald de Andrade parodia principalmente os cronistas e viajantes do século XVI. Os dois fazem uso da linguagem sincopada, metonímica e elíptica, com tomadas cinematográficas; se bem que Murilo Mendes tende a ser mais espirituoso e analítico, menos burlesco e inventivo em seus recortes históricos, isto é, tende a enredar mais os conhecidos motivos e a ser menos abreviado e, conseqüentemente, menos imediato nas suas troças, caricaturas ou reduções⁶². Afastando-se do impacto bombástico do poema-minuto ou

⁶⁰ João Cabral de Melo Neto (1920/1999) considera a influência de Murilo Mendes fundamental na construção da sua poética: “Sua poesia me foi sempre mestra, pela plasticidade e pela novidade da imagem. Sobretudo foi ela que me ensinou a dar precedência à imagem sobre a mensagem, do plástico sobre o discursivo”. Citado por Haroldo de Campos em “Murilo e o Mundo Substantivo” (MENDES, 1994: p. 42).

⁶¹ A “História do Brasil” de Oswald de Andrade, inserida na *Poesia Pau-Brasil* (1925) é composta de 8 partes, subdivididas: 1. “Pero Vaz Caminha” - “A descoberta”, “Os selvagens”, “Primeiro chá”, “As meninas da gare”; 2. “Gandavo” - “Hospedagem”, “Corografia”, “Salubridade”, “Sistema hidrográfico”, “País de ouro”, “Natureza morta”, “Riquezas naturais” e “Festa da raça”; 3. “O capuchinho Claude D’Abbeville” - “A moda”, “Cá e Lá” e “O país”; 4. “O Frei Vicente do salvador” - “Paisagem”, “As aves” e “Amor de inimiga”; 5. “Fernão Dias Paes” - “Carta”; 6. “Frei Manoel Calado” - “Civilização Pernambucana”; 7. “J.M.P.S (da cidade do Porto)” - “Vício na Fala” e; 8. “Príncipe Dom Pedro” - “Carta ao Patriarca”. Períodos curtos e elípticos, encadeando *boutades*, aforismos e, principalmente, provocações de cunho fundador e formador valorizam os *flashes* cinematográficos do livro ou, como diz Haroldo de Campos em “Uma Poética da Radicalidade”, a “Kodak excursionista” do poeta traz ao Brasil da época um passado histórico manipulado, filtrado e conveniente à cultura e à ideologia de elite no país, principalmente paulista e especificamente paulistana.

⁶² No artigo “A História do Brasil na Cartilha Inconformista de Murilo”, Maria Eugênia Boaventura diz que Murilo Mendes “não traz o encanto da leveza lírica” dos poemas de Oswald de Andrade; pelo contrário, o “pitoresco” – que “soa diferente” - vem sempre “embrulhado na mesma acidez crítica” encontrada há séculos em Gregório de Matos, por exemplo. Além disso, seu verso “não incorpora a espontaneidade antiformalista, a reduzida fatura, a ironia um tanto ingênua”. Depois, conclui a comparação: “se há piadas, não são do mesmo tipo” (BOAVENTURA, 2001, p.64).

poema-pílula ⁶³ e também da apropriação do ritual indígena antropofágico que caracterizam os poemas de Oswald de Andrade, Murilo Mendes refaz suas lições de história do Brasil. ⁶⁴

Não se pode esquecer de que um recurso educativo de praxe nos currículos escolares das primeiras décadas do século XX era a “lição de coisas” ⁶⁵ - uma tarefa prática, de vivência individual, voltada para a observação e apreensão sensitiva das coisas e dos lugares-comuns, desenvolvendo a intuição e propiciando o questionamento das opiniões consensuais ou do senso comum – não raro, estimulando postura criativa, crítica e zombeteira. Soma-se ainda, em aprendizado estético, que uma das “grandes lições” do Modernismo brasileiro se constituiu no “papel profilático, regenerador e humanizador do humorismo” ⁶⁶. A propósito dessas vivacidades educativas, em texto de 1926, publicado em *Cavaquinho e Saxofone* (1940), Antônio de Alcântara Machado registra:

Um dos maiores benefícios que o movimento moderno nos trouxe foi justamente esse: tornar alegre a literatura brasileira [...]

Até então na Brasil a preocupação de todo escritor era parecer grave e severo. O riso era proibido. A pena molhava-se no tinteiro da tristeza e do pessimismo. O papel servia de lenço. De tal modo que os livros espremidos só derramavam lágrimas. Se alguma ideia caía vinha num pingo delas. A literatura nacional não passava de uma queixa gemebunda.

[...] Fazer literatura brasileira mas sem choro. Disfarçando sempre a tristeza do motivo quando inevitável. Rindo como um moleque. Coisa muito mais higiênica do que suspirar como um conselheiro. E sobretudo muito mais bela. ⁶⁷

⁶³ No jornal *Diário Nacional*, São Paulo, domingo, 31 de Dezembro de 1930, p.03, a respeito do livro *Poemas* (1930), Mário de Andrade dá sequência ao seu comentário: “Murilo Mendes tem toda uma sorte de poemas-piadas. Mas o que distingue nisso é não dar tudo pela piada final da poesia. Os seus poemas-piadas são mais longos e não guardam o efeito pro verso ou pros versos finais. [...] O que distingue os poemas cômicos de Murilo Mendes é não se conformarem com esse processo falso da piada final. O poema todo é que é cômico, se aproximando mais das sátiras, dos poemas humorísticos que do poema-piada. A visão caçoísta das coisas, tão espontânea e deliciosa na carioca, Murilo Mendes a tem com uma força de síntese e da realidade, muito rara. [...]” No “Uma Poética da Radicalidade”, Haroldo de Campos reproduz as posições críticas dotadas por Mário de Andrade em relação à poesia-minuto de Oswald de Andrade - “... o Oswald sem pensar nisso usa em geral na poesia dele o pior de todos os processos parnasianos: o verso de oiro. *Pau-Brasil* está cheio de poemas escritos unicamente por causa do verso de oiro, que no caso, em vez de ser lindo à parnasiana, é cômico, é ridículo etc. à Oswald” – e destaca que essa prática, longe de ser retrógrada, “... representava o mais duro golpe até então sofrido pela pompa retórica de nossa linguagem letrada e seu cerimonial alienante” (ANDRADE, 1974: p. 19).

⁶⁴ Em “Os Índios”, do livro *Poliedro* (1965-66), Murilo Mendes registra: “Nunca tive ocasião de ver um índio, um índio brasileiro de carne e osso. Até agora só conheci alguns índios de papel e tinta, construídos por José de Alencar, Gonçalves Dias, Mário de Andrade e outros [...]” (MENDES, 1994: p.1019).

⁶⁵ Desde o final do século XIX, a difusão da “lição de coisas” como recurso pedagógico gerou a produção de um grande número de manuais escolares, dos quais merece destaque: *Primeiras lições de coisas*, de Norman Allison Calkins (1822/1885), publicado originalmente nos Estados Unidos, em 1861, e traduzido por Rui Barbosa (1849/1923), em 1886. A prática das “lições de coisas” se baseia na observação, na percepção sensorial e no jogo intuitivo, envolvendo passeios e conversas, exposições de objetos e materiais didáticos específicos - como a “caixa de lições de coisas de Mme. Pape-Carpentier”, a “lanterna mágica”, as coleções de insetos, de plantas, de rochas. No Brasil, esses recursos foram adotados especialmente após o processo republicano, procurando adequação cientificista.

⁶⁶ CANDIDO, 1993: p.36.

⁶⁷ Reproduzido em CANDIDO, 1977: p.134-140.

Ambos os poetas em questão trabalham com conceitos arraigados no senso comum, com imagens padronizadas ou estereótipos que se consolidaram ao redor do vulto e do fato histórico, evidenciando condutas e hierarquias. A esse conjunto de valores éticos, sociais e históricos dá-se o nome de norma - capaz de regular atos e procedimentos do e no imaginário popular. É com a norma que o satírico medeia para armar suas estratégias de abordagem ou seus ataques, facilitando o entendimento do receptor e, assim, por consequência, buscar a cumplicidade quando dos possíveis risos gerados.

Assim, Oswald de Andrade e Murilo Mendes, cada qual a seu modo usa das articulações do riso e do risível para expressar os deslocamentos contextuais que deseja destacar. Nessas modulações, há afinidades ou uma zona de intersecção entre suas respectivas produções que compreende, em primeiro lugar, o “acentuado pendor plástico” evidenciado por João Cabral e reiterado por Haroldo de Campos ⁶⁸; e, em segundo, as respectivas buscas de originalidade que, no entanto, utilizam matrizes estrangeiras, sobrepondo e reformando conceitos considerados nacionais – aliás, no geral, tarefa um tanto reiterativa como observa Roberto Schwartz:

Ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe idéias europeias, sempre em sentido impróprio. É nessa qualidade que elas serão matéria e problema para a literatura. ⁶⁹

A grande diferença entre as duas conformações é que em Murilo Mendes há sempre uma fusão entre o legado europeu e o brasileiro, ao passo que em Oswald de Andrade – como já observado - o recorte histórico revela um embate com o estrangeiro, que pode ou não ser relativamente absorvido pelo conveniente filtro ou juízo cultural. Murilo Mendes procura uma síntese de planos, daí suas singularidades espaço-temporais; enquanto Oswald de Andrade excursiona, na sua “História do Brasil”, pelas opiniões de cronistas e viajantes - textos feitos no Brasil, por e para estrangeiros, como os de Caminha, Gândavo, Gabriel Soares de Sousa, d’Abbeville – selecionando o que considera epistemologicamente interessante no passado histórico nacional, procurando deslumbrar suas incongruências com critérios embasados na e pela linguagem próxima

⁶⁸ Haroldo de Campos, em “Uma Poética da Radicalidade”: “É que a poesia oswaldiana inclinava-se naturalmente a ‘dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo’, para nos valermos de uma fórmula que João Cabral de Melo Neto aplicou a Murilo Mendes” (ANDRADE, 1974: p. 42).

⁶⁹ SCHWARZ, 2005: p. 29.

ao leitor e, por fim, permitindo que esse mesmo leitor, com interesse e conhecimento pessoais, sintá-se inteirado e complete o processo criativo.⁷⁰

O arremate de uma particular evolução.

Nos três livros da chamada “fase brasileira” ou “carioca”, Murilo Mendes pauta sua criatividade pela construção de imagens extemporâneas, oníricas e dinâmicas, procurando como “matéria e problema” os modelos europeus, mas parece estar sempre atento às observações críticas de Mário de Andrade, principalmente àquelas que dizem dos aspectos poéticos formais desses livros, e às propostas dos manifestos de Oswald de Andrade. Entretanto, de modo personalíssimo, explora nas situações mais prosaicas motivos ligados ao que se considera como o particular modo de ser do carioca e, no geral, do que pode ser atribuído ao brasileiro: o éden tropical exótico e erótico, com fauna e flora exuberantes; o ócio e a solidariedade, do tipo “deixa que eu faço” ou “deixa comigo” e “maria-vai-com-as-outras”, representativos do sectarismo ou da mestiçagem; a animada soturnidade ou a compenetrada excitação, respectivamente e de modo controverso, no entrudo ou no enterro; a responsabilidade pueril e a madura insensatez; o “dá-se um jeito” ou “molha-se a mão”, no provisório definitivo do arranjar-se; a mania de achar que o estrangeiro é superior, na relatividade afetiva dos valores; a fezinha de que um dia a “sorte irá sorrir”; enfim, o acentuado comportamento do “é dando que se recebe” e o “cada um dá o que tem ou o que quer ou o que quiser”, marcado por prorrogadas buscas de soluções e pelo estabelecimento de constantes contornos – “empurra-se com a barriga” ou “quebra-se um galho”. Cria, assim, um impacto espelhado, certa apreensão no leitor ao fazê-lo se sentir conivente com tais atitudes, num misto de inocência maliciosa ou de malícia inocente. No calor da época, comentando o *História do Brasil*, Mário Pedrosa destaca esses meneios de Murilo Mendes:

Essa *História do Brasil*, de Murilo Mendes, é o ponto terminal da linha do “primitivismo” brasileiro que se iniciou com a poesia *Pau-Brasil* e atravessou os sertões com *Macunaíma*. Como ponto terminal, era justo que fosse acabar na estação D. Pedro II, no Rio de Janeiro. O percurso foi longo, e quando o tabaréu chegou à metrópole, cedo transformou-se num perfeito carioca. O livro de Murilo Mendes é, por um lado, um compêndio oficial da história não escrita, adotada pela malandragem carioca.

⁷⁰ “Oswald de Andrade inventou uma fórmula fácil e poeticamente eficaz para ver o Brasil. A facilidade no caso não representava defeito, pois satisfazia uma tese crítica, segundo a qual o esoterismo que cercava as coisas do espírito era uma bruma obsoleta e antidemocrática, a dissipar, fraudulenta no fundo” (SCHWARZ, 1987: p. 11).

A ingenuidade procurada com que Osvaldo (sic) de Andrade compôs o *Primeiro Caderno da Poesia*, a secreção sentimental com que os poetas de então lambuzavam os seus poemas e a instintividade primária do Macunaíma vieram resultar aqui na irreverência zombeteira e na crítica já intelectualizada do pequeno-burguês citadino. E a poesia dita brasileira, ao cabo de sua evolução normal, encontrou a sua expressão última no espírito do pequeno burguês da metrópole. Murilo Mendes, com a sua história, foi o arremate de toda essa experiência, ele trouxe, incubada na Capital da República, como que a síntese político-mitológica dessa expressão poética nacional do Brasil que foi, durante alguns anos, o problema que preocupou a todos os literatos ‘modernos’ do país.⁷¹

É de se notar que essa “síntese político-mitológica” torna-se resultado de um processo evolutivo. Começa com o poema “Canção do exílio” que abre o livro *Poemas*⁷² e que, por meio da paródia, dá a tônica do clima apregoado na época. Distinto do “Canto de regresso à pátria”, de Oswald de Andrade, restrito ao “progresso de São Paulo”, ou mesmo do “Nova canção do exílio”, de Carlos Drummond de Andrade, o título mantido remete à apropriação de parâmetros já fixados, tradicionais:

Minha terra tem macieiras da Califórnia
onde cantam gaturamos de Veneza.
Os poetas da minha terra
são pretos que vivem em torres de ametista,
05 os sargentos do exército são monistas, cubistas,
os filósofos são polacos vendendo a prestações.
A gente não pode dormir
com os oradores e os pernilongos.
Os sururus em família têm por testemunha a Gioconda.
10 Eu morro sufocado
em terra estrangeira.
Nossas flores são mais bonitas
nossas frutas mais gostosas
mas custam cem mil réis a dúzia.
15 Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade
e ouvir um sabiá com certidão de idade!⁷³

No entanto, a ideia do paraíso natural, tomado como sinônimo de autenticidade e de primitivismo românticos, de “cor local” – recorrendo a Almeida Garrett - mitiga em importância perante os aspectos culturais, importados da “Califórnia” ou de “Veneza”, que impelem atitudes e qualidades inusitadas aos “poetas”, “sargentos” e “filósofos”.

⁷¹ Artigo de Mário Pedrosa (1901/1981) publicado no periódico paulistano “O Homem Livre”, do dia 14 de Agosto de 1933, à página 3. Acesso em 22/12/2015 - Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=721018&pesq=murilo%20mendes&pasta=ano%20193>>.

⁷² O livro *Poemas* (1930) está dividido em 6 partes, a saber: “O Jogador de Diabolô”; “Ângulos”; “Máquina de Sofre”; “O Mundo Inimigo”; “A Cabeça Decotada”; e “Poemas sem Tempo”.

⁷³ MENDES, 1994: p.87.

Em contrapartida, do mesmo modo que os “pernilongos” azucrinam a população, de certo à mercê de epidemias, os “oradores” perturbam a “gente” local, de certo com discursos pedantescos e talvez alienantes. Na intimidade dos “sururus” (a palavra vem do tupi e designa um tipo comum de molusco bivalve que vive agrupado em colônias), até mesmo o ambiente familiar, agregado, tem motivos de expiação por meio do elemento cultural estrangeiro - talvez, melhor que a ornamental “Gioconda” seria a tradicionalíssima “Santa Ceia”. Diferentemente do *Manifesto Pau-Brasil*, a “floresta” fronteira à “escola” não inspira confronto, mas concórdia. Por fim, após irônica referência à carestia, sentindo-se exilado em sua própria geografia – uma espécie de *dépayement a la Breton* - o eu-poético lamenta seu desejo de identidade com a flora (“carambola de verdade”) e a fauna (“sabiá com certidão de idade”) tropicais, repetindo as intenções do padrão romântico de nacionalismo.⁷⁴

Em seguida, o processo evolutivo passa pelo poema “Quinze de Novembro”, o segundo do mesmo livro, agora voltado estrategicamente aos vultos formadores da história pátria – no caso, D. Pedro II e Deodoro da Fonseca:

Deodoro todo nos trinques
Bate na porta de Dão Pedro Segundo.
“- Seu imperadô, dê o fora
que nós queremos tomar conta desta bugiganga.
05 Mande vir os músicos.”
O imperador bocejando responde:
“Pois não meus filhos não se vexem
me deixem calçar as chinelas
podem entrar à vontade:
10 só peço que não me bulam nas obras completas de Victor
[Hugo.”⁷⁵

Os dois interlocutores do poema, intitulado a princípio como “República”, entabulam um prosaico conchavo, balizado displicentemente pela abrupta mudança de sistema, e de poder, no dia da proclamação da República⁷⁶ – decretado feriado nacional.

⁷⁴ Interpretando o poema de Gonçalves Dias (1823-1864), Wilton José Marques, no livro *O poeta do lá* (2014), comenta: “O termo Sabiá não se restringe apenas à representação física da ave, ele a transcende, pois, grafado na ‘Canção do Exílio’ em maiúscula e por isso colocado, no contexto do poema, no mesmo plano de Deus, o Sabiá transita metaforicamente do espaço físico para o simbólico e vice-versa, de maneira a representar ora a ave em si, aproximando-se de palmeiras, ora a voz superior da natureza brasileira, imagem simbólica da própria individualização nacional” (MARQUES, 2014: p. 21).

⁷⁵ MENDES, 1994: p.87.

⁷⁶ A seguinte crítica assinada por Hélios, pseudônimo de Menotti del Picchia (1892/1988), de 14 de Agosto de 1928, no “Correio Paulistano”, seção livre da “A Nova Comarca”, registra o poema, com o título de “República”:

[...] Na “Revista de Antropofagia”, notável publicação paulista, surgiu um ilustre desconhecido fazendo versos desconcertantes pela sua profundidade e bom humor. É da nova escola e um psicólogo e um artista. Criador

O apreço do marechal Deodoro da Fonseca demonstra o enfado com que as opções políticas são decididas e apaziguadas. A complacência paternal de D. Pedro II reforça sua postura *démodé*, sonolenta, mas lustrada aos moldes e ditames da cultura francesa. Longe dos padrões didáticos difundidos, fixados não raro pelo ufanismo republicano, Murilo Mendes desvela o descompasso entre o acontecimento e o perpetuado, conquanto motivasse uma festiva comemoração quando da troca do poder na “bugiganga” - “mande vir os músicos” – que, por ser considerada cívica, absurdamente, traz o descaso de não sugerir a participação do cidadão. De outro modo, com todos os direitos e deveres, pode-se dizer que a imagem dos dirigentes não se altera para o cidadão, porque ela aparece como mera continuidade do poder, reproduzindo favores e privilégios, clientelismos e tutelagens, conforme os méritos filiais ou bajulatórios.

Ainda do livro *Poemas*, “Casamento” faz-se notório desde o título para expressar esse conluio evolutivo, essa síntese autoral:

O violão entrou pela balalaica adentro
eta palavra difícil!
E saiu uma ninhada de sons povoando a floresta da noite,
pulando mexendo nos corpos brancos e morenos.
05 As cores se misturam
a foice e o martelo furam a Ordem e Progresso,
Lampião e Lenine calçados de botas vermelhas
tiram o sangue do mundo e voam no caminho dos astros.
10 O povo deixa a revolução no meio
e toca a dançar maxixe,
carnes morenas se esfregando pra darem poetas e operários,
dança minha gente, no criolêu, na planície, na usina e no
[dancingue,
que a música é gostosa, todas as mulheres saem pra rua
e os homens vão bancar o estivador pras pequenas terem vestido
[de seda.
15 Ninguém tem a cabeça no lugar.
Malazarte pegou numa tesoura e cortou o passado em mil
[pedaços,
índio, o português, o africano deram o fora
mas os tártaros ainda perturbam o sono das crianças mineiras
e o poeta tem a metade do corpo enfiada na noite do Brasil e da
[Rússia
20 porque as cabeças do poeta e dos brasileiros pertencem ao
[pensamento de Deus.⁷⁷

magistral de um pequenino poema que vou transcrever, nele fixa o drama incruento da proclamação do novo regime, no Brasil. Vale, na sua síntese, por uma monografia filosófico-social sobre a queda de d. Pedro II.

Seu autor é Murilo Mendes, nome até ontem desconhecido.

Seu poema chama-se República”

[E Menotti del Picchia transcreve o poema para fechar a crítica].

Acesso em 17/12/2014 - Disponível em: <bndigital.bn.br/hemeroteca-digital>.

⁷⁷ MENDES, 1994: p. 93 - 94.

Composto em versos longos, livres e brancos, encadeia um ritmo condizente com a musicalidade e com a coreografia da festa matrimonial. O registro de expressões coloquiais, mesmo nas versões dos vocábulos estrangeiros (“Lenine”, “dancingue”), e o destaque de usos e costumes corriqueiros propiciam uma mistura de múltiplas referências (culturais, étnicas e estéticas), encadeada pelos *enjambements* e pelo uso do conectivo “e”, polissindético e aditivo, como nos esclarecedores versos de 05 a 08, equiparando cores, símbolos, atitudes e indumentárias de Lampião e Lenine. Além disso, a figura por vezes astuta, por vezes embusteira, por vezes manhosa, mas sempre artilosa e engraçada de Malazarte - capaz de tirar vantagens das adversidades cotidianas, de sair-se bem dos imbróglios, de inverter opiniões poderosas e douradas e, principalmente, de romper com normas de condutas - recorta livremente o mosaico de tonalidades étnicas representativo da nacionalidade brasileira⁷⁸.

Em fôlego conclusivo de apreciação, pode-se dizer que o que diferencia Murilo Mendes da ideia antropofágica de Oswald de Andrade se estabelece na concordância com o legado cultural estrangeiro, absorvido não na alteridade valorada, mas como inerente a sua própria constituição existencial e, portanto, com natural atitude de pertencimento e participação.

Depois do seu livro de estreia, rastreando a sequência “Canção do Exílio”, “Quinze de Novembro” e “Casamento”, é muito significativo, pois, que no próximo livro de poemas, o *História do Brasil*, Murilo Mendes reúna episódios e vultos, procurando remodelar literariamente a historiografia das cartilhas educacionais - como lembra Mario Pedrosa: “um compêndio oficial da história não escrita”. A paupérrima rima entre os adjetivos histórico e heroico é destituída do pedestal da historiografia oficial, assim como as consolidadas estátuas públicas, os ditos e frases solenes e outras laudatórias referências.

Enquadrado em outra oficialidade, o homem comum, corriqueiro e vulgar, seja brasileiro ou apenas carioca, no seu substantivo anonimato, torna-se então memorável no uso de suas autênticas opções idiomáticas para expressar seu senso de humor⁷⁹.

⁷⁸ DAMATTA, 1993: p. 53.

⁷⁹ Comenta Mário de Andrade: “É inconcebível a leveza, a elasticidade, a naturalidade com que o poeta passa do plano do corriqueiro pro da alucinação e os confunde. Essa naturalidade, essa coragem ignorante de si, no Brasil, só seria mesmo admissível no gavroche carioca. E de fato, Murilo Mendes, embora mineiro de nascença, é dono de todas as carioquices. E aqui lembro a contribuição nacional admirável dele. Impenetrável, visceral, inconfundível, há *brasileirismo tão constante* no livro dele, como em nenhum outro poeta do Brasil. Realmente este é o único livro brasileiro da poesia contemporânea que sinto impossível a um estrangeiro inventar” [grifo meu] (ANDRADE, 1972, p. 43). Manuel Bandeira aproveita a deixa e destaca: “Na sua obra ‘há *brasileirismo* tão constante como em nenhum

Contudo, com a publicação do *História do Brasil*, o divertido consórcio literatura e história almejado por Murilo Mendes se exaure e tende a ser requentado, fechando o ciclo, por assim dizer, dessa particular evolução.

Outras buscas e outras trajetórias.

Tempos depois, já em meados do século XX, nos desdobramentos das respectivas trajetórias, posturas e obras, enquanto Oswald de Andrade, irrequieto e criativo, se esforçou para conceituar sua “crise da filosofia messiânica” ocidental, seus parâmetros fundadores e referências formadoras, e destacar as expectativas do “matriarcado de Pindorama” ou as sagrações da “Revolução Caraíba” – em devir epistemológico; por sua vez, Murilo Mendes procurou expressar as sutis relações entre imediato e imaginário, buscando planos metafísicos e fundadores, axiomáticos e essenciais, na transfiguração religiosa e cíclica da vida, certamente acreditando que é preciso uma *praxis*, um agir no porvir, um projeto para dar sentido e sequência à parca existência humana.

A esse particular, uma fortuna crítica escrita por José Paulo Paes, intitulada “O poeta/profeta da bagunça transcendente”, procura situar a produção de Murilo Mendes pelas décadas de 1940 e 50:

[...]Na caixa de ecos da poesia de Murilo Mendes, esse período conturbado se reflete em imagens apocalípticas que bem lhe exprimem a ominosa significância.

Para exprimi-la, Murilo talvez estivesse mais bem qualificado do que qualquer poeta da geração de 30. Isso porque não apenas soubera manter vivo o ímpeto de rebeldia de 22 como radicalizá-lo conforme cumpria. Pois o que era cosmopolitismo turístico ou nacionalismo pitoresco na poesia do Oswald e do Mário da fase primitivista vai-se essencializar, aprofundar e dramatizar – sem descambar no patético ou perder seu travo de humor modernista – na visada universal de *O visionário* e livros subsequentes.⁸⁰

outro poeta do Brasil’, escreveu com razão Mário de Andrade” [grifo meu] (MENDES, 1994: p.35). Brasileirismo é o uso de expressões tipicamente brasileiras, com seus vícios de linguagens ou solecismos, ortografia própria, fonética, etc. Em tempo, na apresentação da *Poesia pau-brasil*, Paulo Prado reprova a “eloquência balofa e roçagante”, enfatizando “a reabilitação do nosso falar cotidiano, *sermo plebeius* que o pedantismo dos gramáticos tem querido eliminar da língua escrita” (ANDRADE, 1974: p. 69).

⁸⁰ PAES, 2008: p. 130.

Capítulo II

1. Risos e risíveis.

“Teu riso dá cor ao mundo”.⁸¹

Diferentes teorias e postulados tentam explicar o riso e, conseqüentemente, as suas mais variadas formas do risível - mas nem sempre são convergentes e coordenados porque apresentam muitas sobreposições ou desarmonias conceituais. De modo convencional, o riso é considerado contrário ao sério, e por vezes, taxado de inconsequente – uma atitude unicamente divertida, alheia à realidade, expressando infantilidades, parvoíces ou danações. Contudo, pelo seu agudo poder desopilante ou por sua força purgativa⁸², o riso sempre se mostrou capaz de abordar questões delicadas ou constrangedoras.

Embora especulado das mais diversas maneiras, muito pouco se conhece a respeito do riso. Ademais, o homem ri pelos mais diversos motivos, e sem aparentes explicações: não só diante do engraçado, seja uma narração ou atitude, ou de uma situação incongruente ou absurda, mas também por conta da ansiedade ou do alívio, surpresa ou frustração, raiva ou afeição, timidez ou descompromisso – sem falar das cócegas, por vezes insuportáveis, e da adição de substâncias estimulantes.

Desde a antiguidade clássica, entre praticidade e ornamento, o riso e o risível provocam os receptores e estão associados às paixões humanas. Para Platão, ambos possibilitam a reprovação dos vícios. Por sua vez, Aristóteles os associa ao desprezo e à zombaria, dado que o ridículo é vergonhoso, feio e baixo, afirmando que o riso aflora naqueles que são considerados como inferiores, especialmente em se tratando de tropeço moral. Ainda na Grécia, já com inclinações fisiológicas, a famosa carta atribuída a Hipócrates destaca as atitudes risíveis de Demócrito perante as tolices dos homens.

No universo latino, a *mimesis* sutilmente abre espaço ao *imitatio* e o ímpeto passional do riso abre lugar ao discurso, a tal ponto que, no *De oratore* (55 a.C.), a eloqüência de Cícero acaba por atribuir importância ao inesperado – desencadeador da admiração, motivo de deleite, *delectatio*, que resultaria em riso. Logo depois, a acuidade

⁸¹ Do livro *As metamorfoses* (1938-41) “Mulher no campo”: “[...] Travestida em camponesa / Nasceste há pouco da terra. / Surgem amoras da tua boca, / Teu riso dá cor ao mundo [...]” (MENDES, 1994: p.318).

⁸² A etimologia da palavra *humour* é imprecisa e remete para umidade, do latim *humorem*, designando os quatro fluidos principais do corpo humano; quais sejam: o sangue, a fleuma, a bile e a melancolia ou bile negra; que estão presentes em cada ser humano em combinações que determinam comportamentos físicos e psíquicos específicos. Após o Renascimento, pelo século XVI, a palavra adquiriu o conceito de disposição, temperamento, inclinação e, mais tarde, qualidade de ação ou discurso que provoca descontração, assim como a faculdade de alguém perceber essa qualidade. Atualmente, de modo generalizado, por sua carga de subjetividade, a palavra *humor* está intimamente relacionada às manifestações do riso e do risível; por vezes, assumindo sinonímia.

crítica de Quintiliano traz a posição de superioridade de quem ri ou pratica as variadas formas do risível – ou pela própria vanglória, ou pela imperfeição do outro. De modo dinâmico, no seu *Institutio oratória* (93 d.C.), Quintiliano mostra que o mesmo discurso, inserido em contextos diferentes, pode ou não ganhar contornos de riso pela maneira como é apresentado, rompendo com a expectativa lógica ou com a verdade do receptor daquele específico contexto. Destacando a metáfora do *salsum*, o que faz rir, aquele que é espirituoso – contrário ao insosso, o mesmo que sem gosto ou sem graça - Quintiliano afirma: “Na verdade, todo o sal de uma palavra está na apresentação das coisas de uma maneira contrária à lógica e à verdade: conseguimos isso unicamente seja fingindo sobre nossas próprias opiniões ou as dos outros, seja enunciando uma impossibilidade”⁸³. Sem dúvida, tais considerações estabelecem substratos para novas leituras e o estabelecimento dos conceitos atuais do risível, especialmente nos estudos da sátira praticados, entre outros, por Matthew Hodgart, Northrop Frye, Juergen Brummack ou Klaus Gerth.

Ao longo da Idade Média, mantendo o conceito de ser “próprio do homem”, o riso reflete as imposições hierárquicas dos dogmas católicos, sobretudo após as sumas tomistas, e acaba sendo situado acima dos animais e abaixo dos desígnios celestes. De modo inusitado, a relativa posição de superioridade de quem ri é invertida, chegando a ser depreciada e por vezes até mesmo proibida. Vale lembrar que as boas novas não trazem registros de que Jesus Cristo tenha esboçado riso em quaisquer situações, quanto mais praticado um ato satírico, humorístico ou burlesco. Assim, pela sua suposta inclinação espezinhadora e desajuizada, as modulações do risível no medievo polarizam os julgamentos ou como pecaminosos, diabólicos, motivos indiscutíveis de condenação, ou como atitudes estultíssimas, dignas de comiseração pelo que apresenta de alienado, parvo ou parco de espírito. Pelos séculos XIV e XV, com as imposições já mitigadas, muitas obras burlam a mundividência religiosa e se apresentam com destaque aos feitos humanos, como no caso d’*A divina comédia* (c.1320), de Dante Alighieri, e da *Nau dos insensatos* (1494), de Sebastian Brandt.

Pelo Renascimento, o riso e o risível recuperam o relevo e o sabor da época clássica, especialmente nas releituras humanistas de Baldassare Castiglione, no seu livro *O cortesão* (1528), e Juan Luis Vives, com a *Introdução à sabedoria* (1524), na qual prega que o riso não deveria ser intenso e barulhento a ponto de sacudir todo o corpo – nesse particular, o riso “discreto” expressa boa conduta e convivência. Numa época de

⁸³ Apud ALBERTI, 1999: p. 66

investigação da natureza e do homem e de respaldos experimentais dos fenômenos, acrescentam-se concepções fisiológicas como as de Girolamo Fracastoro, afirmando que o riso provém da admiração ou surpresa do próprio comportamento humano e das coisas da natureza; de Girolamo Mercuriale, que professa a função vocal e respiratória do riso; e de modo bastante fecundo, como os estudos anatômicos do médico Laurent Joubert, em seu *Tratado do riso* (1579). Movido pelos risos “verdadeiro” e “falso”, das várias classificações propostas na época, Laurent Joubert estabelece o “genuíno”, causado por coisas e comportamentos ridículos, e o “bastardo”, originário da apreciação de situações mórbidas, como a de uma víscera deteriorada, de um destempero humoral, do consumo exagerado de vinho, da ingestão de ervas como a *gelotophyllis* (também conhecida como “folha do riso”, um gênero da *Cannabis*) ou a *herba sardonica* (a espécie *Ranunculus sceleratus* Linnaeus, que produz contrações faciais típicas do riso “sardônico”), ou como a ruptura do feixe de músculos do abdômen. Essa última relação que Laurent Joubert estabelece – a rotura do diafragma – já estava presente em *As partes dos animais* (c.350 a. C), de Aristóteles, na qual há a famosa definição: “o homem é o único animal que ri”. Para o sábio grego, o corpo do homem está dividido pelo diafragma, um centro frênico, entre alto e baixo, separando coração e pulmão do abdômen. Tais ideias, por transigência, já estavam presentes no *Timeu* (c.360 a.C.), de Platão, trazendo o significado de barreira, limitação ou freio - acompanhada de febre (aquecimento do corpo), a frenite é uma inflamação do diafragma que causa delírios – daí, o estar frenético. Aristóteles registra o calor frênico gerado pelas cócegas como uma sensação ascendente, que vem de baixo, causador de perturbações no raciocínio. Na época de Laurent Joubert, entretanto, essas posturas não representam o bom tom comportamental das elites, remetendo-as ao proceder das classes subalternas e observando que no riso desbragado, “dissoluto ou de longa duração, a garganta se abre ao máximo, enquanto os lábios são repuxados para trás em extremo”, tornando-se socialmente condenável porque os músculos “ficam então incapacitados de fechar a boca e repô-la na posição certa, motivo pelo qual ela permanece indecentemente aberta”. Além disso, segundo o médico, “as jovens são aconselhadas a evitar rir toalmente, e avisadas de que podem envelhecer mais cedo”.⁸⁴

Ainda no século XVI merecem destaque as obras *Gargântua* (c.1532) e *Pantagruel* (c.1534), do médico François Rabelais, elaboradas com a intenção de “dar

⁸⁴ Segundo Vera Cecília Machline, em “Como o Riso era Concebido no Século XVI”, disponível em <http://www.scielo.br/pdf/trans/v21-22n1/v22n1a02.pdf> (JOUBERT, 1973 apud MACHLINE, 1999: p.16).

por escrito um pouco de alívio” a “aflitos e enfermos” e com a possibilidade de amenizar os aborrecimentos do dia-a-dia e as inquietações da existência – em suma, como uma fruição. O autor foi buscar as categorias aristotélicas na obra *Isagoge*, escrita no século III, por Porfírio de Tiro, traduzida e laicizada por Boécio, por volta de 510 d.C., para transformar situações consideradas próprias do homem – aquelas referendadas desde os gregos - em exclusivamente humanas. Na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1965), Mikhail Bakhtin denomina de “grotesco realista” essa postura, com caráter alegre e festivo, exagerado, abundante e fértil:

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo.⁸⁵

Entrando pelos séculos XVII e XVIII, surgem novos questionamentos. Apenas os vícios e os defeitos geram o riso? Como ficam os risos infantis, certamente espontâneos e descompromissados? E os dos namorados, quase sempre solidários e cativantes? Talvez haja uma incongruência, certa perplexidade na matriz do riso, proporcionadas por um jogo de inversões: um homem travestido de mulher; um príncipe portando-se como camponês, a roupa muito apertada ou, então, muito larga - na quebra genérica daquilo considerado como padrão. No entanto, contrários a essa tendência de um riso ingênuo e benevolente, Thomas Hobbes e René Descartes reafirmam a postura castradora do riso, o primeiro no livro *Elementos da lei natural e política* (1640) e o segundo em *Paixões da alma* (1649). Ambos consideram que o combate e a limitação aos vícios não é a finalidade do riso e sim um meio para objetivar a autoglorificação de quem ri. Em especial, Thomas Hobbes recupera – de Quintiliano – que o riso é uma exaltação passageira e desdenhosa que procede do sentimento de superioridade sobre os demais, mas acrescenta que, na verdade, há relações de poder por parte de quem ri e, por isso, por expressar dominação, o riso precisa ser controlado. Aparecem, então, regras consonantes às crescentes exigências de decoro ou de autocontrole, dentro dos propósitos considerados como requintes sociais: rir em demasia representa leviandade ou frouxidão de caráter, porque sobrepõe autoestima à imperfeição alheia – como contraponto, seriedade e disciplina, dedicação e método representam posturas atreladas ao pensar e ao conhecer.

⁸⁵ BAKHTIN, 1999, p. 17.

Com pequenos avanços e muitas sutilezas, as ideias do riso e do risível passam da análise retórica à fisiológica e, já ganhando aspectos psicológicos, estão agora subordinadas a pontos de vista mais abrangentes, o social e o político. Na *Carta a d'Alembert Sobre os Espetáculos* (1758), Jean-Jacques Rousseau argumenta que, ao ridicularizar os vícios, o riso leva o homem a temer os ridículos e não os próprios vícios, dando a entender que o importante não é ser virtuoso, mas não parecer ridículo – um jogo público de opinião.⁸⁶ Distinta da de Thomas Hobbes, que reprova o riso porque se constitui uma ameaça para a sociedade, a postura de Jean-Jacques Rousseau se dá por motivos opostos, porque o riso reforça as normas sociais. Em 1788, surge o livro *História do cômico grotesco*, do crítico literário alemão Friedrich Flögel, dedicado aos aspectos grotescos medievais, seus carnavais e suas paródias. Burlando as condições eruditas da época, principalmente o elevado esteio do Iluminismo francês, o crítico oferece contribuições importantes, outras leituras: a associação ao contexto cultural popular - retomado por Mikhail Bakhtin - e a percepção do caráter anticlássico do grotesco, aspecto condizente com a concepção romântica, especialmente a de Victor Hugo, em seu famoso “Do grotesco ao Sublime”, prefácio do drama *Cromwell* (1827) e, depois, na terribilíssima angústia do século XX destacada em *O grotesco* (1957), de Wolfgang Kayser, com a insígnia do exagero e da distorção, aos quais se opõem os conceitos de equilíbrio, harmonia e de verossimilhança.

No final do século XVIII, as explicações a respeito do riso e do risível ganham contornos energéticos, baseadas em paradigmas científicos e avanços peculiares ao século, constituindo-se de uma descarga momentânea daquilo está acumulado no íntimo pessoal. Em outras palavras, segundo Emmanuel Kant, no livro *Crítica do juízo* (1790), o riso é uma afecção que decorre da repentina transformação de uma expectativa em nada. Afecção, porque movimenta o diafragma, estremece o corpo, dando sensação singular; nulo, porque não julga e nem promove entendimento. O riso está além no limite do entendimento, situa-se onde o entendimento não é mais nada e aonde nada se movimenta ou pode ser pensado. Dois outros pensadores que atrelam o riso ao pensamento são Jean-Paul Richter e Artur Schopenhauer. A teoria de Jean Paul Richter encontra-se em *Pré-escola da estética* (1804) e estabelece o riso como contrário ao sublime – basta uma observação rasteira ou uma intelecção contestatória do texto épico

⁸⁶ De modo sutil, no capítulo XXIV das *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, intitulado “Curto, mas Alegre”, a ausência do “olhar da opinião” após a morte, segundo experiência do próprio narrador, um “defunto-autor”, possibilita ao mesmo “sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lentejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser!” e perceber que, desse outro lado, “não há plateia” (MACHADO, 1985: p.546).

para torná-lo risível, posto ser relativamente rebaixado. Os estudos de Jean Paul atribuem ao riso um prazer estético e suas ideias são citadas com frequência nas abordagens do século XX, por atribuir ao sujeito – e não ao objeto – as articulações do risível. Para Artur Schopenhauer, o risível se opõe ao sério porque este último pressupõe a congruência perfeita entre pensamento e realidade. A fonte do riso está localizada no contraste entre as duas representações pelas quais o homem apreende o mundo, ou, mais especificamente, pelas quais o mundo se apresenta - a abstrata e a concreta – já que ele só existe para o sujeito. Em seu livro *O mundo como vontade e como representação*, ampliado em 1859 com as “classificações do risível”, todas as manifestações do mundo objetivo são da ordem da representação, e não existe objeto sem sujeito; a vontade, por sua vez, é o que existe além da representação, a “essência da coisa” ou a “coisa em si”. Assim, o riso atesta os limites do pensamento, na qualidade de razão, percebendo as representações, e capacita o homem de atingir as variações da realidade, quando entendimento, no engano da razão perante a realidade. Em suma: se para Emmanuel Kant a impossibilidade de continuar a pensar é que constitui a especificidade do riso; para os dois pensadores posteriores, o riso vincula-se a um excedente de entendimento.

Pelo prolífico século XIX, os britânicos Charles Darwin e Herbert Spencer elaboram proposições mecanicistas a respeito do riso e do risível. Em *A expressão das emoções no homem e nos animais* (1872), Charles Darwin descreve aspectos fisiológicos do riso e elenca resultados das suas observações empíricas – o que, substancialmente, não acrescenta novidades. O mesmo ocorre com *Da fisiologia do riso* (1860), na qual Herbert Spencer discute o mecanismo fisiológico do riso, colocando-o como excesso de energia nervosa, aquela que não é empregada na ação mental e que se descarrega em contrações musculares quase convulsivas. Além do riso promovido pela incongruência, o filósofo evolucionista aponta ainda aquele provocado por um excesso de sentimentos, especialmente quando superiores, procurando a interseção das funções corporais com as psíquicas do homem.

Constituindo-se manifestações socioculturais, o riso e o risível assumem postura relativizada de época para época, de região para região, de civilização para civilização e até mesmo, com acento introspectivo, de pessoa para pessoa. Em meio a tantas, complexas e subjetivas possibilidades, nota-se um traço comum e imprescindível: que o homem faça parte ou conheça o objeto do riso, ria “de” e ria “com”. É essa referência que gera e sustenta o riso e o risível, em amplo espectro de expressões tipicamente

humanas: do puramente ingênuo ao ferozmente tendencioso, do placidamente acolhedor ao sectariamente excludente, do edificante ao destrutivo, do elegante ao tosco, da tentativa de estabelecer ordem à desorganização abúlica ao intento de confundir e desestabilizar tradições. É de praxe que cada grupo social construa e mantenha códigos de valores como arrimos de convívio, seriedade e retidão, sustentando julgamentos e conceitos; sendo assim, de maneira simples e contígua, pode-se dizer que a transgressão ou burla desses mesmos códigos estabelece o que se considera capaz de gerar riso.

Pela vastidão de posturas e pelo variado das polêmicas, a presente dissertação esquiva-se de abordar tão fascinante tema com as devidas propriedades⁸⁷, preferindo elencar brevemente alguns postulantes e suas respectivas contribuições, certamente os mais aceitos e difundidos, e associá-los aos processos risíveis que, em suma, apesar das múltiplas amplitudes, se constituem nas aplicações práticas, enquanto articulações linguísticas, especialmente no campo da literatura e especificamente no da poesia.

A respeito do riso – com respeito ao riso.

Das inúmeras teorias a respeito do riso, três delas merecem destaque pelas abrangências e pelos desdobramentos - que vêm a seguir, respectivamente engendradas por Vladimir Propp, Sigmund Freud e Henri Bergson.

O filólogo Vladimir Propp, em seu livro *Comicidade e riso* (1976), apresenta um apanhado geral e histórico do tema e, preocupado com a clareza didática, afirma que o risível está atrelado ao receptor, mas nem sempre com ressonâncias, quer pela obtusidade e desconhecimento, quer pela natural predisposição ao mau-humor.⁸⁸ Pensador dialético, considera o riso como instrumento de protesto popular e, conseqüentemente, evita marcar a divisão entre o riso elevado e o vulgar, sintetizando que o “desprezo pelos bufões, pelos atores de teatro de feira, pelos *clowns* e pelos palhaços e, em geral, por qualquer tipo de alegria desenfreada é o desprezo pelas fontes e pelas formas populares de riso”⁸⁹ – em outras palavras, se tal divisão fosse estabelecida, acabaria permitindo, em última instância, a apreciação irrefutável do sério como sendo sinônimo de excelência.

⁸⁷ Para maior abrangência e domínio a respeito da história e do desenvolvimento do riso, verificar a *História do riso e do escárnio* (1946), de Georges Minois, (MINOIS, 2003), e *O riso e o risível na história do pensamento* (1999), de Verena Alberti (ALBERTI, 1999).

⁸⁸ Vladimir Propp (1895/1970) reuniu exemplos humorísticos e cômicos de diversas fontes cotidianas (revistas, jornais, circos, teatros de variedades, produções cinematográficas, etc.) para formalizar seus estudos a respeito do riso. Dentre os escritores estudados pelo pensador, destaca-se Nicolai Gógol (1809/1852), autor de *O inspetor geral* (1836) e *O capote* (1842).

⁸⁹ PROPP, 1992: p. 23.

Evitando, assim, os classificatórios nivelamentos de popular e de erudito⁹⁰ e ao propor como fonte de hilaridade os defeitos éticos historicamente estabelecidos, Vladimir Propp acaba por diferenciar o sujeito “que ri” do objeto que “faz rir”, destacando uma relativa posição de distanciamento do primeiro, capaz de gerar uma consciência crítica – tão ao gosto dos textos satíricos. Esse distanciamento está muito próximo da postura adotada por Bertolt Brecht, conhecida como “efeito de distanciamento” (*Verfremdungseffekt*), aplicada quando das montagens teatrais do reconhecido encenador.⁹¹

Vladimir Propp estabelece, lado a lado, dois aspectos distintos do riso: o zombeteiro e o espontâneo. O primeiro é derrisão, funcionando como um controlador social; o segundo se constitui de modo natural, no rir “com”, sem tendências ou significados ideológicos. Alerta que o “vasto campo da sátira baseia-se no riso de zombaria”, o tipo que “mais se encontra na vida”⁹². O “riso de zombaria” marca o desnudamento dos vícios, expostos ou embutidos, daquele ou daquilo que suscita o riso; em essência, dos desvios de ordem moral que se revelam surpreendentemente na consciência do sujeito “que ri”, mostrando o que está por trás das aparências: “o riso não nasce apenas da presença de defeitos, mas de sua repentina e inesperada descoberta”⁹³.

Fica claro que, para o pensador, o “fator surpresa” é de fundamental importância para a geração do riso. E de fato, há situações em que o receptor percebe o risível apenas pela circunstância do momento, perdendo seu valor após ter sido anunciado, como quando uma piada é recontada. O mesmo não ocorre, por contraexemplo, com um texto em que o efeito risível está escondido por detrás de detalhes ou de informações externas, contemporâneas ou não, ou que está tão entranhado no próprio texto que leitor somente descobrirá sua intensidade e profundidade após sucessivas e atentas leituras.

⁹⁰ “A escolha de epítetos negativos que envolvem o conceito de cômico, a oposição do cômico e do sublime, do elevado, do belo, do ideal, etc., expressa certa atitude negativa para com o riso e para com o cômico em geral e até certo desprezo” (PROPP, 1992: p. 20).

⁹¹ Na apresentação do livro *O teatro épico* (1998), Anatol Rosenfeld aborda essa característica do teatro de Bertolt Brecht (1898/1956): “O choque alienador é suscitado pela omissão sarcástica de toda uma série de elos lógicos, fato que leva à confrontação de situações aparentemente desconexas e mesmo absurdas. Ao leitor assim provocado cabe a tarefa de restabelecer o nexos” (ROSENFELD, 1998: p. 73). O jogo teatral não deve criar ilusão no espectador, mas mostrar que se trata de uma montagem, evitando a conviência emocional. O que importa é o despertar da *consciência crítica do espectador* e não a sua empatia com a cena. Diz o encenador: “Um teatro que seja novo necessita, entre outros, do efeito do distanciamento, para exercer crítica social e para apresentar um relato histórico das reformas efetuadas” [grifo meu] (BRECHT, 1967: p.107).

⁹² PROPP, 1992: p. 28.

⁹³ PROPP, 1992, p. 56.

Entre suas várias orientações, Vladimir Propp aponta, por exemplo, reprocessando as ideias de Jean-Paul Richter ⁹⁴, que para um texto teatral gerar riso ele não pode ser extenso, protelando as revelações – “deve ser comprimido, como a mola de gatilho”, bem como não pode ser prolixo, embaralhando o espectador – “a verbosidade é o mal...”.

Já em *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905), Sigmund Freud considera que a piada “revela-se na escolha do material verbal e das situações conceituais que permitirão ao velho jogo de palavras e pensamentos resistir ao escrutínio da crítica”, visando se libertar de tal imposição e de tal julgo. Pode-se, então, colocar o humor e os fenômenos linguísticos – trocadilhos, atos falhos, quebras de expectativas – a ele relacionados como resultados de interações humanas e, por conseguinte, a análise de um texto risível requer uma reflexão a respeito das questões implicadas na produção e representação psicossociais que o riso apresenta.

Como o sonho, o chiste torna-se um “ato de defesa”, um alívio psíquico das emoções reprimidas; porém, com as devidas proporções, porque necessita das interações sociais para ter referência e se realizar. Enfatiza que o chiste apresenta os mesmos processos de condensação e de deslocamento pelos quais o inconsciente se apresenta nos relatos dos sonhos – com “conteúdo manifesto” e “ideias latentes”. Estruturado assim, suas articulações permitem o trânsito do recalcado, aliviando verdades até então veladas ou inauditas.

Assim, equacionando as “técnicas dos chistes” com a “produção do prazer”, Sigmund Freud afirma que os chistes diferem do simples cômico porque, ao invés de se estabelecerem entre duas pessoas, exigem três para funcionar – “um chiste tendencioso requer três pessoas: além da que faz o chiste, deve haver uma segunda que é tomada como objeto da agressividade hostil ou sexual e uma terceira na qual se cumpre o objetivo de produzir prazer”. ⁹⁵ E nesse processo – não raro tacanho, mas humano, subornando com a obtenção do prazer, a cooptação da terceira pessoa acontece, derivando satisfação momentânea: “[...] tornado nosso inimigo pequeno, inferior, desprezível ou cômico, conseguimos, por linhas transversas o prazer de vencê-lo – fato que a terceira pessoa, que não dispensou nenhum esforço, testemunha por seu riso”⁹⁶.

⁹⁴ Do mesmo modo que cita vários outros pesadores e artistas que evocaram o tema do riso e do risível, no caso, Vladimir Propp exemplifica seus postulados com as ideias Jean-Paul Richter (1763/1825).

⁹⁵ FREUD, 1996: p.100.

⁹⁶ FREUD, 1996: p.103.

Ao entrar em contato com o chiste, o indivíduo tem uma “descarga de prazer”; porém, depois, não há mais do que rir porque o “elemento surpresa” deixou de existir, a não ser quando esse mesmo indivíduo decide passá-lo a outro – porque, agindo assim, resgata parcialmente a satisfação que teve ao criá-lo ou ao recebê-lo, caso o outro também se contagie com a surpresa. Em suma, como resultado dessa “economia de satisfação”, pode-se dizer que quem ri tem na surpresa o seu prazer, conivente; quem o gera, está previamente contaminado, difamante; e quem é alvo, certamente está sem ação, alvejado.

O chiste é um “dito espirituoso” – *Witz* – e, como a popular “tirada” brasileira, se expressa nas circunstâncias, com duplo sentido, dando ao praticante o *status* de “rápido no gatilho” ou de “inteligente” – rindo do outro ou fazendo o outro rir de outrem ou rir de si mesmo. Essa premeditada celeridade distorce a construção usual do discurso, deixando lacunas, criando impacto e desacomodando a esperada lógica do receptor; diz Sigmund Freud a despeito, quer dizer, a respeito de sua constatação: “pode-se mesmo dizer tudo o que se tem a dizer nada dizendo”.⁹⁷ Pode-se considerar que um chiste mais elaborado, quer estrutural, quer temático, se realiza com a exigência de um receptor com maior qualidade de decodificação como, aliás, em quaisquer processos comunicativos.

De maneira mais singela, segundo o autor, o trocadilho só se estabelece quando as referências são conhecidas – a do original e a que se pretende dar para o que é emitido: “para um trocadilho basta que dois significados se evoquem um ao outro através de uma vaga similaridade, seja uma similaridade estrutural geral, ou uma assonância rítmica, ou o compartilhamento de algumas letras iniciais, etc”.⁹⁸ De sorte que, preocupado com conceitos que vão além das revelações chistosas, Sigmund Freud se inclina ao registro da observação do comportamento infantil e adolescente perante o chiste. Ao experimentar palavras até então desconhecidas, “sem respeitar a condição de que elas façam sentido, a fim de obter delas um gratificante efeito de ritmo ou de rima”⁹⁹, a criança dá-se à “produção do prazer”. Com o desenvolvimento físico e intelectual, esse “prazer” torna-se recalcado, ficando subordinado a normas – daí os absurdos e as desconexões lógicas que geram riso na rebeldia típica da faixa etária: “a

⁹⁷ FREUD, 1996: p.021.

⁹⁸ FREUD, 1996: p.051.

⁹⁹ FREUD, 1996: p.109.

tendência característica dos rapazes em dizer absurdos ou idiotices parece-me diretamente derivada do prazer do *nonsense*.”¹⁰⁰.

O *nonsense* e o *calembur* são variedades do jogo de palavras, mas elaborados de maneira deliberada, com intenções contestatórias e transgressivas, tanto na forma como no conteúdo. O riso tende a aparecer quando há disjunção entre palavra e coisa, quando o não-sério se destaca porque as palavras deixam de não significar as coisas e, assim, como no jogo infantil, ocorre ausência de sentido – um absurdo, inacessível ao pensamento.¹⁰¹ Assim, nesse rápido e superficial comentário, pode-se dizer que condensando, aliterando, assonando, exagerando ou deslocando, as construções chistosas se assemelham as dos sonhos:

A psicogênese dos chistes nos ensinou que o prazer em um chiste deriva do jogo com as palavras ou da liberação do *nonsense* e que o significado nos chistes pretende simplesmente proteger o prazer contra sua supressão pela crítica.¹⁰²

Por sua vez, o livro *O riso* (1900), do filósofo Henri Bergson¹⁰³, reúne três artigos a respeito dos mecanismos da comicidade. O primeiro trata “sobre o cômico em geral; a comicidade das formas e dos movimentos e a força de expansão do cômico”¹⁰⁴; o segundo discute “o cômico de situação e o cômico de palavras”¹⁰⁵; e o terceiro estuda o “cômico de caráter”¹⁰⁶.

Com inclinação científicista, o autor assegura que “não há cômico fora daquilo que é propriamente humano”¹⁰⁷ e que o homem somente ri do que não prevê ou não aceita para si mesmo. O riso indica um desvio de comportamento social – “castiga os costumes”.¹⁰⁸ Por isso é necessário estar em permanente tensão, inserido na trama social, com atitudes elásticas, maleáveis, evitando o gesto automático e involuntário, porque a “rigidez mecânica” do corpo, do espírito e do caráter é considerada cômica e a

¹⁰⁰ FREUD, 1996: p.110.

¹⁰¹ No jogo de palavras a ideia da palavra (*Wortvorstellung*) transpõe a significação da própria palavra, significação que é dada pelas relações axiomáticas da palavra com a ideia da coisa (*Dingvorstellung*) e que é considerada como equivalência psicolinguística séria, ou seja, o pensamento considerado sério passa a estabelecer conexões de sentido entre palavras e coisas. Na transposição, o jogo de palavras liga diferentes relações de ideias pelo emprego da mesma palavra ou de palavra com semelhança sonora e/ou gráfica, escorregando as relações de sentidos – é o caso da homofonia, tão frequente nas brincadeiras infantis: “aprendo com o passar dos (d)anos”.

¹⁰² FREUD, 1996: p. 127.

¹⁰³ No livro *O Riso – ensaio sobre a significação do cômico* (1900), Henri Bergson (1859/1941) procurou responder questões fundamentais, tais como: “Que significa o riso? O que há no fundo do risível? Que haverá de comum entre uma careta de bufão, um trocadilho, um quadro de teatro burlesco e uma cena de fina comédia? Que destilação nos dará a essência, sempre a mesma, da qual tantos produtos variados retiram ou o odor indiscreto ou o delicado perfume?” (BERGSON, 1983: p. 6).

¹⁰⁴ BERGSON, 1983: p. 06.

¹⁰⁵ BERGSON, 1993: p. 35.

¹⁰⁶ BERGSON, 1983: p. 64.

¹⁰⁷ BERGSON, 1983: p. 07.

¹⁰⁸ BERGSON, 1983: p. 13.

“correção dela, é o riso”¹⁰⁹. No entanto, se a situação envolver emoção, se houver uma empatia entre o observador e o observado, o riso não se manifesta. O riso se constitui, então, num “corretivo social”, exigindo a participação de outro inteligente que o medeie – “o riso deve dar a resposta a certas exigências da vida em comum”. Assegura que o riso se manifesta quando as relações sociais estão amarradas pela aparência: “Risível será, portanto, uma imagem que nos sugira a ideia de uma sociedade fantasiada e, por assim dizer, de uma mascarada social”¹¹⁰.

No segundo artigo, Henri Bergson afirma que a irreversibilidade do tempo, a não ubiquidade do espaço e as percepções do mundo, reais ou fictícias, acabam por diferenciar “o vivo do simples mecânico”¹¹¹ e, dessa maneira, expressam as mudanças contínuas do indivíduo. O avesso dessas posturas, por conseguinte, implica efeitos cômicos oriundos da “repetição” de situações, da “inversão de papéis” sociais – expressando o “mundo às avessas”¹¹² – ou da “interferência de séries” – “quando pertencer ao mesmo tempo a duas séries de fatos absolutamente independentes, e que possa ser interpretada simultaneamente em dois sentidos inteiramente diversos”¹¹³. Voltado para a análise do teatro bufo, o autor diz que a “interferência de séries” transforma-se num “quiproquó” – “situação que apresenta ao mesmo tempo dois sentidos diferentes, um simplesmente possível: o que os atores lhe atribuem, e o outro real: o que o público lhe dá.”¹¹⁴

Ao tratar da comicidade das palavras, Henri Bergson observa que a mesma rigidez que dá comicidade às ações e situações existe também na linguagem:

[...] para que uma frase isolada seja cômica por si mesma, destacada de quem a pronuncie, não basta que seja uma frase feita; será preciso ainda que traga em si um signo no qual reconheçamos, sem hesitação possível, que foi pronunciada automaticamente. E isso só pode acontecer quando a frase encerrar um absurdo manifesto, um erro grosseiro ou sobretudo uma contradição em termos. Daí podermos inferir esta *regra geral*: obteremos uma expressão cômica ao inserir uma ideia absurda num *modelo consagrado de frase* [grifo meu].¹¹⁵

Baseado nessa “regra geral”, sustentada por causas e efeitos, o cômico deve obedecer a um estágio tripartite, que compreende “inversão”; “interferência”; e

¹⁰⁹ BERGSON, 1983: p. 14.

¹¹⁰ BERGSON, 1983: p. 25.

¹¹¹ BERGSON, 1983: p. 44.

¹¹² BERGSON, 1983: p. 47.

¹¹³ BERGSON, 1983: p. 46.

¹¹⁴ BERGSON, 1983: p. 48.

¹¹⁵ BERGSON, 1983: p. 54.

“transposição” – tendo o “modelo consagrado da frase” como referência de proporcionalidade.

No último capítulo, Henri Bergson analisa a “comicidade de caráter”, reiterando que o riso tem sentido e alcance sociais e que o cômico se exprime quando o indivíduo deixa de ser comovente e, em consequência, demonstra um “enrijecimento contra a vida social”.¹¹⁶ Produto desse processo mecanicista, o riso se constitui numa espécie de reprimenda social, um “modo de correção” para tornar flexível tal crispação e moldar seus membros de acordo com o ambiente circundante. De sorte que o autor elenca “três condições essenciais para o cômico”: “insociabilidade” – quem se isola está exposto ao ridículo; “insensibilidade” – a comicidade exige algo como uma “anestesia do coração”, pois ela se dirige à inteligência pura; e o “automatismo” – coloca o cômico como inconsciente, tornando-se invisível a si mesmo ao tornar-se visível a todos: “[...] invisível a quem o possua, dado que o cômico é inconsciente; visível a todos os demais para que produza o riso universal”.¹¹⁷

No esforço de reforçar, Henri Bergson afirma que sociedade exige que o homem esteja em constante adaptação, submetido às forças complementares de “tensão” e de “elasticidade”, que naturalmente a vida coloca em função das ambiguidades. Quando essas relações biunívocas faltam ao “corpo”, surgem as doenças; quando elas faltam ao “espírito”, seguem-se a pobreza psicológica e a loucura; e quando elas faltam ao “caráter”, dá-se a inadaptação à vida social, que às vezes leva ao crime. A ausência de adaptação e de mudança constantes constitui, então, o “mecânico” – uma “espécie de doença”, um desvio em relação ao que é dado por natureza.

Essas formulações deixam escapar asserções que podem levar ao oposto de suas intenções, bastando uma mudança de coordenadas: o riso não seria correção, mas distração, e o cômico não teria pecha negativa, mas decorrente de uma natural essência das coisas e de suas expressões.¹¹⁸

Em suas considerações finais, já distendendo a ideia de corretivo, Henri Bergson reitera que cômico se manifesta pelo intelecto e admite o riso como um prazer – não puramente estético, mas já como uma postura ética. Além disso, marcado mais pela

¹¹⁶ BERGSON, 1983: p. 65.

¹¹⁷ BERGSON, 1983: p. 81.

¹¹⁸ De modo pertinente, no livro *O riso e o risível* (1999), comentando as comparações que Henri Bergson faz entre o teatro de *vaudeville* e a vida, Verena Alberti questiona tal conceito cientificista com o alerta: “o mecânico deixa de ser uma automatização superficial, aplicada sobre o vivo, para se tornar uma instância mais fundamental das coisas, pertencente a sua “natureza”: basta que a vida se esqueça dela mesma para que o mecânico aflore à superfície. Além disso, o riso está novamente condicionado a sua utilidade: não adianta rir da distração da vida e da distração dos acontecimentos porque são incorrigíveis. Dir-se-ia que a função social do riso entra aqui numa espécie de vácuo que põe em xeque sua eficácia teórica” (ALBERTI, 1999: p. 184).

insociabilidade do que pela imoralidade, o riso se revela quando ocorre a necessidade de seus motivos serem o contraponto de algum código social e, concluindo suas ideias, anuncia:

O riso é, antes de tudo, um castigo. Feito para humilhar, deve causar à vítima dele uma impressão penosa. A sociedade vingá-se através do riso das liberdades que se tomaram com ela. Ele não atingiria o seu objetivo se carregasse a marca da solidariedade e da bondade.¹¹⁹

Com respeito ao simples e intrigante gesto humano do riso é possível elencar as seguintes assertivas para suas efetivações: a) há sempre uma relação social e histórica entre o sujeito que “que ri”, o objeto que “faz rir” ou de “quem se ri” e o receptor, “com quem se ri”; b) o tempo decorrido (*timing*) dessas relações necessita de ritmo, geralmente rápido, estabelecendo o momento-chave (*punch line*) da incongruência lógica; e c) ocorre sempre uma transformação nas normas culturais ou éticas.

¹¹⁹ BERGSON, 1983: p. 92.

2. A sátira em seus momentos-chave.

Desloco as consciências,
a rua estala com os meus passos,
e ando nos quatro cantos da vida.¹²⁰

Em artigo intitulado “Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60”, Paulo Soethe encadeia a opinião de vários estudiosos quanto às dificuldades de se estabelecer uma definição unificada que contemple o que seja sátira:

[...] muitos críticos referem-se à sátira como o “Proteus’ da literatura, por analogia com a personagem de Homero que leva esse nome: na *Odisseia*, Proteus é um ‘velho do mar’ com o poder de assumir diferentes formas quando quer escapar a perguntas. [...] [A] sátira é de tal natureza que ‘não há dois teóricos que usem a mesma definição ou o mesmo composto de ingredientes’ quando se referem a ela. [...] [A] “sátira” tornou-se um ‘umbrella term’, que abrange sob seu espectro de significados várias categorias diferentes.¹²¹

De modo pertinaz, pode-se dizer que objetivo de uma obra literária satírica é expor situações ao ridículo – ou, no mínimo, ao destaque. Pode ser articulada de maneira eufêmica ou com crítica direta, por vezes grosseira e até mesmo chula, mas sempre evidenciando propósitos éticos e estéticos que estão previamente em desacordo com a perspectiva do satirista. A sátira é, então, uma representação estética que trata do que se considera como equivocados em um momento específico, questionando a norma social vigente em uma dada época. Quem opta por fazer um texto satírico sabe que deve lidar com o jogo entre real e ideal, sabe que deve conscientemente antepor o que acontece na realidade ao que poderia acontecer na imaginação, tomado como parâmetro de excelência e, acima de tudo, sabe que deve impactar os problemas humanos de maneira risível, deslocando consciências. Seu alvo é um modelo normativo que é encarado pela sua postura de contrapartida, visando uma nova regra, outra escolha moral. Por isso a sátira é uma obra especial que, quando feita com preocupações literárias, apresenta gênero indefinido e que se manifesta em formas múltiplas e variadas, geralmente de curta extensão. Não se configura como os gêneros tradicionais, a exemplo da tragédia, do épico, do lírico, da narrativa ou da comédia, mas contagia os mesmos.¹²²

¹²⁰ Do livro *Poemas* (1930), “Cantiga de Malazarte” (MENDES, 1994: p. 97).

¹²¹ SOETHE, 1998: p. 8.

¹²² A sátira se caracteriza por não “estar ligada a uma forma específica”, apropriando-se do que for conveniente para desferir o seu ataque - está “sempre em simbiose com outras formas e gêneros, cuja orientação interna passa a determinar”. (FANTINATTI, 1994: p. 210, apud HANTSCH 5, p. 21).

A atitude satírica é motivada por um estado de indignação mediante situações de vício e de estupidez¹²³ – *indignatio fecit versum*, vaticina Juvenal. Apresenta características e recursos adequados para desprezar ou rebaixar suas vítimas e provocar riso aviltante que, de maneira quase sempre deleitosa para o receptor, leva-o a compartilhar do sentimento de excelência destilado pelo emissor – *ridendo dicere verum*, ensina Horácio. Não obstante, a postura crítica é insuficiente para caracterizar o discurso satírico. É necessário algo a mais, que possibilite uma diferenciação para além da simples contestação e que extrapole o mero prazer pessoal. É necessário que contenha jogos de palavras e articulações de ideias – como apontam Henri Bergson, Sigmund Freud e Vladimir Propp em seus estudos – e que, com praticidade, segundo Matthew Hodgart, estão reunidos sob o nome de “engenho”.¹²⁴

O engenho, termo também usado por João Adolfo Hansen¹²⁵, refere-se ao modo de escrever e articular as ideias dentro do texto literário. Está contido nas modulações do esconder e do revelar das palavras, nas rimas e sons, na forma de colocar as figuras retóricas; enfim, corrobora a elegante habilidade do escrever. No entanto nem todo texto engenhoso é considerado satírico – para tal é preciso ainda uma capacidade de abstração, uma possibilidade de transformar as agruras da vida real em fantasia, de “descobrir jardins imaginários com sapos de verdade”¹²⁶. Em outras palavras, a sátira se distingue de outros textos pela maneira de focar seu recorte temático, por sua atitude singular perante a experiência humana – uma perspectiva diferenciada, transformada.¹²⁷ A sátira se faz com engenho e fantasia, expressando parcimônia¹²⁸ – *cum grano salis*, para quem tempera, o saber e o sabor ficam exclusivamente na graça da prova!

Ao construir seu engenho, o satírico elenca argumentos e opiniões balizados em modelos como origem e formação, atitude e pensamento, sexo e nome, aparência e essência, intenção e hábito, etc., que formam um conjunto de lugares-comuns ou *topoi* adequados e convenientes ao momento da feitura. Por isso – é bom destacar, apesar da aparente obviedade – que um texto satírico exerce um domínio muito diverso para um receptor contemporâneo dele e outro, por exemplo, do século XXI, de conformidade com os recursos e repertórios conquistados para realizar outras leituras e interpretações.

¹²³ No original: “una obra literaria de género especial, en la que los vicios, la tontería, las estupideces y las injusticias se exponen para ridiculizarlos y despreciarlos” (HODGART, 1969: p. 7).

¹²⁴ HODGART, 1969: p.13.

¹²⁵ No livro *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*, publicado em 1989, como explícito no título, João Adolfo Hansen trabalha o conceito satírico no poeta e o insere no contexto do ciclo da cana-de-açúcar no século XVII.

¹²⁶ “La sátira descubre jardines imaginários com sapos de verdade em ellos” (HODGART, 1969: p.11).

¹²⁷ HODGART, 1969: p.13.

¹²⁸ Sócrates afirmava que se “deve usar o riso como se usa o sal: com parcimônia” (apud BREMMER, p. 38).

Como qualquer discurso, a sátira propõe um ponto de vista específico, um posicionamento do sujeito que a realiza. Está escrita para entreter, mas contém agudos e reveladores comentários sobre os problemas e as coisas do mundo. Possibilita o estabelecimento de um mundo de fantasia dentro do qual o mundo real se encontra transfigurado, até mesmo expressando valores considerados absurdos. Sendo assim, independente da sua forma de realização retórica, o discurso satírico se pauta por um *ethos*, uma vez que “o satirista tem de selecionar suas absurdidades, e o ato de selecionar é um ato moral”, como aponta Northrop Frye. Ainda de acordo com o crítico, para realçar a necessidade da prática satírica, duas coisas são essenciais, uma é a “graça ou humor baseado na fantasia ou num senso de grotesco ou absurdo, a outra se destina ao ataque”. E explicando a ação satírica, afirma:

O *ataque sem humor*, ou pura denúncia, forma um dos limites da sátira. É um limite muito nebuloso, porque a invectiva é uma das formas mais legíveis da arte literária, assim como o panegírico é uma das mais enfadonhas. [...] Para atacar alguma coisa, escritor e audiência devem concordar quanto à indesejabilidade desta, o que significa que o conteúdo de grande quantidade de sátira, baseada em aversões nacionais, esnobismo, preconceito e ressentimento pessoal, obsolesce muito rapidamente.

[...] O humor, como o ataque, funda-se na convenção. [...] O *humor de pura fantasia*, o outro limite da sátira, pertence à estória romanesca, embora seja desajeitado nesta, pois o humor percebe o inconveniente, e as convenções da estória romanesca são idealizadas. A maior parte da fantasia é recuada para a sátira por uma poderosa ressaca amiúde chamada alegoria, que pode ser descrita como a referência implícita à experiência na percepção do inconveniente. [grifos meus].¹²⁹

Variando do “ataque sem humor” ao “humor de pura fantasia”, a sátira pensa e expressa postura crítica ligada ao senso comum, que se efetiva no imaginário e que visa o entendimento da realidade circunstancial e simbólica. Na vida há, contudo, imponderabilidades e acidentes que delimitam uma área muito ampla na qual a previsão e a atitude racional não podem agir; é o aleatório, num jogo do acaso, que se mostra um apto gerador do risível. Se existem regulamentos em demasia, certamente haverá disposição para burlá-los, porque regras e julgamentos não são capazes de limitar o ataque satírico que dispõe da elasticidade imaginária do assombro e do impacto simbólico da surpresa. A melhor forma de abordar os processos satíricos é, então, destacar as atitudes do emissor, bem como elencar os diferentes recursos de que ele se vale para produzir suas sátiras.

¹²⁹ FRYE, 1973: p. 220 – 221.

Nas suas atitudes, o satírico vocifera verdades que, ao invés de prazer, podem ser desagradáveis para muitos e, desse modo, ele se torna vulnerável e frágil perante a opinião pública. Vulnerável, no perigo de se contagiar dos mesmos males das suas vítimas, porque tem que resistir a tentações do orgulho próprio e do possível sucesso vulgar; frágil, porque na sua evidente exposição pode ser facilmente abatido, eliminado por forças de interesses. Assim, dentro desses limites operatórios, com engenho e fantasia, a sátira é um golpe premeditado nas aparências sociais, mas que, já programado, cria outro parâmetro, um outro simulacro, uma outra interpretação, porque os valores humanos são desconcertantes, instáveis e moldáveis – daí, acompanhando esse fluxo ambivalente, a enorme quantidade de exemplos metafóricos, alegorias e analogias que procuram representá-la.

Para o pensador Matthew Hodgart, por exemplo, a sátira recorta muitas vezes o tema do desnudo, mas curiosamente nunca se refere à nudez. O nu é considerado um corpo idealizado, natural e perfeito nos seus contornos e gestos, ao mesmo tempo erótico e heroico dentro da nobre tradição ocidental e, portanto, está apropriado para o destaque lírico ou para o enaltecimento épico, despojado de roupas para as respectivas atividades – é a apoteose da anatomia humana. O desvestido, pelo contrário, revela-se indecoro, sem ornamento – cultural e, portanto, passível de julgamento ético: surpreende e incomoda, em ato culpável ou vergonhoso, privado ou público.

Entre o natural e o cultural, muitos teóricos atribuem à sátira um caráter beligerante, dado sua origem romana. Quintiliano se antecipa na apropriação belicosa: “*satira tota nostra est*” – como se fosse um instrumento de guerra. E de fato, pois ao homem pode ferir mais uma burla satírica do que uma arma qualquer. Sua proibidade, muitas vezes, não se recente por um acontecimento injusto, mas se exacerba quando o ridículo chega a mofar-se dele com o desdém do riso ou com uma bufonaria. Daí que a sátira é dissolvente e denudante, até porque, quando se ataca alguém frontalmente, pode-se produzir uma defesa enobrecedora, uma reação igualmente frontal; porém, um ataque satírico não deixa opção para a defesa séria ou decente, inibe a réplica, promovendo o rebaixamento das palavras solenes, dos homens solenes e de todo tipo de solenidades.

Seja destemperando, dessalgando, destronando, desmascarando (ou qualquer outra circunstância metafóricamente equivalente) o que há de oficial em uma sociedade – seus códigos e tabus, seus valores e recalques – a sátira pretende somar a desordem à ordem para formar um todo que seja possível e executável, uma experiência que revele

o velado ou que vele o revelado, para além do que está valendo no contexto espaciotemporal, e sempre dentro dos limites fixados pela linguagem. É o que Mikhail Bakhtin chama de “vida às avessas” – equivalente à “visão fantástica do mundo transformado” de Matthew Hodgart – porque continua “vida” e permanece “mundo”, ou seja, mantém o que é humano, o que se faz necessário para comunicar.

De modo abrangente, esse processo procura trazer à tona situações consideradas patológicas (com étimo em *páthos* e *passion*), por isso, desde o Renascimento, algumas sátiras são chamadas de anatômicas. À similaridade da articulação do engenho satírico, a manipulação dos instrumentos da autópsia disseca objetivamente o corpo no intuito de revelar anomalias. No entanto, ao lado do pretense estabelecimento da verdade, o satírico pode perder a mão e agredir seu alvo, gerando ressentimentos ou cicatrizes irreversíveis.¹³⁰

E o que motiva a sátira? A resposta passa certamente pelo alívio momentâneo, na quebra da tensão acumulada no cotidiano da vida, tão cheia de exigências de ações tomadas por positivas ou edificantes. Na procura de um vislumbre utópico, a sátira passa a ser uma “imprecação contra o aqui-agora”, como afirma Alfredo Bosi¹³¹ - impropério sim, mas não se pode perder de vista o fato da sátira apresentar a intenção de fruir. É uma exaltação passageira emanada da descoberta repentina da superioridade sobre os demais – não se pode esquecer também de que o homem ri em amplo e reversível espectro, das desgraças dos outros e dos próprios êxitos. Como a sátira é feita no momento vivo, em íntimo contato com a contemporaneidade, captando a experiência e vivência dos envolvidos e motivando uma fantasia, suas manifestações se efetivam por meio de múltiplos estilos e variadas formas, de acordo com as necessidades – uma articulação mágica, capaz de envolver o receptor.

Aliás, a etimologia da palavra sátira retrocede ao adjetivo *satur* – *a* – *um*, com significado de “farto, sortido”. *Satura lanx* remete a um prato oferecido à deusa Ceres (Deméter), por ocasião das colheitas, constituindo de uma mistura de produtos da terra e limitado aos apreciadores– cereais e verduras, frutas e flores. Ao mudar de classe

¹³⁰ “Algunas de las satiras mas antiguas fueron llamadas ‘Anatomias’; [...] el satirico utiliza el ingenio y la facultad analitica como instrumentos de disseccion, pretendiendo los privilegios del cirujano ‘para curar con la moral lo que hiere con el ingenio’” (HODGART, 1969: p. 129).

¹³¹ “Na sátira acham-se ocultos, às vezes ao próprio poeta, o sentido construtivo, a aliança com as forças vitais, em suma, a boa positividade, que nela se confunde com a negatividade” (BOSI, 1993: p. 160).

gramatical, agora como substantivo, a palavra *satura* passa a designar uma mistura de assuntos – no caso poético, com estruturas variadas.¹³²

Do humorístico ao burlesco: extremos da sátira.

Entre os recursos da sátira se encontra a redução. Ela é entendida, segundo Matthew Hodgart, como a “degradação ou desvalorização da vítima mediante o rebaixamento da sua estatura e dignidade”.¹³³ E como isso é feito? Na estatura, construindo imagens com escalas distorcidas e relativizadas, supremas ou ínfimas; na dignidade, articulando argumentos pejorativos e ímpios para atingir o alvo. Ainda segundo o crítico, o tema político predomina na composição satírica. A conduta de um vulto público ou histórico é conformada de tal sorte pelo satirista que a imagem resultante visa destituir seus conchavos e suas manobras, procura remodelar suas atitudes ilícitas; haja vista que, no entender do teórico, “somente a sátira pode soltar ácidos bastante potentes para descompor as posturas mentais que se opõem à dita reforma”.¹³⁴

O poema “XLV – Teorema das Compensações”¹³⁵

05 O bicheiro é vereador.
Depende do presidente
Da Câmara Municipal.
O presidente é meio pobre,
Arrisca sempre na sorte,
Ai! depende do bicheiro.

10 O bicheiro ganha sempre
Na eleição pra vereador.
E “seu” presidente acerta
Muitas vezes na centena.

faz aguda crítica ao modo de proceder nas articulações políticas para a obtenção de influências e benefícios. Armado em duas estrofes, alternando causa e consequência, o

¹³² Junito de Souza Brandão (1924/1995), na nota de rodapé nº 51 do 2º volume de sua obra *Mitologia Grega* (1986), esclarece que a palavra sátira não vem de sátiro: “*Satura* ou satira [...] é palavra latina. Em literatura, *satura* (sátira) é a crítica às instituições e pessoas; a censura dos males da sociedade e indivíduos. Nada tem a ver com *sátiro* (*sátyros*), que é palavra grega e que talvez signifique em etimologia popular “de pênis em ereção”. Os sátiros eram semideuses rústicos e maliciosos, com o nariz arrebitado e chato, corpo peludo, cabelos eriçados, dois pequenos cornos e com pernas e patas de bode. A confusão se deve ao fato de *satírico* ser um adjetivo que tanto pode provir de *satira* quanto de *sátiro*, graças à simplificação ortográfica” [grifos do autor] (BRANDÃO, 1992, p. 128). Ainda em relação à etimologia, Matthew Hodgart registra: “De la raíz satur, que significa ‘lleno’ (como en ‘saturado’, y relacionada con satis, ‘bastante’). Un satura lanx era un plato lleno y en particular, un plato lleno con los primeros frutos de la cosecha que se ofrecía a Ceres y a Baco” (HODGART, 1969: p.133).

¹³³ HODGART, 1969: p. 115.

¹³⁴ HODGART, 1969: p. 33.

¹³⁵ MENDES, 1994: p. 179.

poema revela que as dependências entre o “presidente da Câmara Municipal” e o “vereador”, que é “bicheiro”, são mediadas pelo interesse do jogo ou jogo do interesse. As manipulações dos dois pleitos públicos, a “eleição pra vereador” e o sorteio do bicho, se assemelham e reforçam o tradicionalíssimo ditado nacional: “é dando que se recebe”, acrescido do tendencioso e coloquial “e cada um dá o que quer”. No entanto, ainda que na época se cultue o chamado “voto de cabresto”, com vitória assegurada, a piada apresenta certa incongruência no que diz respeito ao processo eleitoral, isso porque a troca de exercício da vereança implica nova escolha, e provável troca também, da presidência do legislativo municipal – a menos do “seu”, cargo com afetivos favores políticos e certos rendimentos econômicos. Seja como for, a graça está na troca de privilégios e no toma-lá-dá-cá dos quais, no geral, a classe política se serve para estabelecer influências e dar cativada continuidade ao processo; processo com respaldo do diploma e, portanto, legitimado.

Uma eficaz maneira de reduzir é aproximar ao animalesco, tanto na caricatura quanto na fábula ou na anedota, equiparando argúcias e obstinações ao nível irracional, sobretudo quando se trata da imagem de um político: um pavão na fatuidade; um abutre no oportunismo; um pato na parvoíce.

O poema “XVII - Os Pombos do Pombal”¹³⁶, pelo próprio título, constitui-se em exemplo evidente de animalização:

05 O dono do pombal soltou diversos pombos
Pra levarem recados à sucursal.
Os pombos despertaram, voaram,
Chegaram ao destino, os bicos abriram,
Veneno deixaram dos bicos cair;
Os jesuítas morreram todos duma vez,
Os pombos depois voltam satisfeitos,
Trazendo nos bicos rosados e finos
Materiais pra reconstrução do pombal.

Na estrita visão do poeta, o poema denuncia que as reformas pombalinas objetivam exclusivamente a exploração imediata da colônia brasileira, sem quaisquer possibilidades de benefícios ou melhorias – chamada de “sucursal”. Para tanto, os “pombos” enviados de Portugal trazem “no bico” o “veneno” para sanar os problemas que a colônia apresenta aos olhos dos interesses metropolitanos, especialmente no

¹³⁶ MENDES, 1994: p. 156-157.

tocante à ordem jesuítica – que “morreram todos dura vez”¹³⁷. É de se notar que os valores e as ações dos “soldados de Cristo” são preservados por Murilo Mendes em sua *História do Brasil* (apesar de risíveis, poemas como “V – Testamento do Sumé” e “VIII – Pena de Anchieta” elevam o desempenho da ordem no período colonial brasileiro e a certificam como um dos pilares sociais do país) e, em oposição, a figura poética do marquês ganha traços animalizados, com travo satírico: após a sugerida rapinação, em desfoque etológico, os “pombos” retornam satisfeitos”, transportando “materiais para a reconstrução do pombal”, tanto na recuperação da cidade de Lisboa, como na manutenção dos mandos despóticos.

Outro recurso indispensável à sátira é a paródia, especialmente quando se trata de um texto com inclinação literária. Para Linda Hutcheon, o conceito de paródia abarca um texto “alvo” que é “sempre outra obra de arte ou, de forma mais geral, outra forma de discurso codificado”, diferenciando-se da sátira que se apresenta “simultaneamente moral e social no seu alcance e aperfeiçoadora na sua intenção”. Acrescenta, ainda, que a “paródia pode, evidentemente, ser utilizada para satirizar a recepção ou até a criação de certos tipos de arte”.¹³⁸ Além disso, uma paródia só pode ser classificada como sátira se contiver o ataque direto contra vícios e imbecilidades humanas: “A sátira não autoriza, mas ridiculariza a transgressão de normas sociais, embora possa legitimar parodicamente normas literárias”.¹³⁹ Revolucionária ou conservadora, a ambivalência da paródia se faz por uma repetição, porém uma repetição que inclui diferença porque reproduz com distância crítica, utilizando a ironia para beneficiar ou prejudicar: “versões irônicas de ‘transcontextualização’ e inversão são os seus principais

¹³⁷ O primeiro ministro de D. José I (1714/1777), Sebastião José Carvalho e Melo (1699/1782), o marques de Pombal impôs a Portugal e suas possessões do além-mar medidas baseadas na sua condição de déspota esclarecido. Em 1755 decretou a libertação dos nativos em todo Brasil, os confinados nas propriedades e os doutrinados nos aldeamentos, entrando em choque de interesses com donatários de terras e principalmente com jesuítas, tanto que, com o Alvará Régio de 28 de Junho de 1759, determinou a expulsão da ordem religiosa de Portugal e das colônias. Para a colônia brasileira, criou o “Diretório Geral dos Índios” destinado a organizar e fiscalizar as atividades na colônia voltadas aos nativos e laicizou o ensino, proibindo a utilização do *nheengatu*, a língua geral (uma mistura das línguas nativas com o português, difundida pelos jesuítas desde os tempos de José de Anchieta) e tornando obrigatório o uso do idioma português nos colégios. Ao colocar o ensino sob a tutela da administração metropolitana, criou uma nova taxa para os colonos, chamada de “subsídio literário”, usada no incremento da escola pública (livros para biblioteca, gabinete de ciências, acomodações, incrementos salariais..., o que, de certo, propiciou algum desenvolvimento). Intensificou o fisco e reavivou os monopólios comerciais nas colônias portuguesas, visando sobretudo a reconstrução de Lisboa após o terremoto de 1755. Ainda no que diz respeito ao Brasil, em 1763, mudou para o Rio de Janeiro o centro administrativo, tentando coibir o contrabando de pedras e de metais preciosos, sobretudo das Minas Gerais. Em 1777, com a morte do rei, o marquês de Pombal caiu no ostracismo. Vale o registro de Boris Fausto: “As medidas de Pombal contra as ordens religiosas faziam parte de uma política de subordinação da Igreja ao Estado português. Este tratou porém de evitar conflitos diretos com o Papa. A Igreja, por sua vez, aceitou a expulsão dos jesuítas. Mais do que isso, em 1773, o Papa Clemente XIV extinguiu a Companhia de Jesus, convencido de que ela trazia mais problemas do que vantagens. A ordem dos jesuítas só voltaria a existir em 1814” (FAUSTO: 1996, p. 69).

¹³⁸ HUTCHEON, 1989: p. 28.

¹³⁹ HUTCHEON, 1989: p. 100.

operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial”.¹⁴⁰

No poema “XLVIII – Canção do Soldado”¹⁴¹, Murilo Mendes parodia a letra do conhecido dobrado, escrita pelo capitão Alberto Augusto Martins para o arranjo musical composto por Euclides da Costa Maranhão – sucesso em todo território desde o final dos anos 1920 e por toda Era Vargas.

Apesar do declarado amor pela pátria (“rabicho febril”) e da admiração pelas “cores” da bandeira, apesar do uniforme (“kaki” e “bonet”), o eu-poético se mostra acomodado com suas obrigações de soldado, até mesmo acovardado, não correspondendo às ordens de comando e muito menos às possibilidades de um combate:

[...] Eu quero paz e mais paz.
Quero acertar na centena.
15 Me espalhar no carnaval.
Não quero fazer exercício,
Senão o estrangeiro pensa
Que a gente está ameaçando,
Declara guerra ao Brasil.
20 Quero paz a vida inteira,
A guerra produz a dor,
Dor de barriga e outras mais
Quero paz e quero amor. [...]

De modo muito evidente, o poema legitima a forma poética da canção para parodiar a popular “Canção do Soldado”¹⁴², cuja letra assinala:

Nós somos da Pátria a guarda,
Fiéis soldados, Por ela amados.
Nas cores de nossa farda
Rebrilha a glória,
05 Fulge a vitória. [...]
A paz queremos com fervor,
A guerra só nos causa dor.
Porém, se a Pátria amada
15 For um dia ultrajada
Lutaremos sem temor. [...]

Longe do ufanismo coletivo da original, a canção de Murilo Mendes prioriza a individualidade do soldado, que se faz até mesmo com limitações de horizontes e anseios; tanto que, no “dia da parada”, após marchar “duzentos metros”, ele já está

¹⁴⁰ HUTCHEON, 1989: p. 54.

¹⁴¹ MENDES, 1994: p. 182-183.

¹⁴² Letra original, com atualização ortográfica e divulgada pelo Exército brasileiro em seu endereço eletrônico.

Acesso: 14/12/2015

Disponível em: < <http://www.eb.mil.br/web/guest/hinos-e-cancoes2> >

“caindo de sono” e em desalinho com o resto da tropa. Sua justificação para tais atitudes se baseia na distração com as “mulatas” e na indisciplina remetida ao superior (“o major também saiu”), colocando o corporativo – aí sim, coletivamente, sob suspeição. Mais do que travestir a figura do soldado, o poema explicita insegurança e acomodação daquele que, por obrigação social e moral, deveria estar sempre alerta:

[...] Se algum dia a pátria amada
Precisar de meus serviços,
Trepo lá em cima do morro
Carregando os meus valores
35 – A minha boa espingarda
E um vidro de parati
Ou me escondo na floresta;
O estrangeiro não descobre,
Desanimou, foi-se embora.[...]

Avesso a qualquer perspectiva heroica, trépido, o eu-poético delega ao “estrangeiro” a valoração da terra invadida, eximindo-se dos seus próprios modelos institucionais e do seu legado histórico.¹⁴³

Os índices éticos que, em suma, alicerçam o orgulho e o destemor, como mostra o laudatório e empolgante refrão do original

[...] Como é sublime
Saber amar,
Com a alma adorar
20 A terra onde se nasce!
Amor febril
Pelo Brasil [...]

tornam-se frouxos e vazios, apenas retumbâncias retóricas e musicais, pela maleabilidade de novas e desdobradas leituras que o poema imprime.

Quando o satírico se predispõe a invectivar ou a insultar, ele se pauta por “certa elegância de forma para contrastar a grosseria do conteúdo e um certo domínio da alusão culta para contrastar o insulto direto.”¹⁴⁴ De posse da oportunidade que se apresenta, o texto satírico requer o uso de tropos como eufemismos, anáforas, onomatopeias, hipérboles, sinédoques na condução do seu engenho e na construção da sua fantasia. Em especial, na praticidade específica e momentânea, o uso da ironia

¹⁴³ Maria Eugênia Boaventura aprecia a obra *História do Brasil* como “solução divertida”, um “texto exemplar em termos de corrosão e degradação dos aspectos solenes e consagrados” e como “pura e radical negação de uma certa história, profanação de um legado, pura depreciação de mitos, ou ainda *desencanto*” [grifo meu] (BOAVENTURA, 2001: p. 65).

¹⁴⁴ No original: “[...] requiere cierta elegancia de forma para contrarrestar la grosería del contenido y cierto dominio de la alusión culta para contrarrestar el insulto directo” (HODGART, 1969: p. 130).

desacomoda o receptor, colocando-o na berlinda, porque o embaraça a tal ponto de se deixar enganar pela inversão ou pela diferença entre a mensagem enviada e a pretendida – na aparente simplicidade do afirmar, negando ou negar, afirmando. Contudo, nem tudo que é irônico é satírico – há necessidade do receptor compactuar com o dissimulador, rindo às custas do enganado. Para Northrop Frye, há uma sintomática distinção entre ironia e sátira:

[...] é que a sátira é a ironia militante: suas normas morais são relativamente claras, e aceita critérios de acordo com os quais são medidos o grotesco e o absurdo. A invectiva abrupta ou xingamento ("flyting", ralho) é sátira em que há relativamente pouca ironia: por outro lado, sempre que um leitor não esteja certo de qual seja a atitude do autor ou de qual suponha ser a sua, temos ironia com relativamente pouca sátira.¹⁴⁵

Na chamada “epopeia burlesca” ocorre pouca ironia, porque o mundo sublimado e heroico, tomado como superior, transforma-se em algo vulgar, tosco e trivial. Reforçando o ignominioso dos homens e destacando suas obscenidades, as repetitivas e limitadas alusões irônicas apelam aos extremos da fantasia com a intenção de destronar o sublime e alterar valores, na concepção carnalizada de Mikhail Bakhtin.¹⁴⁶ No outro extremo, diferentemente, a atitude humorística não acusa, não desvela o que é doentio, não precisa militar e se impor ao outro. Estruturando-se pela própria capacidade pessoal, longe das preocupações em modificar o mundo – talvez tenha maior interesse em apreendê-lo – a postura humorística debruça-se, assim, sobre o desconcerto e a adversidade, olhando ao redor a partir de si mesmo, procurando flexionar a alteridade por meio de eufemismos – daí sua recorrência nos textos de cunho metanarrativos, marcados pelo enfado da autorreflexão.

Murilo Mendes se serve muitas vezes da blague humorística para desvelar o contraste entre o que se consolidou e difundiu a respeito dos fatos e personagens e o que, com agudeza, está arraigado no imaginário da população. É o caso do poema “XLIV – O Bacharel de Haia”¹⁴⁷, no qual exercita sua capacidade ao tratar de questão refinada e maquiada: o “gênio” Rui Barbosa, dado como “tenor supremo” de repertório

¹⁴⁵ FRYE, 1973: p. 219.

¹⁴⁶ Segundo Mikhail Bakhtin, restrições e proibições que determinavam o sistema e a ordem normal da vida comum são abolidas durante as ações carnavalescas, inclusive quaisquer desigualdades hierárquicas. Dentre as ações destacadas pelo crítico, a principal é a “coroação bufa” e o “posterior destronamento do rei do carnaval” (BAKHTIN, 1987: p. 01 – 50).

¹⁴⁷ MENDES, 1994: p. 178-179.

conhecido e batido, com o “estribilho” do “culto à democracia”, da “soberania das leis”, da “majestade da toga” e, principalmente do “civismo” e da “liberdade”¹⁴⁸:

Ele era o tenor supremo.
Amanhecia cantando,
Cantava o dia inteirinho,
Adormecia a cantar.
05 Como cantava bonito!
Os homens extasiados
Esquecem as ocupações,
Vão pros cafés, pras esquinas
Apreciar as vocalizes
10 Do incomparável cantor.
O país esfrega as mãos,
Incha-lhe o peito de orgulho.
Exclama: “Não somos sopa!
Temos prestígio político
15 Desde que o gênio cantou
Na capital da Holanda;
O mundo d’agora em diante
Terá respeito de nós.” [...]

A destreza com a construção humorística do poema escamoteia a propalada conquista do diplomata, motivo de “orgulho”, ao firmar o “prestígio político” do Brasil perante o mundo: “O mundo d’agora em diante / Terá respeito de nós”. Usada de modo original, embutida diretamente na voz coloquial do “país”, a preposição “de” (verso 18) leva à inocuidade do feito e realça a contínua subserviência da nação. Dado à oratória, Rui Barbosa é um “incomparável cantor”, capaz de absurdamente extasiar os ouvintes pelas “vocalizes”, ou seja, seus repetidos discursos entram por um lado e saem pelo outro, porque “Amanhecia cantando, / Cantava o dia inteirinho, / Adormecia cantando”, sem alterar significativamente a rotina do cidadão e do país.

Ao falecer, apesar da imagem pétrea, consolidada no ideário popular, e da “consternação” geral que causou como “filho amado e ilustre” da pátria, o “Águia de Haia” incomodou apenas os “bicheiros”: como se diz no jargão, deu águia na cabeça!

[...] Qual era o seu estribilho?
20 O culto á democracia,
A soberania das leis,
A majestade da toga,
O civismo, a liberdade

¹⁴⁸ Logo após a queda de Deodoro da Fonseca, elaborou-se um projeto constitucional, cuja versão definitiva foi lavrada por Rui Barbosa (1849/1923); por fim, convocou-se a Assembleia Constituinte que aprovou o texto, transformando-o na Constituição de 24 de fevereiro de 1891 – daí a referência à “grandeza inabalável / Da carta de 91”. Em 1907, participou da “II Conferência da Paz”, em Haia, na Holanda, rendendo ao ilustre representante brasileiro um apelido, o de “Águia de Haia”. Fazendo frente ao militarismo republicano, Rui Barbosa consagrou-se como liberal e civilista, tendo se candidatado à Presidência da República nas eleições de 1910, vencida pelo marechal Hermes da Fonseca (1855/1923). Jurista de envergadura, Rui Barbosa definiu com clareza as chamadas “cláusulas pétreas”, dispositivos constitucionais que não permitem revisão, em consenso republicano-federativo.

25 E a grandeza inabalável
 Da carta de 91.
 Um dia, velho, morreu.
 O país chorou a perda
 De seu filho amado e ilustre;
 A consternação foi geral.
 30 Sobretudo entre os bicheiros:
 No dia da sua morte
 Deu a águia, todo o mundo
 Jogara nela... Que azar!

Duas outras formas que podem adquirir cunho satírico são o epigrama e o aforismo. O epigrama é curto, claro e direto nos seus registros, procurando uma permanência conceitual, um registro memorável. Matthew Hodgart chama a atenção para a etimologia da palavra epigrama – “algo conciso e permanente, como uma inscrição em pedra”¹⁴⁹ – que, por associação, remete à palavra epitáfio, inclinando-se a registrar virtudes do falecido para a posteridade.¹⁵⁰ Pode-se dizer, então, que o epigrama pretende se assemelhar a um epitáfio burlesco, elencando vícios e desvios daquele que é difamado, na tentativa de “destruir a vítima por um passe de mágica”¹⁵¹ por meio de elegantes palavras, mas com intenções irônicas e demolidoras.¹⁵²

O poema “XXVIII – O Padre de Ferro”¹⁵³ ironiza tanto o mando de Diogo Antônio Feijó – “Quis deitar muita energia” – quanto o descaso político e a acomodação histórica, típicas de grande parte do povo brasileiro, em lapidar registro: “Antes deixar como está / Para ver como é que fica!”.

05 Este homem não entendeu
 O caráter brasileiro
 Quis deitar muita energia,
 Acabou se dando mal.
 Antes deixar como está
 Para ver como é que fica!...

¹⁴⁹ No original: “algo lapidario y permanente, como una inscripción en piedra” (HODGART, 1969: p. 158).

¹⁵⁰ No livro *Anatomias* (1967), José Paulo Paes apresenta seu conhecidíssimo “Epitáfio Para Um Banqueiro”:

negócio
 ego
 ócio
 cio
 0

(PAES, 2008: p. 160).

¹⁵¹ No original: “intenta destruir a la víctima por medios mágicos” (HODGART, 1969: p. 160).

¹⁵² Na proximidade do epitáfio com a epígrafe, a “dedicatória” esboçada por Machado de Assis na abertura das *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) norteia o tom satírico que permeia todo o livro, em caixa alta: “AO VERME / QUE / PRIMEIRO ROEU AS FRIAS CARNES / DO MEU CADÁVER / DEDICO / COMO SAUDOSA LEMBRANÇA / ESTAS / MEMÓRIAS PÓSTUMAS” (ASSIS, 1985: p. 510).

¹⁵³ MENDES, 1994: p.165.

Enérgico, o “padre de ferro” recebeu a alcunha por sua abnegada postura como ministro da Justiça, em favor da ordem cívica da cidade do Rio de Janeiro, chegando a criar a Guarda Nacional (1831) e, depois, já como Regente, de 1835 a 1837, acabou por consolidar o apelido ao promover acirrada luta contra os movimentos separatistas – a Cabanagem, no Grão-Pará (1835/40) e no extremo-sul, a Farroupilha (1835/45), além da original rebelião dos Malês (1835), na Bahia.¹⁵⁴

Os dois últimos versos do poema fecham o epigrama e generalizam atitudes de complacência e de postergação em face das opções históricas da nação brasileira. É uma frase atribuída a Getúlio Vargas¹⁵⁵, dando a impressão de ser assim, inesquecível, desde os tempos do Regente Feijó, com limitados avanços de cidadania e forjadas preocupações com o destino do país.¹⁵⁶

Já o aforismo tem seu cerne voltado ao filosófico e, comportando-se como uma máxima, expressa sabedoria revigorada pelas necessidades momentâneas. Caracteriza-se pela sumária expressividade, no intuito de ser lembrado e aplicado com retidão.¹⁵⁷ Quando objetiva o risível, torna-se uma possibilidade para a manifestação humorística que, aparentemente descompromissada, dá leveza à matéria pesada, e, de outro extremo, constitui-se num prato cheio para o burlesco, na possibilidade instantânea do mote, ridicularizando e misturando convenientemente seus ensinamentos.

¹⁵⁴ Na *História da literatura brasileira* (1930), tomo I do volume 3, intitulado “Época de Transformação”, segundo período (Fase Patriótica), capítulo IV – “Regência”, página 210, o estudioso Arthur Motta (1879/1936) faz um laudável registro de Diogo Antônio Feijó (1784/1843): “Não se limitou, porém, a combater as insurreições que ameaçavam o equilíbrio do sistema político e a integridade da nação [...] Revelou, também, ideias de profunda expressão liberal, como as de extinção do tráfico africano, de imigração europeia, de abolição do celibato clerical e de outras reformas avançadas para o tempo. [...] Como chefe de Estado era bastante enérgico e violento, quando se fazia mister, como demonstrou com José Bonifácio, cassando lhe a tutoria do príncipe. Mas assinalou-se a sua atitude perante a história pátria, pelos dois grandes serviços prestados à nação: sufocar as tendências separatistas e a manutenção da ordem, prestigiando o princípio de autoridade. [...] Não possuía ambição nem intuídos de se manter em postos elevados. Só visava prestar serviços à pátria, enquanto se sentia amparado pela opinião pública”.

¹⁵⁵ No discurso de recepção ao recém-nomeado membro da Academia Brasileira de Letras, o Sr. Getúlio Dornelles Vargas (1882/1954), proferido por Ataúlfo de Paiva (1867/1955), no dia 29 de Dezembro de 1943, o seguinte trecho reitera o hábito do governante: “[...] Bom senso e instinto da ordem valem como o centro de gravidade de vossa personalidade, ainda favorecida pela calma, que permite o máximo aproveitamento das vantagens do tempo; possuís o dom de saber esperar. O povo, em sua pitoresca inventiva, atribui-vos uma regra de conduta, que, nem por carecer de autenticidade, encerra menos de prático: “*Deixa estar como está, para ver como fica.*” A posse dessas preciosas qualidades de ponderação e determinação oportuna permite-vos surpreendente segurança no agir e confiança na ação” [grifos meus].

Acesso em: 23/12/2015 - Endereço: <<http://www.academia.org.br/academicos/getulio-vargas/discurso-de-recepcao>>.

¹⁵⁶ Uma das “máximas ou mínimas” que Aparício Tollery colocou na boca do seu personagem “G. Túlio Vargas”, satirizando o começo e o final dos 15 anos da chamada “Era Vargas”: “1930: Vamos deixar como está para ver como fica. 1945: Vamos deixar como está para ver como fica” [grifos meus] (FIGUEIREDO, 1988: p. 71).

¹⁵⁷ No livro *Retratos-Relâmpago* (1973), Murilo Mendes rende homenagem a várias personalidades, entre elas, a Georg Christoph Lichtenberg (1742/1799), matemático e criador de aforismo, motivo explícito de admiração para muitos pensadores, dentre eles, Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud. Em 1798, o pensador escreveu um catálogo de objetos absurdos, do qual se destaca: “uma faca sem lâmina à qual falta um cabo”. Registra Murilo Mendes: “Há muitos anos que sou obsedado pela figura agudíssima de Lichtenberg: ele me ensinou entre outras coisas a pensar com *humour*” (MENDES, 1994: p.1205-1206). Murilo Mendes tem um livro constituído apenas por aforismos – mais de 750 - intitulado *Discípulo de Emaús* (1944), que – segundo alguns críticos – pode ser tomado como uma plataforma estético-filosófica do autor.

No poema “LVI – Homo Brasiliensis”¹⁵⁸, abaixo transcrito na íntegra, Murilo Mendes compõe um humorado aforismo:

O homem
É o único animal que joga no bicho.

O sistema de nomenclatura dos seres vivos identifica cada espécie por dois termos em latim: em maiúscula, o primeiro é o gênero; em minúscula, o segundo é o epíteto específico. Os dois juntos formam o nome da espécie, um binômio, substantivo e adjetivo. Os táxons podem vir do nome do cientista que descreveu a espécie, de uma designação popular, de uma característica peculiar, do lugar onde ocorre, ou outros. Sendo assim, endêmico, o *Homo brasiliensis* carteliza a própria espécie ao realizar sua frequente e sempre tentadora “fezinha” popular. Sonha com a certeza incerta de uma vida melhor, ansiando distância da miúda condição social que leva e, não raro, muito próxima do espectro de escolha das apostas. Desde 1892, por iniciativa de João Batista Vianna Drummond, o controvertido barão de Drummond, na tentativa de salvar o particular zoológico público de Vila Izabel da falência, o “jogo do bicho” se tornou obsessão nacional. Muito rapidamente, os 25 bichos elencados na cartela foram assimilados ao dia-a-dia da Capital Federal e, desde então, correm soltos pelo imaginário dos esperançosos cidadãos e bancam muitas iniciativas públicas e privadas. No seu *Dicionário do folclore brasileiro* (1954), Luís da Câmara Cascudo escreve:

É o jogo diário de milhões de brasileiros, vício dominador, irresistível e soberano. Joga-se em todo o Brasil, das capitais às povoações menores, diariamente. [...] Contra ele a repressão policial apenas multiplica a clandestinidade. O jogo do bicho é invencível. Está, como dizem os viciados, *na massa do sangue* [grifo do autor]¹⁵⁹.

Além de relativizar os valores que o brasileiro atribui ao trabalho, o desejo de tirar a “sorte grande” permite ao apostador acalentar o destaque pessoal perante os iguais e, independente da classe social, etnia ou gênero, sustentar o triunfo sobre as necessidades e os compromissos do dia-a-dia de uma sociedade castradora e estratificada.

Do burlesco ao humorístico, o satírico assume compromisso com os problemas do seu mundo e, por meio do disparo, do gatilho, do soco, do *punch line* (ou quaisquer outras denominações para os seus momentos-chave) procura seus alvos ou suas vítimas, na esperança de que seus receptores façam o mesmo, na realização do fruir. Contudo, há

¹⁵⁸ MENDES, 1994: p. 187.

¹⁵⁹ CASCUDO, 1972: p.486

um risco duplicado, quais sejam: de ser impopular em seu próprio tempo e ser esquecido pelas gerações futuras, para as quais os acontecimentos cotidianos da época da feitura do texto satírico não tenham interesses além da mera relatividade acadêmica.

Um modelo de investida satírica: ataque, indireta e norma.

De modo prático, as condições de produção de um texto satírico não se resumem a simples relações entre parceiros sociais, nem se esgotam nas regras que regulam a fala dos sujeitos, mas implicam também o suporte de suas representações e atitudes. Basicamente, pela precessão do pensar ao agir, três são os estágios eleitos e equacionados pelo estudioso Juergen Brummack: o ataque agressivo, a indireta e a norma¹⁶⁰.

O ataque agressivo (*Angriff*) expressa-se por meio da armada percepção do satírico; é sua postura agressiva e direta diante de um objetivo político, social, religioso, etc., ou seja, o que se constitui em seu alvo – de modo popular, é o certo do bote, na oportunidade contextual e possibilidade tática. O segundo é a forma indireta (*Indirektheit*), que atua como elemento estético, exclusivamente artístico e pessoal, pelo engenho na articulação formal escolhida para desferir o ataque e atingir o alvo; é dependente da capacidade técnica do satirista. Por fim, a norma (*Norm*), que é tomada como padrão de valor positivo, de excelência, contraposto à realidade negativa - uma específica ordem ética supostamente compactuada entre o satirista e o seu público. Efetivamente, a sátira faz uso “das noções de ideal e de dever-ser, integra-se a um conjunto de valores que permitem delimitar o que seja moralmente condenável, irracional etc.”¹⁶¹ e, na evidência expressa do ridículo ou absurdo, como já reiterado, aborda aspectos da contemporaneidade de suas coordenadas espaço-temporais.

Por sua vez, expandindo os estágios acima colocados, o crítico Klaus Gerth sistematiza os objetivos gerais a serem observados quando do estudo de um texto satírico; são eles: ¹⁶²

1. Ver com o olho crítico da sátira as carências e fragilidades do real;
2. Capacitar-se para também ler criticamente a sátira;
3. Compreender a sátira como um caso exemplar sobre o efeito intencional da literatura e de ação recíproca entre ela e a realidade;

¹⁶⁰ FANTINATTI, 1994: p. 202-214.

¹⁶¹ SOETHE, 1998: p.23.

¹⁶² GERTH, Klaus – *Satire*. Praxis Deutsch. Seelze, 22:8-11,1977. Citado em *Contribuição à Teoria ao Ensino da Sátira* de Carlos Erivany Fantinatti – Anais Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, 1999, v.2, p. 205-210.

4. Reconhecer a necessidade de compreensão histórica e exercitá-la;
5. Conhecer a natureza e as características da sátira: ataque agressivo (*Angriff*), forma indireta (*Indirektheit*) e norma (*Norm*); diferenciando-a de outros tipos de texto;
6. Reconhecer os recursos ou estratégias artísticos articulados na representação da realidade satírica; e
7. Sentir prazer na fruição da sátira.

O primeiro poema do livro *História do Brasil*, intitulado “I – Prefácio de Pinzón”,

Quem descobriu a fazenda,
 Por San Tiago, fomos nós.
 Não pensem que sou garganta.
 Se quiserem calo a boca,
 05 Mando o Amazonas falar.
 Mas como sempre acontece
 Nós tomamos na cabeça,
 Pois não tínhamos jornal.
 A colônia portuguesa
 10 Mandou para o jornalista
 Um saquinho de cruzados.
 Ele botou no jornal
 Que o Arquimedes da terra
 Foi um grande português.¹⁶³

pode ilustrar os 7 itens arrolados pelo crítico, conduzindo a compreensão do processo satírico da seguinte maneira:

1. As “carências e fragilidades do real” se estabelecem pelas incertezas dos registros históricos e pela estranheza de um espanhol, de nome Vicente Yáñez Pinzón, se anunciar como descobridor do Brasil. A apóstrofe “por San Tiago” clama pela proteção espanhola para confirmar o feito e, fazendo uso de gíria, em língua portuguesa, o suposto descobridor coloca em dúvida seu próprio relato - “não pensem que sou garganta” – isto é: mentiroso, faroleiro, gabola ou fanfarrão;

2. A capacitação para ler “criticamente a sátira” requer, no caso, informações documentais como contraponto: o desbravador espanhol Vicente Yáñez Pinzón foi comandante da caravela “Niña” quando da expedição de Cristóvão Colombo à América, em 1492. O experiente espanhol teria navegado pela foz do rio Amazonas em Janeiro de

¹⁶³ MENDES, 1994: p. 142.

1500, antes mesmo da chegada do português Pedro Álvares Cabral à baía de Porto Seguro, registrada como sendo de Abril de 1500¹⁶⁴;

3. O “caso exemplar” se estabelece na colocação do próprio Pinzón como enunciador do poema, dando como “efeito intencional” a possível veracidade dos fatos apresentados ou conhecimento de causa e a descabida atualização do tempo verbal e de variantes linguísticas;

4. A “compreensão histórica” entra em confronto com a história oficial do descobrimento do Brasil, pois, em primeira pessoa, Pinzón se queixa de que a fama da descoberta ficou com os portugueses porque os espanhóis não possuíam “jornal” e não puderam convencer o jornalista – mediante “um saquinho de cruzados” – a anunciar o feito, como fizeram seus espertos rivais. O suposto jornalista é o cronista oficial da armada portuguesa, Pero Vaz de Caminha, autor da “Carta”, enviada ao rei D. Manuel por ocasião do descobrimento do Brasil;

5. As “características da sátira (ataque, indireta e norma)” mostram, cada qual a seu modo, que pouco importa o que de fato aconteceu, porque o importante é como o fato foi divulgado ao povo e como, com o passar do tempo, se consolidou como padrão histórico oficial;

6. Os “recursos artísticos” utilizados pelo poeta expressam metáforas, eufemismos e hipérboles – “fazenda”; “não pensem que sou garganta”, “se quiserem calo a boca”, “nós tomamos na cabeça” são expressões que demonstram rebaixamento e vulgarização do processo histórico; e

7. A “fruição” que o texto traz é que, desde o prelúdio, e até mesmo antes da descoberta oficial, o Brasil tem sua história eivada de engodos, bajulações e subornos.

¹⁶⁴ Joaquim Manuel de Macedo registra em seu *Lições de História do Brasil*, edição de 1898: “Descoberto pois estava o Brasil por Pedro Álvares Cabral; mas, preciso é dizê-lo, antes do almirante português [...] navegadores tinham tocado em alguns pontos desta parte do continente americano. [...] Vicente Yanez Pinzon saiu de Palos com quatro caravelas a 18 de Novembro de 1499, e a 25 de Janeiro de 1500, avistou a ponta de terra a que denominou cabo de Santa Maria de la Consolación, e que é, todos o pensam, o que depois se chamou cabo de Santo Agostinho; e continuando a sua derrota, chegou até diante da foz do Amazonas. [...] Entretanto as honras do descobrimento do Brasil tem sido conservadas a Cabral [...] e porque enfim a fortuna de Cabral no dia 22 de Abril foi logo meses depois solenemente anunciada à Europa por el-rei D. Manoel” (MACEDO, 1898: p.15-16). João Ribeiro complementa o episódio do “Descobrimto do Brasil”, na sua *História do Brasil*, edição de 1914, dizendo do “Tratado de Tordesilhas”, assinado entre Espanha e Portugal no ano de 1494, dividindo as prováveis terras ocidentais numa linha imaginária, situada a 370 léguas a oeste de Cabo Verde – Portugal ficaria com as terras localizadas a leste da demarcação: “Em vista desse tratado, as terras descobertas por Pinzon e Leppe, do cabo de *Santa Maria de la Consolación* até o *mar d’agua dulce* (Amazonas) caíam sob a esfera da posse portuguesa. E é por isso que a prioridade desse descobrimento pelos espanhóis, feito cinco anos depois do tratado, não poderia prevalecer. A verdade com tudo é que a Espanha nunca ocupou o norte do Brasil; nem espanhóis nem portugueses conseguiram colonizar essas terras no século XVI; ao findar esse século, o domínio português no Brasil ia pouco além de Itamaracá, e todo o litoral do norte até o Oiapoque era vago e entregue aos piratas e ao gentio” (RIBEIRO, 1914: p.35).

Assim, recolhendo a disseminação anterior, pode-se reiterar que o poema notifica o “descobrimento” do Brasil por uma voz testemunhal: a do navegador espanhol. De imediato, tal discurso causa desconforto pelo confronto com a conhecida lição escolar, por vezes decorada com grande esforço para a hora da prova, e traz o tom caçoísta e debochado que traspassa boa parte dos poemas do livro.

O poema é, de fato, um “prefácio” do *História do Brasil* e um prefácio desdobrado: metalinguístico e histórico. Como de praxe, apresentando a obra, antecipa as intenções de subverter a história do Brasil tida como oficial, fazendo uma leitura premeditadamente equivocada. No sentido histórico, pré-cabraliano, retira dos portugueses a primazia da chegada à “fazenda” (ao longo do livro, sinônimo de nova terra descoberta ou de território brasileiro ou, ainda, de América; e ironicamente, referendando tradição agrária e patriarcal, pelo gerundivo do verbo fazer), uma terra espetaculosa – digna de estampa na primeira página de jornal – e inventada com olhos mercantis e, por isso, disputadíssima no contexto das expansões marítimas¹⁶⁵. Por fim, o poema expressa os ressentimentos do espanhol com as supostas falcatruas e artimanhas promovidas pelos portugueses – sugerindo algumas maneiras de proceder que se perpetuam nas atitudes dos brasileiros, desde então.

Por todos os poemas do livro, Murilo Mendes utiliza registros coloquiais – brasileiroismos, pensando com Mário de Andrade – com versos geralmente em redondilhas, apresentando trocadilhos ao gosto e de conhecimento popular, e jogos verbais, por vezes extemporâneos aos fatos e vultos enfocados, criando singularidades, para registrar aguda e decantada perspectiva histórica: uma outra leitura da história do Brasil.

Num esforço concentrado e continuado de várias gerações, indivíduos públicos ou comuns, monarquistas ou republicanos, de modo restrito ou amplo, com acertos e erros, procuraram fatores que possibilitassem estabelecer uma identidade para os brasileiros, especialmente após o processo da Independência política de 1822. Vale o mesmo aporte e empenho para as múltiplas articulações artísticas, na tentativa do estabelecimento de outros discursos, de outras formas de entendimento e de visões participativas para expressar o que se constitui como tipo e modo autenticamente nacionais. Como, então, por meio do satírico, desautorizar lições escolares

¹⁶⁵ Para Marilena Chauí (1941/ ?), entre fundação e formação, reitera-se o mito de que “o Brasil foi instituído como colônia de Portugal e inventado como ‘terra abençoada por Deus’, à qual, se dermos crédito a Pero Vaz de Caminha, ‘Nosso Senhor não nos trouxe sem causa’, palavras que ecoarão nas de Afonso Celso, quando quatro séculos depois escrever: ‘Se Deus aquinhoou o Brasil de modo especialmente magnânimo, é porque lhe reserva alevantados destinos’” (CHAUÍ, 2000: p.58).

consolidadas, repletas de exemplos de dedicação à pátria, constituídas com e como registros indubitáveis, por vezes até preconceituosos, ou forjados na curiosidade facilitada, acomodada e tendenciosa? Como estabelecer uma visão crítica, supostamente mais consequente e abrangente, de intenção inovadora, tanto estética quanto ideológica? Por seus traços específicos, o risível pode ter ressonâncias em épocas diversas, outros espaços e receptores distintos, diacronicamente? É possível ler, enfim, nos dias atuais a releitura praticada por Murilo Mendes com senso de humor semelhante ao da época de produção dos textos? São inquietantes perguntas que, devido à estrutura multiforme da sátira, escorregam pelas tentativas de apreensão de seus sentidos e de suas perplexidades, desafiando e estimulando a busca de respostas.

Em consonância com tais perguntas e afirmações, torna-se impossível apreciar complacentemente uma sátira, bem como manter o mesmo senso crítico após sua apreciação, até porque o risível confia ao receptor a possibilidade de entendimento, se realizando no gracejo – exija ele inteligência ou seja francamente apelativo. Ao criticar vícios da sociedade e, eventualmente, provocar riso, esse riso se sustenta em uma nova norma, que o receptor reconhece e julga; caso contrário, a função do ataque tende a falhar, mesmo utilizando formas muito bem articuladas pelo satirista¹⁶⁶. Sendo assim, no combinatório de ataque, indireta e norma, ou o destinatário compartilha da crítica, reforçando o julgamento e expressando um riso cúmplice, chegando por vezes às raiais da hipocrisia; ou, pelo contrário, esboça desdém, cinismo, discordando da opinião exposta e se eximindo de qualquer sintonia ética.

O poema “XIII – O Herói e a Frase”¹⁶⁷ ilustra as incursões satíricas de Murilo Mendes pelos livros didáticos da época como, em específico, o *História do Brasil*, na edição de 1914, de João Ribeiro. A lição em destaque no particular diz do confronto marítimo travado entre as forças da “União das Coroas Ibéricas” e as do invasor holandês, comandadas pelo almirante Adrião Pater, nomeadamente no ano de 1631:

“Por esse tempo, partiu do Tejo para socorrer a colônia a esquadra de D. Antônio de Oquendo, que chegou à Bahia em julho de 1631 [...] ainda nos mares da Bahia, a 12 de Setembro, travou renhida luta com a esquadra holandesa de Adrião Pater. A frota espanhola era de cinquenta e três navios; a do almirante batavo, apenas de dezesseis; a ação foi terrível, o ataque à capitânia fez com que na luta atracassem cinco naus de uma e outra parte, que ficaram jungidas, lavradas de

¹⁶⁶ Em sua *Anatomia da crítica*, Northrop Frye observa que “para atacar alguma coisa, escritor e audiência devem concordar quanto à indesejabilidade desta, o que significa que o conteúdo de grande quantidade de sátira, baseada em aversões nacionais, esnobismo, preconceito e ressentimento pessoal, obsolece muito rapidamente” (FRYE, 1973: p. 220).

¹⁶⁷ MENDES, 1994: p.153.

incêndio. Adrião Pater, não querendo salvar a vida entregando-se aos espanhóis, deixou-se morrer, e os navios separaram-se, ficando a batalha indecisa. Uma lenda de origem portuguesa ou espanhola se formou que atribuiu a Pater o derradeiro gesto de enrolar-se na bandeira da pátria e atirar-se às ondas dizendo: ‘O oceano é o único túmulo digno de um almirante batavo’.¹⁶⁸

Por sua técnica satírica, o poema arremeda na elocução do “gritar”, e enfatiza a impropriedade do testemunho histórico do “ouvir”:

Como é que poderia
Aquele almirante holandês
Na atrapalhão da hora da morte
Gritar abraçado com as ondas.
05 E, pior, alguém ouvir:
“O oceano é a única sepultura digna de
um almirante batavo.”

A excepcional atitude do almirante holandês realça, por contraste, a inventiva da bravura dos espanhóis e portugueses: quanto mais elevado o inimigo, maior glória conquistada ao vencê-lo. Entretanto, no afã do registro heroico da batalha que, segundo o historiador, “terminou indecisa”, o absurdo se revela presente no poema, permitindo a quebra da norma, por outra arguição do imaginado acontecimento épico – o verso 05 leva a pique quaisquer certezas ou, por outra, revela que a voz atribuída ao herói e o destaque do seu gesto não passam de logros engendrados.

Reprovando e apontando outras possibilidades de conduta, sincronicamente, o texto satírico se apresenta de modo alternadamente conservador e subversivo, aplacando o riso à mercê das nuances valorativas da época:

Só quem representa uma norma aceita pelo menos por um grupo possui, perante esse grupo, autoridade para realizar um ataque agressivo. Tal fato não constitui problema nos períodos históricos estáveis e consolidados, quando a sátira ataca desvios das normas admitidas por toda a sociedade. Mas nos momentos históricos de ruptura e turbulência, quando novos valores põem em questão velhos valores, e estes se postam satiricamente contra as ameaças daqueles, fica mais difícil haver concordância sobre normas.¹⁶⁹

Ao assumir postura atualizada e sintonizada com seu tempo, o discurso satírico traz vontades ideológicas subjacentes, embutidas, fazendo com que as situações abordadas levem o receptor a encarar os acontecimentos de maneira menos singela, contaminado e, por conseguinte, sabedor – mesmo que seja com constrangimento – mais sobre si mesmo e seus valores do que antes da apreciação, por meio da expiação

¹⁶⁸ RIBEIRO, 1914: p.177-178.

¹⁶⁹ FANTINATTI, 1994: p. 207.

privada ou do alívio público, ambos convenientes. Tais articulações corroboram o riso como “gesto social”, registrando a ocasião, e também podem perpetuar e/ou ter ressonâncias em outras épocas, dependendo dos condões destinados¹⁷⁰ – dando possíveis respostas aos questionamentos anteriormente formulados.

O poema “LIX – 1930”¹⁷¹ trata dos acontecimentos da “Revolução de 30” como uma articulação política programada, uma adequação inadiável na cúpula dirigente do país. Dividido em 4 partes, cada qual escrutando um aspecto do movimento para, no todo, montar um mosaico do envolvimento do brasileiro comum da época e o seu respectivo grau de conscientização sobre os acontecimentos.

Na parte 1, intitulada “O Clémenceau das Montanhas”, no início da insurreição, com dia marcado, e com ares diplomáticos e interesseiros, “o doutor Olegário Maciel” elege o momento conveniente da sua tomada de posição - “de tardinha”¹⁷²:

1) O Clemenceau das montanhas

No dia 3 de outubro de tardinha
O doutor Olegário Maciel
Em vez de um fuzil

05 Tinha um relógio na mão. [...]

Para um leitor atual, longe dos detalhes da época, torna-se hipoteticamente pouco provável destilar o riso do poema, a menos que tenha a informação de que o Sr. Olegário Dias Maciel, então presidente do Estado de Minas Gerais, fazendo jus ao apelido, retardou seu apoio aos insurretos de 1930, mas quando o fez foi saudado pública e enfaticamente como “general-civil” – daí o “relógio” ao invés do “fuzil”. Sua amineirada opção, ou melhor, sua premeditada postura reforçou o isolamento de São Paulo no contexto político nacional e precipitou o fim da política do “café-com-leite”. Com a vitória dos correligionários, foi o único dos presidentes (governadores) a ser mantido em seu cargo, uma vez que, para os demais Estados, Getúlio Vargas decidiu-se por nomear interventores federais.

A parte 2, “Festa Familiar”, testemunha o embate das forças governamentais de Washington Luís com as forças da “Aliança Liberal”, comandadas por Getúlio Vargas. Pelo inusitado da situação e a evidente ironia, os versos possibilitam uma possível

¹⁷⁰ Registra o filósofo Henri Bergson a respeito da comicidade humana: “O riso é certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos [...]” (BERGSON, 1983: p.43).

¹⁷¹ MENDES, 1994:p.189-190.

¹⁷² O Sr. Olegário Dias Maciel (1855/1933) foi chamado de “Clémenceau das Montanhas” em alusão ao diplomata francês Georges Clémenceau (1841/1929), cujas ações – sempre decantadas e ardilosas – oscilavam entre radical e liberal, ao sabor das oportunidades e interesses.

reação no leitor atual: o enfrentamento entre brasileiros é encarado como um “familiar” convescote nacional, no qual cada um dos partidários arca com sua cota na feitura de uma “animação” estulta e alienante, que se estabelece longe, muito longe dos motivos beligerantes, das disputas e interesses pessoais e dos desmandos do poder central:

2) Festa familiar

Em outubro de 1930
Nós fizemos - que animação! -
Um pic-nic com carabinas. [...]

Na parte 3, apesar dos sucessivos anos de sofrimento e repressão com a política protecionista da oligarquia rural, culminada com a “crise do café”, e da alternância entre São Paulo e Minas Gerais no controle político do país, a participação popular no processo revolucionário – com o apoio integral e decisivo da igreja católica, especialmente do “cardeal”¹⁷³, D. Sebastião Leme, que leva o presidente Washington Luís – cognominado “papão” – à deposição pacífica e ao exílio na Suíça. De modo adversativo, “quase” que há um recuo ocasionado pela cordial modulação do “povo” quanto à figura do “papão”, da tradicional cantiga de ninar, que se faz de maneira caricatural e infantilizada, demonstrando um “quase” cochilo na postura popular:

10 3) Coração do povo

O povo há muitos anos que sofria,
Vai daí resolveu pôr abaixo o papão.
Chamou o cardeal,
Lá se foi o papão

15 Comer paisagens de queijo na Suíça
E arejar o cavaignac.

20 Mas na hora do navio sair
O povo ficou com muita pena,
Contratou banda de música
Para tocar dobrados,
Mandou um bouquet de flores ao papão.
Quase que botou ele
No governo outra vez. [...]

Na sua parte 4, “Itararé”, o poema compreende o possível confronto das tropas sulistas, leais a Getúlio Vargas, com as paulistas, representantes até então do Governo

¹⁷³ Durante os momentos decisivos da Revolução de 1930, o então arcebispo do Rio de Janeiro, Dom Sebastião Leme da Silveira Cintra (1882/1942), mais conhecido como cardeal Leme, arvorou-se do papel de conciliador na renúncia de Washington Luís (1869/1957). Foi o segundo Cardeal brasileiro, discípulo do cardeal Arcoverde (1850/1930), e responsável por colocar Nossa Senhora Aparecida como “Padroeira do Brasil”, com a declaração do papa Pio XI, de 16 de julho de 1930.

Federal, estimado para acontecer no dia 25 de Outubro de 1930, na cidadezinha fronteiriça dos Estados de São Paulo e Paraná. Porém, na véspera da alardeada batalha, o temível clima foi remido quando boatos começaram a chegar às trincheiras dando conta de que, na Capital Federal, o governo de Washington Luís havia terminado pacificamente. Em 28 de Outubro, com grandes manifestações populares, Getúlio Vargas entrou triunfante no Rio de Janeiro.¹⁷⁴

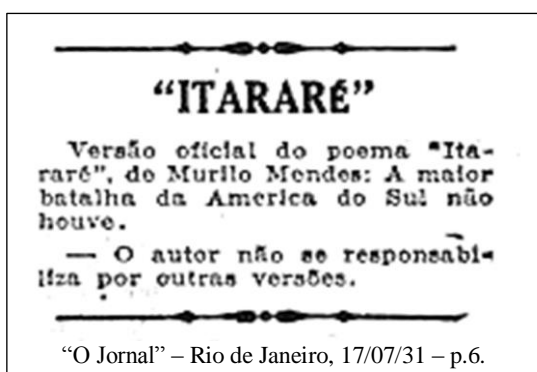
A “Batalha de Itararé”, como ficou conhecida, embora anunciadíssima pelos contemporâneos meios de comunicação, nunca aconteceu de fato – o que era apreensão entre brasileiros, assimilado como “dever patriótico”, virou chacota, com alívio na bebedeira (“pifão”) e compensatória promoção de patente militar (agora, “major” – oficial superior, mais que infante, maior), conquistada por atos de bravura no campo de batalha; atos que, na verdade, nunca foram realizados:

4) Itararé
1
25 A maior batalha da América do Sul
Não houve.
2
Soldado desconhecido
Não falta em Itararé.
3
Um padre meu conhecido
30 Mal chegou no Itararé
Fez o sinal da cruz,
Regimento caiu no chão.
Ninguém poderá negar,
De alma limpa e boa-fé,
35 Que esta revolução representa
A vitória do “pelo-sinal”.
4
No meio do caminho
Me atacou um dever patriótico,
Resolvi embarcar pra Itararé.
40 No meio do caminho
Entrei num botequim,
Tomei um bruto pifão.
Quando acordei
O papão já estava deposto
45 E eu já era major.

¹⁷⁴ Como suposto ícone de progresso e urbanidade, a foto dos correligionários getulistas amarrando seus cavalos no obelisco da Avenida Rio Branco, defronte ao Palácio Monroe, onde funcionava o Congresso Nacional, correu o país em jornais, revistas e cartazes, anunciando o fim da República Velha e da hegemonia da política do “café-com-leite”.

Desconhecidos por muitos ou conhecidos de poucos, os motivos do embate eram considerados justos para ambos os lados que, mediados pela igreja católica, traziam a “alma limpa” e com “boa-fé”. Após a “vitória do ‘pelo-sinal’”, quanto à pia gratidão pelo fato de a igreja ter evitado derramamento de sangue no país – nas supostas atitudes de D. Sebastião Leme – a instituição religiosa acabou assumindo responsabilidades no governo revolucionário, bem como benesses: o casamento religioso e indissolúvel; o apoio espiritual às forças armadas; o financiamento de obras religiosas e filantrópicas; e, o mais importante, o ensino religioso nas escolas públicas.

Vale registrar, ainda, que um assunto reforçado e espetaculoso da época, o aforismo “A maior batalha da América do Sul / Não houve” (versos 25 e 26) ganhou



disputa pública de autoria entre Murilo Mendes e Aparício Torelly¹⁷⁵, tanto que o primeiro fez divulgar notas nos periódicos, como a do dia 17 de Junho de 1931, à página 6 do *O Jornal*, do Rio de Janeiro: “O autor não se responsabiliza por outras versões” (quadro).

Quanto à expressão “no meio do caminho” (versos 37 e 40), ela alude a dois momentos de decisão para o eu-poético: um antes, na imposição do ataque “patriótico”, do “resolvi embarcar”, com a retumbância patriótica, militar e obrigatória de um Olavo Bilac; outro depois, em opção pessoal e livre (“entrei num botequim”), com o estorvamento e a perplexidade sócio existenciais, característicos em Carlos Drummond de Andrade¹⁷⁶. Entre um e outro, sem ímpeto gregário, o eu-poético se acomoda na alienação e, no cochilo, perde a participação histórica, – o “papão” já havia descido do telhado (“já estava deposto”), como é esperado na canção de ninar.

As várias referências extratexto elencadas dão a medida de que o que causou sensação em determinado momento histórico, encaixado em interesses e sob certos direcionamentos, pode desfrutar, tempos depois, de semelhante efeito satírico, desde que referendado, interpretado e compreendido – outra leitura.

¹⁷⁵ Em *As duas vidas de Aparício Torelly, o Barão de Itararé* (1988), pelo título, Claudio Figueiredo reformula a vida e a obra de Aparício Torelly (1895/1971): editor do jornal *A Manhã*, frasista lapidar, capaz de joias como “pobre quando come frango, um dos dois está doente”, “de onde menos se espera, daí é que não sai nada”, “devo tanto que, se eu chamar alguém de “meu bem”, o banco toma!”, entre outras, decantando filosofia de vida com reflexos populares. Entre as anedotas atribuídas ao “Barão”, aquela da fila do ônibus dá o tom da piada brasileira: “Às vezes, quando estou numa fila de ônibus, chega alguém e pergunta: por que será que o ônibus que a gente espera nunca aparece? Eu respondo: porque se aparecesse, a gente não tinha de esperar...”

¹⁷⁶ Olavo Bilac (1865/1918) é o autor de “Nel Mezzo del Camin”, poema do livro *Poesias* (1888); Carlos Drummond de Andrade (1902/1987) escreveu “No Meio do Caminho”, integrante do livro *Alguma poesia* (1930).

Entre tensões políticas e crises institucionais, os ditames das sucessivas correntes de poder da sociedade brasileira sempre deram asa e imaginação para o exercício do risível, em particular da sátira. Marcada pelo oportunismo e pela informalidade, momentaneamente à margem do poder, parte das elites econômicas e culturais empenha-se em expressar uma atitude de oposição que critica o estabelecido e cultuado das conveniências, colocando-se às avessas, mas que na suposta retomada de poder se descompromissa com o que pregou e limita-se a reproduzir e reforçar o que até então contrariava. Mesmo nesse jogo sanfonado (ou de trapézio), ideologicamente oscilante e conveniente, em que o fole (ou o tirante) é esticado ou comprimido (da esquerda para a direita e vice-versa) ao sabor das necessidades e interesses das elites, a tradição satírica brasileira acaba por mostrar exigências palpáveis dos brasileiros e por criticar as distâncias entre o grosso da população e os que movimentam as decisões históricas. Assim, sem meandros de polêmicas e casos específicos, pelas mais variadas motivações, a saturação perante os padrões sociais ou, mais especificamente, mediante a historiografia oficial - e, por consequência, diante do processo de formação de uma identidade nacional - a tradição satírica brasileira sedimenta-se desde as investidas que Gregório de Matos boquejou das imposições do monopólio colonial português¹⁷⁷; passando pela ilustrada crítica, quase sempre artificiosa, mas com propósitos separatistas, feita pelos árcades inconfidentes, da qual as *Cartas chilenas* (1863) se destacam; correndo já pelas posturas românticas, entre a ingenuidade e a malícia, ambas idealizadas, em obras como os fesceninos poemas de Bernardo Guimarães, os versos da segunda parte da *Lira dos vint'anos* (1853), de Álvares de Azevedo, ou o episódico e acompanhado *Memórias de um sargento de milícias* (1854) - entre outras ordens e desordens; passando pela menipeia machadiana, e demais obras finisseculares, como o caricato *O ateneu* (1888), a “crônica de saudades” de Raul Pompéia; pelos mordazes bruzundangas e pelo quixotesco Policarpo Quaresma do início do século XX; pelos mais variados assuntos banais, assimilados do cotidiano do início do século XX, aglutinados nas *personas* criadas por Emílio de Menezes, Juó Bananere (Alexandre Marcondes Machado), Mendes Fradique (José Madeira de Freitas), Hilário Tácito (José Maria de Toledo Malta), o Barão de Itararé (Aparicio Torelli) e pelo “palhaço da

¹⁷⁷ Referindo-se a linhagem satírica brasileira, a partir de Gregório de Matos (1631?/1695?), no ensaio “A tradição antropofágica”, Lúcia Helena discute as posturas polarizadas por Oswald de Andrade, balizando-as entre as atitudes de “construção” e a “infração” e aponta esse comportamento satírico desde Gregório de Matos: “[...] a do bom senso e do bom gosto, em que é nítido o compromisso com a ideologia da seriedade, na qual opera com modelos clássicos, ainda que transformando-os criadoramente; e a do muito riso e pouco siso, uma linha contra ideológica, através da qual ele [Gregório de Matos] traumatiza a medula servil de uma cultura colonizada e oprimida estética e politicamente pela matriz europeia (HELENA, 1983, p. 24-28).

burguesia”, Oswald de Andrade¹⁷⁸. Tradição que, lançando alvo do ataque e articulando sua indireta, faz das estruturas satíricas - blague, paródia, ironia, pastiche, grotesco, caricatura, e outras - seus procedimentos retóricos na abordagem de situações, fatos, personagens, lugares e tempos da sociedade brasileira.

¹⁷⁸ Nas palavras de Antônio Candido: “A geração de vinte foi mais um estouro de *enfants terribles*. Tem muito do personalismo faroleiro de Oswald de Andrade que qualificava a si mesmo de “palhaço da burguesia”, ao encetar uma fase mais funcional da sua carreira” (CANDIDO, 2002: p. 240).

Capítulo III

1. Desleitura: uma proposta.

“Desde menino preocupei-me muito com o problema do tempo [...]. As palavras ‘outrora’, ‘naquele tempo’, ‘antigamente’, ‘há séculos’ impressionavam-me muito. Queria saber se não seria possível colar os tempos uns nos outros; se o tempo era horizontal ou vertical; enfim, tinha mais presente a ideia de tempo que a de espaço”.¹⁷⁹

Recriar o passado está relacionado ao íntimo, calcado no imaginário. Assim, no seu fazer satírico, antecipadamente seletivo, Murilo Mendes procura reposicionar e modular a realidade histórica através de outra leitura, servindo-se de dados obliterados ou pinçados pelas subjetivas referências de sua formação intelectual, sistematizados em monumentos, vultos, utensílios, roupas, documentos, etc., enfim, no que se poderia chamar de objetos ou lembranças de cunho afetivo. E, assim, o jogo memorialista realizado no livro *História do Brasil* se estabelece com atualização, mesclando essa afetividade do poeta, que condensa aspectos do seu passado, com uma racionalizada perspectiva crítica relacionada ao presente. Difundido nas obras didáticas, o registro dos fatos históricos expressa uma concertada construção da identidade nacional que, de certo, assimilada pelo poeta quando da sua formação, acaba possibilitando outros desdobramentos interpretativos no tempo presente; entretanto, também por estar próximo do receptor, por ser inequivocamente conhecido e reconhecido, esse registro permite ao poeta arriscar uma livre desautorização, articulando poemas que levem ao riso – uma desleitura da história do Brasil:

É justamente o riso que destrói a distância épica e, em geral, qualquer hierarquia de afastamento axiológico. [...] O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona de contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade. O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo, coloca-o em contato familiar e, com isto, prepara-o para uma investigação absolutamente livre.¹⁸⁰

E quais os incentivos de Murilo Mendes em requestrar assuntos tão batidos – por vezes, aborrecidos – como episódios e personagens da história do Brasil? Talvez seja para espelhar a sempre moldável capacidade de ser brasileiro e, certamente, porque os

¹⁷⁹ Do livro *A idade do serrote* (1965-66), no segmento “Claudia” (MENDES, 1994: p.922-923).

¹⁸⁰ BAKHTIN, 1993, p. 413-414.

tais episódios ainda têm importância, ainda possibilitam identidade na época da feitura do livro e se fazem sentir até os dias atuais.¹⁸¹ Intenções e perspectivas à parte, torna-se inegável que o livro familiariza as figuras históricas: aproximação, desmitificação e atualização são três ações que subvertem os episódios aos propósitos ideológicos do autor e facilitam os questionamentos do que está padronizado e, por vezes, desdenhado ou até mesmo esquecido por comparações e sobreposições com outros *modus vivendi* e *operandi*, quase sempre estrangeiros, sempre como sinônimos de supremacia e com intuito de dominação.

Como registram os estudos etimológicos, o prefixo *des-* apresenta muita aplicação, sendo que a mais comum é de ação contrária àquela que é expressa pelo termo primitivo, como em *desdiz*, *desarranjo* e *desmascarar* – que, aliás, apresenta dois significados, o de tirar a máscara e o de revelar algo ou alguém, ambos tão característicos da sátira. Traz também outros significados: de cessação ou negação de alguma situação anterior, como em *desonesto*, *desafeto* e *desfazer*; de separação de alguma coisa, como fica evidente em *desconectado* e *desligado*. Em alguns casos, o prefixo *des-* não modifica semanticamente a palavra em que se agrega, apenas acrescenta uma sílaba, com ideia de intensidade ou de força, como nos pares sinonímicos *farelar/desfarelar*, *aliviar/desaliviar* e *cascar/descascar*. Significa, ainda, ausência de ou falta de, antepondo-se ao radical, como em *desconhecimento* e *desarmar*. No entanto, o *des-* não se combina com verbos que denotam ação sem previsão de acabamento, de completude ou de fim necessário, chamados atélicos, como *deschorar*, *desmastigar*, *desgritar*, *desodiar* ou *desnadar*, etc., justificando o não cabimento lógico de uma ação contrária emprestada pelo prefixo. Em destaque, o verbo *desler* se encaixa nesse específico; de sorte que não seria admissível tal acepção e as suas derivações, a menos das equivocadas – como em *desleitura*.

Já com as ações télicas como *deslocar*, *descentrar* e *desconstruir* - tão frequentes quanto envolventes nos estudos e compreensões de textos – o prefixo *des-* pode sugerir, respectivamente: tirar ou mudar um lugar ou do lugar; ser contrário a, afastar-se de, ou desviar-se de; e negar ou antepor-se a. Porém, dependendo dos propósitos dos seus empregos teóricos ou práticos, tais derivações parassintéticas ganham destacados valores perceptivos, atingindo suas finalidades e, certamente, conquistando suas metas:

¹⁸¹ Não custa lembrar que em 1932, ano de publicação do livro, ocorreu a chamada “Revolução Constitucionalista”, promovida por São Paulo, capital e cidades do interior, contra as diretrizes do governo Getúlio Vargas, uma época de acirradas manifestações nacionalistas, e que as versões predominantes nos livros didáticos de história do Brasil dizem de uma rebelião conservadora, visando a reconduzir as oligarquias paulistas ao poder e de um velado movimento de caráter separatista.

o deslocamento chama a atenção e pode contaminar o que até então era seu complementar ou se encontrava em seu entorno; a descentralização se evidencia, revelando o conteúdo do periférico e estabelecendo singularidades pela diferença; e a desconstrução se visibiliza na sequência da feitura, mostrando processos dedutivos, analisando o todo em partes, e indutivos, caminhando dos efeitos às causas.

No caso de um texto satírico, como já justificado, apesar da escolha premeditada de seu alvo e de ser articulado para um fim específico, não é possível contar com um resultado certo, uma meta certificada. Seu sucesso é relativo e casual. A precisão e o alcance do golpe fogem ao controle porque se concretizam na cumplicidade do receptor e se fazem em sincronia com a época, podendo, eventualmente, ganhar destaque diacrônico.

Sendo assim, a proposta aqui, desde o título, se faz em sintonia com a equivocada prefixação atribuída ao termo. O engenho satírico expresso nos poemas do livro é elaborado por meio das desleituradas praticadas pelo autor. Murilo Mendes recorta os episódios históricos registrados nos manuais didáticos e, com interpretação pessoal, desautoriza seus conteúdos, criando outras simbologias, que buscam reconstituir conceitos arraigados. Rebaixa traços heroicos e atitudes solenes, tão conhecidos e cativados por grande parte dos receptores, chegando a expressar situações absurdas ou grotescas, mas que, fixadas ou coladas nos poemas, permitem outras possibilidades de apreciação do imaginário nacional, com a excelência de um suposto caráter corretivo ou com apenas a possibilidade de distração.

No eterno jogo da criatividade, entre originalidades e influências, Murilo Mendes promove novas leituras daquilo que interessa e o atrai. Entre repetir e diferenciar, reduzir e parodiar, lança suas estratégias variadas de ataque, que podem passar, a princípio, por interpretação imprecisa, por uma compreensão incorreta, por uma simpatia de escolha; enfim, por uma desleitura das ideias de um texto matriz que abarque uma lição escolar ou de uma situação recorrente da época da elaboração dos poemas. O *des-* sustenta em si a motivação de colocar o mundo de cabeça para baixo, no trocadilho invertido e divertido, no descompromisso das desoras ou em desmazelo do desazo ou da ousadia de um desplante – típicas do empenho satírico. O fato é que o *des-* viceja inusitados conceitos depreciativos: desamor, desventura, desencanto e desespero, ao contrapor o significado ético de amor, ventura, encanto e, com certo espanto, de esperança. A despeito, há também disseminados desdobramentos valorados, como destemor e desassombro, esse ao superar o assombro; aquele, ao ultrapassar o

temor – típicos do ímpeto satírico. Ou, então, com deslumbrada ludicidade, como em desatino, que é perder o tino em imaginoso destempero ou em desasnar, que é o mesmo que corrigir um equívoco ou instruir-se. Desleitura poderia suscitar, então, algum grau disléxico, assim como desentendimento, passaria facilmente por briga. Uma consulta ao dicionário, sempre salutar e sempre sugerida atitude de desnível intelectual, revela que *desdém* é o mesmo que desprezo, desconsideração e desalinho, mas que não tem nada a ver com o prefixo *des-* e que tentar acoplá-lo ao vocábulo gera, aí sim, uma má leitura, de menos, momentânea e conveniente; beira ao delírio. Por seu turno, a formação da palavra delírio é muito simples. Desmancha-se de *delir*, apartar-se do caminho, perder o método; desviar de uma trilha, trilha que representa uma realidade, atalho, andar por um descaminho: “já no largo Oceano navegando, as inquietas ondas apartando...”¹⁸² Desvaria, por conseguinte, a consciência. Constitui-se numa outra forma de captar a realidade e, portanto de lê-la e interpretá-la. Articula-se em múltiplas ressonâncias textuais e, no caso do texto poético, pode produzir torções retóricas no nível do verso, etimologicamente falando.¹⁸³ Em tempo: Murilo Mendes sempre manteve a representação do torcionário¹⁸⁴ em seus escritos, em variada simbologia: aperto, dobra, redobra, desdobra e, especialmente, corte.

A desleitura equivale, então, ao ato de interpretar deliberadamente errado, conscientemente, isto é, ler em desacordo com a leitura considerada consensual e normatizada, o que, por explanação anterior, nos aproxima das articulações do riso e do risível, especialmente do satírico, humorístico e burlesco.

Desde Platão e Aristóteles a arte promoveu imitações da natureza. Naturalmente, a ideia grega de *mimesis* se transformou com o passar do tempo. Na Roma dos retóricos, entre eles Cícero e Quintiliano, *imitatio* é o termo adotado com a mesma ideia, mas com a sutileza de não mais ser uma referência apenas da natureza. Já se dizia de outros textos, os textos matrizes, considerados modelos a serem imitados, tomados como *topoi*, com compartimentos de tradições e estirpes – uma influência inerente da linguagem, mesmo que aparentemente espontânea e despreziosa. Passou-se, então, a questionar o próprio fazer artístico que, por um lado, se fazia doce e agradável e, por outro, tornava-

¹⁸² Primeiros versos da estrofe 19, do canto primeiro, de *Os lusíadas* (1572), de Luís de Camões (1525?/1580).

¹⁸³ De modo simples, a palavra verso apresenta duas acepções: como subdivisão de um poema, estruturalmente relacionado a uma ordem hierárquica e sequencial ou, também, na dança, como segmento coreográfico ou gestual; e, segundo, como o oposto de uma página frontal, indicando posição situacional de giro ou de torção.

¹⁸⁴ No capítulo “Origem, memória, contato, iniciação”, o primeiro do livro *A idade do serrote* (1965-66), há uma passagem que explicita um pouco a imagem surreal contida no título do livro: “As primeiras letras. As primeiras lutas. Perto do colégio uma serraria. Primeiros instrumentos hostis: serra, serrote, machado, martelo, tesoura, torquês: via-os por toda a parte, símbolos torcionários.” (MENDES, 1994: p. 896).

se prático e útil. As tentativas de entendimento do riso e do risível transferiram essas apropriações: do *pathos* ao *ethos*, com *admiratio* que traz deleite. E, assim, como já aventado, as sucessivas teorias e postulados a respeito do riso e do risível foram se conformando, cada qual com seus realces e questões, sempre galgados em leituras de posturas já decantadas, tomadas como matriciais, mas com o acréscimo de detalhes originais oriundos de certas interpretações empreendidas e, claro, com alguns aprimoramentos engendrados por vivência, captados extratexto – como por exemplo, avanços técnico-científicos significativos, modos de vida específicos e períodos históricos propícios e, sem dúvida, sem imposições castradoras. A leitura equivocada do texto matriz é um exercício criativo, de desleitura, que possibilita uma reprodução com toques inusitados, reconstruindo a tradição ao mesmo tempo em que lentamente avança com novas nuances. É certo que após o estabelecimento dessa outra perspectiva de leitura e articulação de conceitos, o que era modelo também se modifica porque passa a ser visto, ou simplesmente complementado, com a contaminação das novidades apresentadas.

Em páginas anteriores foi afirmado que o resgate do passado – ou dito de outro modo, a eleição de episódios históricos – traz em seu cerne um jogo de ressignificações e que pode haver uma interface literatura e história, intercambiável, que se realiza pela sutil distinção entre o passado realmente certificado e aquele que é reconstituído pela linguagem, seja ela estética ou documental. No limite das áreas, com recorrências cruzadas, a literatura se vale do tempo, do espaço e do documento e a história registra fabulações e tropos ou realces de linguagem. Sendo assim, o historiador amarra seu relato por meio de estratégias textuais embasadas nas suas pesquisas. Articula os acontecimentos misturando propensões ideológicas com estilo pessoal que, circunscritos no plano discursivo, por mais abrangentes que sejam, revelam ao leitor apenas os aspectos mais relevantes ou os considerados de maior interesse, que são recortados do passado estudado. O poeta não necessariamente possui esse compromisso documental e informativo, pautando-se por expressar a sua conformação do passado, composta com seus recursos estilísticos, resultado da sua criatividade. Ambos oferecem ao leitor a oportunidade de reconhecer os aspectos desejados, processar e transformar o que leu e talvez aplicar o que apetece a seu universo de vivências ou, em face de tão movediças opções, simplesmente descartar. Entre a interpretação histórica e a imaginação literária, o legado do passado impõe substratos: espaço, tempo, ação e personagens. O relato histórico reconhece os vultos e suas experiências por meios dos vestígios ou legados

certeiros que permanecem e objetiva escalonar esses índices na aparente solidez cronológica, encarada quase sempre como irrefutável pelo leitor. No texto literário, o provável descompromisso com tais registros possibilita desleitura que se fazem ante as necessidades ou imposições imaginativas de quem as realiza, seja o autor com seu engenho perante os acontecimentos escolhidos, seja o receptor com entendimento e assimilação do acontecido. Na literatura, ao compor sua obra, o autor realiza um ato de leitura arbitrário que se reproduz, em espécie, no ato posterior praticado por seus receptores, mas não necessariamente em conteúdo e intensidade. Desleitura se constitui, então, numa leitura que desconsidera – deslê – parte significativa do texto matriz, ocasionando uma versão parcial de seus propósitos e que, por isso, permite o preenchimento da lacuna com interpretações que procuram pelo inusitado, entre ilusão passional e alusão ética. Sem o balizamento desses dois elementos – *pathos* e *ethos* – da recorrência retórica, a desleitura tende a mergulhar no vazio, em uma lacuna tão ampla que não é possível complementá-la; da mesma maneira que, focada exclusivamente no *logos*, faz do receptor – seja ele o autor, que desleu a matriz, ou o leitor que deslê o autor – um fleumático intérprete ou pedante exegeta, transformando a leitura num mero recurso para especular julgamentos e afirmar opiniões pessoais.¹⁸⁵

Portanto, no sentido empregado como desleitura, pode-se afirmar que, ao delinear outros pontos de vista, ao procurar variar as formas de argumentação, ao evidenciar seus aspectos ideológicos, Murilo Mendes mostra sua criatividade, que se constrói, sem dúvida, sedimentada e limitada pela tradição historiográfica, até porque, caso contrário, ele não teria possibilidade de gerar entendimento e graça. Nesse harmônico e calculado embate, procura fixar um estilo pessoal, que se deseja irreverente, em meio a seus contemporâneos – especialmente em relação a Oswald de Andrade, como discutido anteriormente – e uma interpretação diferenciada das obras que certamente teve acesso e por meio das quais assimilou seu bojo intelectual.

No que diz respeito ao leitor, ele está apto a identificar a postura satírica explícita, de rastro professoral, a um determinado acontecimento e personalidade históricos, mas lê, ao mesmo tempo, nas entrelinhas, uma crítica que se alarga e se amplia em direção ao seu contemporâneo, talvez em direção ao que se perpetua na forma de vícios e de problemas da sociedade brasileira.

¹⁸⁵ Nos estudos retóricos, o *ethos* é um dos modos de persuasão ou componentes de um argumento, caracterizados por Aristóteles, constituindo-se na autoridade moral com que o orador ou emissor influencia seu público. As outras componentes são o *pathos* (uso da emoção, da paixão) e o *logos* (uso do raciocínio, da razão).

Como já foi destacado, não se pode negar que o riso é traço particular de uma cultura. É produto direto do contexto em que se realiza, caracterizando-se como essencialmente histórico. Pode-se dizer, então, que ainda embalado pelos postulados do primeiro tempo modernista, Murilo Mendes procurou expressar sua concepção historiográfica longe da ingenuidade do divertimento e mais próxima de uma revisão crítica dos valores atribuídos ao nacionalismo brasileiro. Com seus recursos estilísticos, sua postura satírica – variando do humorístico ao burlesco, cada qual com suas sutilezas – mostra-se capaz de promover o deslizamento dos significados validados socialmente e instituídos como sérios ou como canônicos.

Nos últimos anos do século XIX, especialmente depois do movimento republicano, e nas primeiras décadas do século XX, mesmo depois da realização da Semana de Arte Moderna, a representação da nacionalidade brasileira atrelou-se a aspectos exóticos e, em dúvida, ainda idealizados da natureza tropical. Em busca de sua identidade, o brasileiro conviveu com os postulados positivistas de uma nação forjada com homens, valores e ações considerados dignos da grandeza territorial e humana do país, de inspirado padrão europeu. Sintonizado com a renovação da linguagem artística objetivada pelos modernistas, Murilo Mendes encontra na proficuidade das formas risíveis a possibilidade de expressar sua perspectiva conciliadora. Deslê os paradigmas da historiografia e faz deles o motivo dos poemas do livro *História do Brasil*.

No artigo intitulado “A História do Brasil”, veiculado no “Jornal do Brasil”, edição de 3 de Junho de 1933, à página 5, Mucio Leão coloca a seguinte pergunta e, ato contínuo, já discorre sobre ela:

Será a história do Brasil uma coisa absolutamente interessante?

Quando a gente é aluno do ginásio, pode acreditar em tudo, menos na conveniência ou no divertimento de aprender a história pátria.

Fatigam-nos as biografias daqueles portugueses que vieram para aqui nos primeiros tempos, colonizar-nos. Fatigam-nos aquelas guerras miudinhas de reinóis contra índios. Fatigam-nos aqueles peris e ubirajaras sem finura de apetite, que foram capazes de transformar em manjar um bispo luso.

Quando crescemos, o senso crítico mostra que o instinto fora sábio na apreciação que fizera. E reconhecemos, com pesar, o vazio da nossa história.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Crítica de Mucio Leão, datada de 3 de Junho de 1933, estampada na página 5 do *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro. Acesso em 27/06/2015. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&PagFis=33418&Pesq=murilo%20mendes%20M.%20P.>. O artigo está devidamente autorizado pela “Casa Brasil Empreendimentos Culturais e Editorias Limitada”, responsável pelo conteúdo editorial do “Centro de Documentação e Pesquisa do Jornal do Brasil”, na representação de Eliane Lóss, em 27/05/2016.

Tal fadiga demonstra o enfado (ou mesmo, a preguiça) de lidar com a “história pátria” e absorvê-la em seus aspectos essenciais, até porque a qualidade dos assuntos não satisfaz o desejo de fazer parte dos centros dos acontecimentos – afinal, sempre fica o estigma do colonizar/colonizado – e não contempla o modelo imaginário de grandes aventuras e heroísmos. Sem dúvida, o reconhecimento pesaroso do “vazio da nossa história” se faz presente porque atende aos desejos de uma casta poderosa, que nem sempre está interessada em buscar suas origens e características por meio da instrução e do empenho, até porque essa condição de poder é muitas vezes estabelecida de maneira pouco lícita e à revelia da capacidade pessoal ou intelectual. Traços como vulgaridade e frouxidão, rutilância e ociosidade, pedantismo e oportunismo forjam os que circulam por essas paragens e reproduções, tão diversos e contrários quanto distantes da imensa maioria dos brasileiros.¹⁸⁷

Na sequência do artigo, Mucio Leão destaca, com um quê de melancolia e de continência, a acomodação e o desinteresse pela história do país:

Um meu amigo, que é professor dessa disciplina, define-a com as palavras: “A história do Brasil é uma crônica sem interesse, cheia de fatos pequeninos e de nomes enormes”.

Possivelmente, muita gente, lendo estas palavras, se sentirá ferida em seus melindres patrióticos.

Mas eu creio que nesse sentimento é que reside uma das causas essenciais da inferioridade da nossa história. Por um mal compreendido senso de patriotismo, o brasileiro facilmente se contenta com o que tem. Daí não procurar ter coisas melhores. Sempre foi assim.

Já é tempo de sabermos fazer, mesmo pelo amor que temos ao Brasil, uma apreciação exata acerca do que possuímos.

Observações de época, datadas, que não deixam de ter validade ainda hoje – talvez, ainda mais acirradas e sintomáticas. E, na mesma toada, o crítico exalta a iniciativa do poeta em pontuar as pátrias lições, em realizar um “compêndio da matéria” com outra metodologia, um “novo sistema de encarar a crônica da vida brasileira”:

Ora, Murilo Mendes resolveu olhar de frente a história do Brasil e escreveu um compêndio da matéria, tal como a matéria deve ser tratada.

Ele conhece bem a psicologia do povo.

Meditou muito sobre o esplendor das batalhas que temos tido em guerras várias. Estudou a fundo a alma dos nossos heróis.

¹⁸⁷ No capítulo “XI - O menino é o pai do homem”, do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), o narrador-personagem avalia a sua formação mimada e elitista: “O que importa é a expressão geral do meio doméstico, e essa aí fica indicada, – vulgaridade de caracteres, amor das aparências rutilantes, do arruído, frouxidão da vontade, domínio do capricho, e o mais. Dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor”. (ASSIS, 1985: p. 528)

O Brasil lhe aparece desde tempos remotos, anteriores aos portugueses. [...]

E a série de interpretações e revelações é longa. [...]

Colônia. Primeiro reinado. Maioridade. Guerra do Paraguai. O espírito de tudo isso aqui está, com interesse novo. Chegamos ao dia 15 de Novembro. Murilo Mendes dedica à proclamação da República este soneto:

Seu Deodoro, tem gente,
Mas já sai agora mesmo.
Pensa que não tenho sangue?
Eu tenho sangue, mas frio.

Cedo o império brasileiro
Ao dito das circunstâncias.
Só levo daqui saudades.
Justiça aguardo de Deus.

Pensão não quero, obrigado.
Tratem bem de meus moleques.
Estou fazendo um soneto:

O papel está acabando
Chego já no último verso,
Já lhe cedo o meu lugar.¹⁸⁸

Irreverência com o velho rei morto? Claro. Mas também há no livro notáveis irreverências com gente viva, que está forte, que não faz sonetos...

Pouco sei de história, para poder ter sobre os métodos que inspiraram este livro uma impressão exata e razoável.

O meu mestre João Ribeiro, com seu largo saber, é quem nos dá de dar o juízo dos doutos sobre este novo sistema de encarar a crônica da vida brasileira.¹⁸⁹

E, de fato, “a série de interpretações e revelações é longa” no livro de Murilo Mendes. São ao todo 60 poemas, cada qual com detalhes históricos e estratégias satíricas e humorísticas específicas, ao sabor de outras leituras ou de desleitura. A sequência dos poemas transcorre por três momentos da historiografia brasileira.

O primeiro é relativo à “Colônia”, abrangendo do século XVI, com os supostos motivos do descobrimento do Brasil, passando pelas imposições metropolitanas e por aspectos nativistas e separatistas, até a chegada da família real portuguesa, em 1808, e compreende os seguintes títulos: “I-Prefácio de Pinzón”; “II- 1500”; “III- O Farrista”; “IV- Carta de Pero Vaz”; “V- Testamento de Sumé”; “VI- O Alvo de Caramuru”; “VII-Divisão de capitânias”; “VIII-Pena de Anchieta”; “IX-Fadistas Versus Nassau”;

¹⁸⁸ “XXXV – Soneto do Dia 15” (MENDES, 1994, p. 169).

¹⁸⁹ Crítica de Mucio Leão, datada de 3 de Junho de 1933, estampada na página 5 do *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro. Acesso em 27/06/2015. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&PagFis=33418&Pesq=murilo%20mendes%20M.%20P.>.

“X-Viagem do Traído”; “XI-O Índio Invisível”; “XII-O Herói e a Frase”; “XIII-Cantiga dos Palmares”; “XIV-A Bandeira”; “XV-O Café dos Emboabas”; “XVI-O Mercado dos Mascates”; “XVII-Os Pombos de Pombal”; “XVIII-O Alferes na Cadeira”; “XIX-A Estátua do Alferes”; “XX- Força do Aleijadinho”.

O segundo compreende o período da “Monarquia ou Império”, desde a época joanina até o processo de independência política e, posteriormente, o primeiro reinado, o período regencial e o segundo reinado, nos títulos: “XXI-Embarque do Papagaio Real”; “XXII-A Mão de Domingos José Martins”; “XXIII-Relíquias de Frei Caneca”; “XXIV-Fico”; “XXV-Preparativos da Pescaria”; “XXVI-Serenata da Dependência”; “XXVII-A Pescaria”; “XXVIII-O Padre de Ferro”; “XXIX-O Brasileiro D. Pedro II”; “XXX-Tango de Solano López”; “XXXI-A Boca de Marcílio Dias”; “XXXII- Marcha em Retirada”.

O terceiro e último, se estende da proclamação da “República”, em 1889, com seus desdobramentos em busca da identidade cultural e sociopolítica brasileira, até a época da publicação do livro, na década de 30 do século XX. Traz os seguintes títulos: “XXXIII-Proclamação de Deodoro”; “XXXIV-Soneto do Dia 15”; “XXXV-Elegia do Dia 16”; “XXXVI-O Herói Sai da Estátua”; “XXXVII-Milagre de Antônio Conselheiro”; “XXXVIII-O Chicote de João Cândido”; “XXXIX-Homenagem ao Gênio Francês”; “XL-Dois Cabos Eleitorais”; “XLI-O Banquete”; “XLII-O Neto do Marquês de Maricá”; “XLIII-Hino do Deputado”; “XLIV-O Bacharel de Haia”; “XLV-Teorema das Compensações”; “XLVI-A Máquina d’Água”; “XLVII-A Revolução Gorada”; “XLVIII-Canção do Soldado”; “XLIX-Marcha Final do Guarani”; “L-O Iluminado”; “LI-Marcha da Coluna”; “LII-Linhas Paralelas”; “LIII-Amostra da Poesia Local”; “LIV-Amostra da Ciência Local”; “LV-Glória de D. Pedro II”; “LVI-Homo Brasiliensis”; “LVII-Fuga”; “LVIII-Discurso do Filho do Jeca”; “LIX -1930”; e “LX-O Avô Princês”.

Convocação geral: um desfile de estátuas.

Logo após a publicação do *História do Brasil*, três considerações veiculadas na época dão a medida da recepção da postura literária e histórica de Murilo Mendes. A primeira é de Mário Pedrosa, já apreciada parcialmente, publicada no periódico paulistano *O Homem Livre*, do dia 14 de Agosto de 1933, à página 3,

[...] O maior interesse desses poemas está precisamente na sua lucidez política, na sua exaltante intenção de não conformismo, de

revisão austera de todos os valores consagrados de nossa mística nacional. Quando aqui e acolá essa intenção “auto didática” falha, a lucidez empalidece, e a sua história banaliza-se.

À medida, porém, que o poeta caminha para os nossos dias, a sátira cresce de intensidade, a revolta lampeja aqui e ali, a poesia brota do prosaísmo das coisas e dos heróis, subitamente, como a faísca fulgurante do sílex morto e apagado. [...]

Na fase republicana, trona-se mais pessoal a sua verve. A relação do poeta com os acontecimentos é mais direta, e por isso mesmo a sua inventiva iconoclasta acentua-se, até chegar ao formidável “Hino do Deputado”: que é a “Canção do Tamoio” da burguesia republicana.

A vontade viril de desmoralizar é uma das mais altas fontes de inspiração desse livro. Por ela o “historiador” atinge ao fundo das coisas, e coincide quase com o rigor de uma interpretação materialista sociológica. Já tomou a popularidade anônima de um “dito” popular o verso lapidar sobre Itararé: “A maior batalha da América do Sul - Não houve”. 1930 é nesse sentido um poema perfeito, e o poeta aqui antecipou-se ao historiador futuro, ao reduzir a farra armada de Outubro a “um pic-nic com carabinas”.

A liberdade espiritual revela-se assim em toda sua plenitude, na hora mesmo em que a burguesia nacional punha todo o seu formidável aparelho de propaganda e de mistificação para criar o mito da “revolução de outubro” com o seu séquito de heróis a três por dois.¹⁹⁰

destaca a “vontade viril de desmoralizar” a “mística nacional” por meio da “revisão de todos os valores consagrados”. Simpatias à parte, não se pode excluir o fato do livro estar em dissonância com grande parte das vozes estabelecidas, das de uma elite, triunfante e ufanista, especialmente daquelas que, na leitura do crítico, no início dos anos 1930, serviam-se do “formidável aparelho de propaganda e de mistificação” para alavancar as orientações getulistas. Vale destacar o dinamismo que o crítico evidencia na assimilação histórica praticada por Murilo Mendes, qual seja, a de que, com o passar dos tempos e com a aproximação da atualidade da feitura, a verve crítica expressa nos poemas se aprimora e “cresce de intensidade” – pelo domínio dos acontecimentos e pela inventiva satírica.

A segunda consideração é do jornalista e político Carlos Lacerda, dizendo das oscilações político-ideológicas do autor no artigo intitulado “In Memoriam de Murilo Mendes”, publicado na *Revista Acadêmica*, em Maio de 1935: “As opiniões políticas de Murilo Mendes intrometiam-se bastantes vezes nos seus poemas. Politicamente ele era um vidro de *mixed-pickles*. De tudo, com molho picante de não conformismo”. E no parágrafo seguinte, conclui: “Preferia-se trotskista, não porque fosse a forma mais simples de não ser nada, mas porque a sua rebeldia sem armas o levava para aí. Sempre

¹⁹⁰ Acesso em 22/12/2014
<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=721018&pesq=murilo%20mendes&pasta=ano%20193>>.

Disponível em:

voava em torno das doutrinas. Com voo de beija-flor. Adejante e pouso-pousante”.¹⁹¹ De fato, é notável que o caráter não gregário de Murilo Mendes se pauta nos poemas não por nitidez ou fôlego político-ideológico, e sim por sua escolha em adejar episodicamente, para induzir ao riso, sem se preocupar com a análise contínua e decantada – afinal é uma outra leitura dos eventos históricos. É próprio do risível aproximar ideias até então desconexas para rapidamente criar analogias com as quais o senso comum não está familiarizado. Seu dinamismo “pouso-pousante” visa desmontar os eventos, captando o que têm de pitoresco e singular, por vezes misturá-los ou remontá-los com traços extemporâneos e surpreender o receptor.¹⁹²

Bastante condensada, a última das considerações está estabelecida pelo crítico Andrade Muricy em *A nova literatura brasileira* (1936): “O livro *História do Brasil*: artifício e facilidade! Supra-realismo e didatismo: contradição por vezes saborosa... Por vezes, absurda e aborrecida”¹⁹³. Com inclinação aforística, sugere que Murilo Mendes se serve dos engenhos do risível e das estratégias do entendimento rápido e que, ao conciliar disparidades, típicas do estilo pessoal, torna-se inovador e repetitivo, faz-se original e reproduz, agradável e enfadonho. Destaca-se o uso da expressão “supra-realismo”, tão cultuada na época e que acaba rotulando boa parte das produções posteriores de Murilo Mendes.

Apegadas ao momento da feitura dos poemas, cada qual com seus propósitos e restrições, as três considerações destacam o reprocessar criativo dos episódios da história oficial do Brasil, corroborando a ideia de uma desleitura praticada por Murilo Mendes.

Sem embargo, apenas o processo de desautorização historiográfica não é suficiente para gerar o riso, podendo cair em descrédito ou recusa por parte do receptor. É necessária ainda uma articulação que quebre a “rigidez” dos episódios, que atribua “elasticidade” e “sociabilidade” às questões tratadas e que possibilite passar pelos vestígios previamente conhecidos, apostando na possibilidade de estabelecer novo entendimento e, obviamente, pelo talento artístico e pela técnica do emissor, pelo seu

¹⁹¹ Citado por Luís Bueno em *Uma história do romance de 30*, p.271. Acesso em 25/06/2015 - Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000231424&fd=y>>.

¹⁹² “[...] a forma mista da sátira implica apropriação, interpolação, alteração, falsa atribuição etc. Nela, a emulação hoje entendida anacronicamente como ‘plágio’ é estrutural” (HANSEN, 2004: p.71).

¹⁹³ MURICY, 1936: p. 125. Acesso em 25/06/2015 - Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/A_nova_literatura_brasileira.html?id=aBq3AAAAIAAJ&redir_esc=y

engenho, cumprir o objetivo proposto, que pode resultar em correção, mas também em distração ou divertimento.¹⁹⁴

As técnicas satíricas devem ser percebidas pelo instruído e também pelo vulgo. Segundo o *ut pictura poesis* de Horácio, a sátira deve ser escrita sem os cuidados necessários da poesia lírica, por exemplo. A lírica é para ser apreciada com óculo sentimental, contando com recepção discreta e elaborada, adestrada com as mesmas normas retóricas da feitura. De modo diferenciado, a sátira espera a recepção das praças ou dos teatros públicos, contando com audiência multifacetada e talvez sem ilustração desejada, deve apresentar traços hiperbólicos e de fácil entendimento na figuração de interesse. Por isso, ao colocar a versão mais conveniente, armada da forma mais eficaz e contundente, o poeta satírico molda sua *persona* ao bel prazer das estratégias exigidas pelos motivos abordados. Mesmo que coincida de algum modo com o emissor, tal *persona* é uma figuração criada para disseminar críticas num ambiente que pode se apresentar hostil ao posicionamento adotado nos discursos. A *persona* é um disfarce para salvaguardar o emissor que, quando exigido ou perseguido, dificulta ou até mesmo evita sua identificação. Etimologicamente, significa máscara e, apresentando funções e objetivos similares aos utilizados pelos atores gregos, possibilita expressar uma visão estratégica, em posição destacada, com voz amplificada e com certo privilégio de opinião, examinando e julgando minuciosamente o que pretende atacar. A partir da estética romântica, com aura assoberbada, o poeta satírico assume essa distinta perspectiva, caracterizada pela expressão *Vogelschauerspektive*.¹⁹⁵

O eu-poético de Murilo Mendes assume múltiplas máscaras, criando muitas *personas*, com a constância de vislumbres privilegiados: destitui dos seus pedestais estatuários os vultos históricos previamente escolhidos, reacomodando-os em outra

¹⁹⁴ “O riso não advém da estética pura, dado que tem por fim (inconsciente e mesmo imoralmente em muitos casos) um objetivo útil de aprimoramento geral. [...] Em resumo, se traçarmos um círculo em torno das ações e intenções que comprometem a vida individual ou social e que se castigam a si mesmas por suas consequências naturais, restará ainda do lado de fora desse terreno de emoção e luta, numa zona neutra na qual o homem se apresenta simplesmente como espetáculo ao homem, certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade quereria ainda eliminar para obter dos seus membros a maior elasticidade e a mais alta sociabilidade possíveis. Essa rigidez é o cômico, e a correção dela é o riso” (BERGSON, 1983: p.14).

¹⁹⁵ “Perspectiva da visão do pássaro” - a expressão, utilizada com aspectos modernos pelo crítico Helmut Arntzen (1931/2014), recupera recomendações do filósofo Friedrich Schiller (1759/1805) a respeito do equilíbrio que o poeta satírico precisa apresentar entre as contradições morais — que tocam muito fundo o coração e podem por isso comprometer a liberdade dos sentimentos — e as racionais — que interessam pouco ao coração, e que podem afastar o poeta de sua ligação necessária com a natureza e o ideal da estética romântica. Literalmente, o filósofo alemão diz: “de que a face moral da sátira esteja plenamente integrada à sua face estética; e de tal modo que o aspecto moral se reflita na forma estética, e a forma se reflita no conteúdo moral da obra” (SCHILLER, F. trad. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad: Márcio Suzuki. São Paulo. Iluminuras, 1991. p. 65). Ver SOETHE, P. A. “Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60”. *Fragmentos: Revista de língua e literatura estrangeira*. (Universidade Federal de Santa Catarina) v. 7, n.2, 1998.

posição, como no poema “XXXVI – O Herói Sai da Estátua”¹⁹⁶, em que, do alto do seu pedestal, quem olha e fala é o próprio marechal Floriano Peixoto, segundo chefe republicano brasileiro, de 1891 a 1894:

Não posso mais aguentar,
Aqui faz calor demais.
A gente vira solene.
Todo mundo fica olhando.
05 Não gosto de exibições.
Vou me pôr bem à vontade,
Vou me meter no pijama,
Vou calçar os meus chinelos.
Nunca sofri tirania,
10 Também tirano não fui.
Violei a Constituição,
Foi a única mulher
Que nesta vida violei.
Expulsei governadores
15 Porque roubavam demais,
Porque mandavam demais;
Vivi abafando revoltas,
Até a revolta do mar;
Sou amigo da unidade,
20 O país consolidei.
Quem vive a lidar com o ferro,
Quem os navios amansa,
Não pode mais ficar preso
Nesta estátua de latão.
25 Mulher, não quero esta rosa,
Não gosto de flores não.

Entre a condição pública e a privada, com mediações pessoais, típicas do populismo, travestido pela alcunha de “Marechal de Ferro”, Floriano Peixoto desfia seu *mea-culpa*, repassando em redondilhas maiores suas conhecidas atitudes e procurando a lisura da justificação das mesmas: os desdobramentos do “Encilhamento”, com graves especulações e apertos econômicos; o oportunista arranjo constitucional para passar de vice de Deodoro da Fonseca a presidente da República; as determinações patrióticas e imposições centralizadoras, com tutelas e favores clientelistas; as revoltas, Federalista (1893) e Armada (1894); a consolidação da “República das Espadas”. Contudo, jocosa e contraditoriamente, deixa transparecer sua irritação e desconforto com as frias articulações políticas movidas no âmbito público, objetivando a manutenção do seu poder – melhor seria o privativo aconchego, folgado e arejado, do “pijama” e dos “chinelos” ao invés de estar alteado no calorento pedestal. Tíbio e manhoso, sabe que não angariou muitas simpatias durante o governo e que não tem a envaidecida

¹⁹⁶ MENDES, 1994: p.170-171.

visibilidade no congestionado monumento que foi erguido em sua homenagem – aliás, feito de “latão” e inaugurado postumamente.¹⁹⁷ Em especial, nos versos finais, pintando com palavras, a *persona* manipula os princípios da écfrase, exercitando retoricamente sua própria descrição visual, em egocêntrica e absurda referência. Os versos 25 e 26, os últimos do poema, dão o tom intolerante da voz do mandatário e afastam o “calor” de quaisquer relações afetivas, a ponto de, com verdadeira falsa modéstia, causar suficiente incômodo para não “mais aguentar” a suposta posição “solene” que ocupa.

A sutil utilização da *persona* ameniza o desconforto da crítica direta, colocando o rebaixamento na voz do rebaixado, em dois níveis: o primeiro, da posição estatuária, como bem destaca o título; o segundo, na autoconstrução da aparência que, com a perda dos esplendores públicos, não mais se sustenta até mesmo nas coisas mais íntimas, como o seu próprio nome.¹⁹⁸

Matthew Hodgart adverte que a tirania é um dos inimigos da sátira e que “os tiranos não gostam de qualquer forma crítica” porque “nunca se sabe como acaba”, porque há imprevisibilidade no desmando; por isso, propõe para a sátira certa dose de sofisticação: “sofisticação política (tanto o humorista como o seu público devem compreender alguns processos de política) e sofisticação estética (o humorista deve ser capaz de contemplar o cenário político com humor e desprendimento, bem como com paixão, ou ele vai produzir apenas polêmica bruta).”¹⁹⁹

Ao longo do livro as personagens históricas ganham motivos de expiação ou de exposição, tornam-se alvo de reverses risíveis, desfilando pelos conceitos e preconceitos da população. Assim, deslocadas no tempo e no espaço, as máscaras satíricas utilizadas

¹⁹⁷ A estátua homenageia o insigne positivista Floriano Peixoto (1839/1895) e se encontra na praça de mesmo nome, na Cinelândia, zona central do Rio de Janeiro. Esculpida por Eduardo de Sá (1866/1940), apresenta em seu pedestal quatro arranjos temáticos, destacando três etnias, aliançadas pela pregação jesuítica e figuradas pela literatura: o português – *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão; o nativo – “I Juca Pirama”, de Gonçalves Dias; o negro – “Cachoeira de Paulo Afonso”, de Castro Alves; e o jesuíta – *Anchieta ou Evangelho das Selvas* (1875), de Fagundes Varela. Ao centro desse primeiro patamar há uma figura feminina oferecendo uma rosa – representação do amor e da solidariedade entre as etnias formadoras da nacionalidade brasileira. No topo, um segundo patamar, intitulado “Guarda à Bandeira”, destaca a figura de Floriano Peixoto envolta pela bandeira nacional – “ordem e progresso”, bandeira empunhada pela alegoria da Pátria. Ainda no topo, ladeando o homenageado e a alegoria, Tiradentes, José Bonifácio e Benjamim Constant preenchem os espaços que sobram com as suas figuras. Foi inaugurada a 21 de abril de 1910. Ao todo, são 25 figuras no conjunto escultórico, mostrando a fertilidade de heróis e permitindo a anedota da época; qual seja, lá de cima Floriano Peixoto gritava, tiranicamente: “- Ninguém aqui trepa mais!”

¹⁹⁸ No livro *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), de Lima Barreto (1881/1922), no capítulo “Patriotas”, o quixotesco e nacionalíssimo major Quaresma se decepciona com Floriano Peixoto: “O seu entusiasmo por aquele ídolo político era forte, sincero e desinteressado. Tinha-o na conta de enérgico, de fino e supervidente, tenaz e conhecedor das necessidades do país, manhoso talvez um pouco, uma espécie de Luís XI forrado de um Bismarck. Entretanto, não era assim. Com uma ausência total de qualidades intelectuais, havia no caráter do marechal Floriano uma qualidade predominante: tibieza de ânimo; e no seu temperamento, muita preguiça. Não a preguiça comum, essa preguiça de nós todos; era uma preguiça mórbida, como que uma pobreza de irrigação nervosa, provinda de uma insuficiente quantidade de fluido no seu organismo. Pelos lugares que passou, tornou-se notável pela indolência e desamor às obrigações dos seus cargos” (BARRETO, 1984: p. 96).

¹⁹⁹ HODGART, 1969: p. 33.

por Murilo Mendes podem assumir contornos estranhos e sobre-reais, distantes dos parâmetros lógicos vigentes, evidenciando certos desvios também na recepção.

O poema “XVIII – O Alferes na Cadeira”²⁰⁰ exemplifica a versatilidade da *persona* satírica imposta por Murilo Mendes. O próprio “Alferes”, o herói da Inconfidência Mineira (1789) – uma máscara de Tiradentes - se anuncia em seus momentos mais banais e pitorescos:

Antes eu fosse Dirceu,
Vivesse aos pés da mulata
Desfiando o lundu do amor,
Fazendo crochet de noite,
05 Do que estar como estou:
Os dentes me arrancaram,
Incendiam meu chalet;
Não pude livrar ninguém
Da escravidão atual;
10 Arranjei foi mais um escravo,
Eu mesmo, entrei na cadeia;
Tirei retrato de herói,
Mostrei a mestre Silvério
Os planos desta revolta;
15 Pareço com aviador
Que faz viagem no polo,
Queria mesmo morrer;
Sentei na cadeira elétrica,
Morro, inda mesmo que tarde
20 A morte que sempre sonhei,
— Não essa morte vulgar,
Apagada, clandestina:
Eu quero morrer de herói,
Eu amo a posteridade;
25 Comecei me lamentando
De não ser como Dirceu,
Mas é só pra tapear;
Acabei me convencendo
Que não há nada melhor
30 Do que a gente ser herói;
Eu amo a posteridade,
Quero nome no jornal,
Estátua na praça pública,
Vejam a minha vocação!...
35 Vamos, apertem o botão.

Murilo Mendes dá voz ao “Alferes” para que o mesmo esboce seu ponto de vista sobre a sua participação histórica. Logo de entrada há o contraponto com Dirceu,

²⁰⁰ MENDES, 1994: p. 157-158.

pseudônimo árcade pastoril do poeta e inconfidente Tomás Antônio Gonzaga.²⁰¹ Na época, como consta nos manuais escolares, alguns setores da sociedade colonial brasileira estavam descontentes com os desmandos do governo metropolitano, representado na figura do Visconde de Barbacena (Luís Antônio Furtado de Mendonça), especificamente, com a iminente cobrança da “derrama”, um imposto abusivo que compreendia chegar ao teto das 100 arrobas anuais de ouro (aproximadamente 1500 quilos) exigidas como sobretaxa, caso não se cumprisse a meta com o “quinto”, ou seja, o confisco de 20% de todo ouro extraído na colônia. Acostumado ao círculo elitista de Vila Rica, desfrutando de relacionamentos e amenidades, Tomás Antônio Gonzaga faz “lundu do amor” e “crochet de noite”, demonstrando não estar tão preocupado com os desígnios momentâneos, segundo as inclinadas apreciações da *persona*.²⁰²

Em seguida, o “Alferes” lamenta a perda das poucas coisas que possuía, inclusive dos próprios “dentes” – nesse particular, passou de agente prático, motivo do conhecido apelido, a paciente, identificando-se com grande parte da população brasileira – e questiona sua condição de cativo, sem a esperada liberdade que tanto almejou para a colônia. Depois, cultua absurda e vaidosamente sua figura de herói, a ponto de tirar “retrato de herói” e de revelar os planos da conjuração a Silvério dos Reis, o afamado traidor, para induzir sua própria prisão e, conseqüentemente, sua morte como mártir (compara-se, então, ao “aviador” que arriscou a vida em busca de fama e glória, de programada imortalidade – em não muito vantajosa atitude de veleidade).²⁰³ Sua onisciência e onipresença como mito popular interseccionam planos imaginários e geram uma blague desconcertante: a “cadeira elétrica” no lugar da conhecidíssima forca.

Remetendo ao lema dos revoltosos, *libertas quae sera tamen*, de reprodução virgiliana, o “Alferes” se mostra espetaculoso ao manipular sua própria imagem, com “nome no jornal” e “estátua na praça pública”, desejando-se póster e anunciado.

²⁰¹ O reinol Tomás Antônio Gonzaga (1744?/1810?), bacharel em leis por Coimbra, tornou-se ouvidor de Vila Rica, centro econômico, político e cultural do ciclo da mineração brasileira do século XVIII. Escreveu *Cartas chilenas*, que circularam por volta de 1782, satirizando o governo de Luís da Cunha Meneses e as líras de *Marília de Dirceu* (1792), nas quais exercita as convenções poéticas do bucolismo árcade e transpõe seu idílio com uma jovem portuguesa, chamada Maria Dorotéia. Preso como um dos mentores da conjuração, foi julgado e recebeu a complacência do exílio em Moçambique, ao invés da pena de morte – como no caso do nativo Tiradentes.

²⁰² Na Lira XV, estrofe 7, da segunda parte de *Marília de Dirceu* (1792), os versos “Mas ao menos será o teu vestido / Por mãos de amor, por minhas mãos, cosido” e o verso “Pintam que estou bordando um teu vestido”, da estrofe 3, da Lira XXXIV, também da segunda parte, dizem do noivo bordar o vestido de sua cōnjuge, costume de época na elite de Vila Rica e criam, no ideário popular, certa surpresa pela atitude de um dos mentores da conjuração. (GONZAGA, 1966: p.121 e p.162).

²⁰³ Referência a Richard Evelyn Byrd (1888/1957), lendário aviador, alta patente da marinha dos Estados Unidos da América, que teve a oportunidade, e o conseqüente risco, de realizar o primeiro sobrevoou do Polo Norte, em 9 de maio de 1926.

Formatado como herói nacional, realça sua fatuidade e sua vocação, mesmo que forjadas e extemporâneas: “apertem o botão”.

O poema “XIX – A Estátua do Alferes”²⁰⁴ complementa as ideias da *persona* que, ignorada ao longo do período monárquico, só se sentiu como herói depois do processo republicano de 1889 ²⁰⁵, quase cem anos depois do seu – agora tão alardeado e reverenciado – enforcamento em praça pública, drasticamente seguido de esquartejamento, segundo registros dos “Autos da Devassa” da Inconfidência Mineira²⁰⁶:

Eu sou o supremo herói.
Choquei a revolução...
Há mais de cem anos guardo
No meu ventre generoso
05 Uma turma de poetas
Que vivem o dia inteirinho
Tangendo as cordas da lira,
Em vez de atirarem bombas
No marquês de Barbacena
10 E no rei de Portugal.
Quem dorme mais é Dirceu.
No meu corpo cabe tudo.
Cabe passado e presente,
Mais do que tudo o futuro.
15 Senadores, deputados,
Se arrancham na minha sombra,
E outros, dentro de mim.
Se eu não tivesse sofrido
— Por iniciativa própria —
20 Eles nunca poderiam
Viver nesta pagodeira.
Sou como o cavalo troiano,
Aqui dentro cabe o mundo,
O Avô da farra sou eu.

²⁰⁴ MENDES, 1994: p. 158.

²⁰⁵ Morto em 1792, ignorado durante a monarquia brasileira da “casa de Bragança”, Tiradentes só foi oficialmente dado como herói em 14 de janeiro de 1890, quase cem anos depois, já na vigência da República. Por decreto, a data da sua morte, 21 de abril, passou a ser feriado nacional. Joaquim José da Silva Xavier (1746/1792) está homenageado em monumento público desde 1894, quando foi instalada uma estátua no centro de Ouro Preto – MG. No Rio de Janeiro, então Capital Federal, o “Monumento a Tiradentes” está nas proximidades da “Cadeia Velha”, na “Praça XV”, local em que ficou aguardando sua punição. A estátua foi iniciativa da Câmara dos Deputados, por ocasião da construção da sede do antigo Congresso Nacional, em 1926, e seu escultor foi Francisco Andrade (1893/1953).

²⁰⁶ Em *Autos de Devassa da Inconfidência Mineira*, editado pelo Ministério da Educação e pela Biblioteca Nacional, volume VII, Rio de Janeiro, 1938, na página 242, encontra-se o processo de Tiradentes: “[...] Justiça que a Rainha nossa Senhora manda fazer a este infame réu Joaquim José da Silva Xavier pelo horroroso crime de rebelião e alta traição de que se constituiu chefe, e cabeça na Capitania de Minas Gerais [...] Manda que com barço (corda ou laço para estrangular) e pregão (proclamação pública) seja levado pelas ruas públicas desta Cidade ao lugar da forca, e nela morra morte natural para sempre e que separada a cabeça do corpo seja levada a Vila Rica, donde será conservada em poste alto junto ao lugar da sua habitação, até que o tempo a consuma; que seu corpo seja dividido em quartos, e pregados em iguais postes pela estrada de Minas nos lugares mais públicos [...] e que a casa da sua habitação seja arrasada; e salgada [...] Rio de Janeiro 21 de abril de 1792. E o Desembargador Francisco Luís Álvares da Rocha, Escrivão da Comissão que o escrevi. Sebastião Vasconcelos Coutinho.”

O “Alferes” se reitera como “supremo herói” da nação, aquele que assumiu, “por iniciativa própria”, a responsabilidade da “revolução”. O poema revela incongruências com a história oficial, porém as emite na voz autorizada de quem dela participou: sugere preguiça, inoperância e alienação da “turma de poetas” que anuncia ilustradamente a conjuração, com destaque para Dirceu, “quem dorme mais” – talvez motivado pelo pascento lirismo das arcádias, talvez pelas noturnas e clandestinas reuniões – e conclama os confidentes a “atirarem bombas” no visconde de Barbacena²⁰⁷ e “no rei de Portugal”²⁰⁸ – atitudes que destoam do decoro da época, quer pela específica tecnologia, quer pelo apegado culto do cogitar ao invés do fazer, privilegiando o pensar ao agir. O próprio “Alferes” se resigna a ser sempre lembrado como estátua, exposto, imóvel e passivo à mercê das comemorações – e, com certeza, também das intempéries, dos pássaros e dos discursos escolares e cívicos – para ceder placidamente sua sombra aos políticos, “senadores, deputados” (cargos legislativos que não existiam na época).²⁰⁹ O verbo arranchar possibilita torções entre ordem e desordem, sempre com desejado progresso e integração: por um lado, com o sentido de estabelecer-se no ou estar em albergue ou refeitório militar, remetendo à conveniência dos idealizadores republicanos; por outro, sinônimo de incluir-se em ou participar de grupo de foliões, para realizar pagodes, patuscadas e arruaças. De uma maneira ou de outra, profano ou sagrado, ao se autoproclamar o “Avô da farra” – certamente segurando a batuta - de maneira sorrateira, como “cavalo de troia”, o “Alferes” dissemina e consolida sua imagem de eterno mártir (versos 13 e 14) no imaginário popular.²¹⁰

Triste sina de quem, desde o poema anterior, sonhava com outro tipo de posteridade – bem distinta da de uma espécie de carro-alegórico ou trem-da-alegria, no qual “cabe o mundo”, à revelia dos fenianos, tão tradicionais nos desfiles e salões carnavalescos e folclóricos por todo o Brasil.

²⁰⁷ Como bem observa Luciana Stegagno Picchio, Murilo Mendes trocou o Visconde de Barbacena, Luís Antônio Furtado de Mendonça, pelo Marquês de Barbacena, Felisberto Caldeira Brandt (MENDES, 2004: p. 100).

²⁰⁸ Na época dos “Autos da Devassa” e da condenação de Tiradentes, D. Maria I de Bragança (1734/1816) regia Portugal. Conhecida como “A Louca”, seu reinado durou de 1777, ano da morte do seu pai D. José I, até 1816, quando sucedida por seu filho, D. João VI – dado como “Príncipe Regente” desde 1799 devido à insanidade da mãe.

²⁰⁹ Jurada pelo Imperador D. Pedro I em 15 de março de 1824, a primeira Constituição brasileira instituiu o poder Moderador (do Imperador) acima dos demais poderes – Executivo, Legislativo e Judiciário – e vigorou até a Proclamação da República, em 15 de novembro de 1889. Convocada a Assembleia Geral Legislativa (reunião conjunta da Câmara dos Deputados e da Câmara dos Senadores), sua sessão de abertura só ocorreu em dia 6 de maio 1826, quando enfim deputados e senadores puderam participar do processo legislativo brasileiro.

²¹⁰ Bem gestada pelos ideais republicanos, a figura de Tiradentes congrega o ideal de liberdade e o sentimento patriótico, sem a necessidade de títulos de nobreza ou de galões monárquicos. Pelo compungido martírio alardeado, estrategicamente se aproximando de Cristo, como no quadro “Tiradentes esquartejado”, de 1893, de Pedro Américo (1843/1905), suas atitudes exemplificam os anseios de progresso e desenvolvimento do país, identificados com os cidadãos mais simples, e o firmado compromisso da República com a liberdade futura.

Alegorias e evoluções: alguns tipos nacionais.

Em crítica anteriormente citada, Mário Pedrosa sequencia:

[...] Esgotados os temas propriamente primitivistas, o pitoresco nativo, os encantos da tradição e da roça, os pátios das igrejas etc., etc., Murilo foi encontrar o seu arsenal poético na história oficial, na história escrita da pátria. Tirou das estátuas, das frases célebres e dos dramas do passado da nacionalidade a sua definição alegórica. Nessa alegoria, que encerra o ridículo e o sublime de um carro-chefe dos fenianos, está a sua essência poética. De fato, o livro de Murilo Mendes é o préstito fabuloso da nação brasileira. A crítica e a superstição, a apoteose e o grotesco desfilam no mesmo cortejo.

O Rio de Janeiro é a capital do pequeno burguês. O carioca é o pequeno burguês mais típico do Brasil. A sua irreverência crítica é acompanhada de um profundo traço supersticioso, assim como a sua malandragem não se separa de uma espécie do instinto de oposição. A agudeza do senso crítico se casa a uma extrema tolerância sentimental e a uma irritante superficialidade de julgamento e de atitudes. O jogo do bicho, o amor, a farra, o carnaval, a malandragem, um certo lusofobismo e a política de oposição, eis, esquematicamente, os traços característicos da carioca. Todos esses traços se refletem nos poemas da História do Brasil.²¹¹

A pertinência da crítica de Mário Pedrosa reforça a ideia de “préstito” folião que o livro apresenta, no qual os vultos e os tipos brasileiros desfilam descontraidamente, cada qual com sua desejada fantasia, ganhando merecido destaque: crítica e superstição, apoteose e grotesco “desfilam no mesmo cortejo”.²¹² No entanto, mesmo que “esquematicamente”, a aventada delimitação do Brasil ao Rio de Janeiro, à Capital Federal, atribuindo ao desfile “fabuloso da nação brasileira” os “traços característicos da carioca”, configura-se como reforço da simpatia do crítico pelo livro e reproduz a “extrema tolerância sentimental” e a “superficialidade de julgamento e de atitudes”.

Para justificar o título do livro e a sua abrangência nacional, basta observar alguns poemas que remetem a acontecimentos em variados espaços geográficos do país e que, nem sempre, são tão descontraídos ou trocistas em si mesmos, dentre os quais: “XV – O Café dos Emboabas”, destacando a belicosa entrada dos paulistas em busca das riquezas de Minas Gerais, em torno de 1708; “XVI – O Mercado dos Mascates”, entre brasileiros de Olinda e reinóis do Recife, por volta de 1710; “XXII – A Mão de Domingos José Martins”, a respeito da Revolução Pernambucana (1817); “XXIII –

²¹¹ *O Homem Livre*, do dia 14 de Agosto de 1933, à página 3. Acesso em 22/12/2014 - Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=721018&pesq=murilo%20mendes&pasta=ano%20193>>.

²¹² A palavra carnaval talvez tenha origem no latim tardio *carne vale*, que significa “adeus, carne”, abrangendo os dias festivos e permissivos anteriores os das continências e abstinências do período da Quaresma; aliás, foi o papa São Gregório Magno (590-604) que denominou o último domingo antes da Quaresma como “*Domenica ad carnes levandas*” (Domingo da suspensão das carnes). De forma compensatória, carnaval é a festa do “prazer da carne”. Outra versão diz de uma espécie de carro alegórico em forma de navio que, desde os romanos, era usado em festas e rituais aos deuses, entre eles Saturno e Baco, e que recebia a designação de *carrun navalis*.

Relíquias do Frei Caneca”, abordando a Confederação do Equador (1824); “XXI – A Boca de Marcílio Dias”, herói da batalha do Riachuelo (1865), paulatinamente decepado ao salvar a bandeira nacional; “XL – Dois Cabos Eleitorais”, um “causo” tipicamente cordelista que destaca a figura do padre Cícero e de São Jorge, em Juazeiro da Bahia; “XLVI – A Máquina D’Água”, a respeito da seca nordestina, os frequentes desatinos ao enfrentá-la e os desvios de recursos financeiros; e “LVII – Fuga”, enfocando as atitudes e a idealizada fama de paladino atribuída a Virgulino Ferreira da Silva, o popular Lampião. Nos próximos quatro poemas, expandindo o cortejo de carnaval, o poeta caminha pelo território brasileiro, abrindo alas e expondo alegorias e evoluções do imaginário popular, por meio de algumas máscaras e vozes específicas:

Em “XIII – Cantiga dos Palmares”²¹³, a resistência quilombola ganha *persona* anônima e bem postada em seus propósitos solidários, apesar da expressão caricata:

Seu branco, dê o fora,
 Deixe os nego em páis.
 Nós tem cachacinha,
 Tem coco de sobra,
 05 Nós tem iaiá preta,
 Nós dança de noite;
 Nós reza com fé.
 Seu branco é demais.
 Praqué que vanceis
 10 Foi rúim pros escravo,
 Jogou no porão
 Pra gente morrê
 Com falta de ar?

Seu branco dê o fora,
 15 Sinão toma pau
 Aqui no quilombo
 Quem manda primero
 Deus nosso sinhô,
 Depois é São Cosme
 20 Mais São Damião,
 A Virge Maria,
 Depois semo nós.
 Ezerço de branco
 Não vale um real,
 25 Zumbi aparece,
 Mostrou o penacho,
 Vai branco sumiu
 Cruíz credo no inferno,
 Seu branco, dê o fora,
 30 Não volte mais não.

²¹³ MENDES, 1994: p. 153-154.

Arranjados em redondilhas menores, os versos imprimem ritmo rápido e popular ao poema, trazendo valores étnicos e cacoetes linguísticos estereotipados (concordância, ortografia, acentuação,...). Na primeira estrofe, a voz que entoa a “cantiga” expressa o sincretismo afro-brasileiro, agregando o modo de vida e os valores culturais, para depois, na segunda estrofe, propor resistência e luta, atitudes inerentes ao quilombo.²¹⁴

A inversão do processo histórico oficial, expulsando os donatários das terras quilombolas – “Seu branco, dê o fora, / Não volte mais não.” – demonstra a indireta sátira promovida por Murilo Mendes no poema que, através da religiosidade assimilada pelos “nêgo” e da eficiente organização hierárquica (articulada em gradação: Deus, São Cosme, São Damião, Virgem Maria e, depois, os quilombolas – “depois semo nós”), coloca de modo atenuado, na base da brincadeira, as sérias necessidades e os legítimos direitos dos envolvidos – “Aqui no quilombo [...] Ezerço de branco / Não vale um real”, “Seu branco dê o fora, / Sinão toma pau.” – e remete à figura do líder os desejos que deveriam ser coletivos: “Zumbi aparece / Mostrou o penacho / Vai branco sumiu”. Vale observar que a *persona* evidencia em seu discurso adaptações ou sujeições feitas na língua do dominador e reproduz voz de mando e ação de posse, com relevos imperativos, mesmo com o tom galhofeiro adotado.

Depois, é a vez da figura do nativo ganhar evidência, ter seu momento de destaque no desfile carnavalesco promovido no livro. É o poema “XLIX - Marcha Final do Guarani”²¹⁵, realizado com consolidadas matrizes, em especial do “O Canto do Piaga”, da obra *Primeiros cantos* (1846), de Gonçalves Dias:

05 Ninguém mais vive quieto na terra.
Outros deuses povoam o país
Ando agora vestido de fraque,
Pus no prego a gentil açoiaba.
O tacape enferruja num canto,
A bengala não largo da mão.
Sons agudos de inúbia não ouço,
Na vitrola só tangos escuto.

10 Já não tarda o final desta raça.
Manitôs abandonam as tabas.
Meus irmãos, azulemos pra Europa:
O inimigo já chega bufando,
Na maloca já fogo tocaram...
Ó desgraça! ó ruína! ó Rondon!

²¹⁴ Localizado no interior do atual Estado de Alagoas, espalhado pela Serra da Barriga, congregando vários mocambos (vilas) e liderado por grandes guerreiros - entre eles, Ganga Zumba e Zumbi – o maior e mais afamado refúgio de escravos do Brasil foi motivo, por várias décadas, de custosas investidas patrocinadas por senhores de terras e acabou sucumbindo nas campanhas empreendidas em 1694/95.

²¹⁵ MENDES, 1994: p. 183.

O poema está ritmado em eneassílabos, como o do romântico, e traz ressonâncias da ópera “Il Guarany” (1870), de Carlos Gomes²¹⁶, cujo libreto se baseia nas façanhas extraordinárias do herói Peri, índio goitacá, personagem principal do romance *O guarani* (1857), de José de Alencar, e protetor incontestado da jovem portuguesa Cecília.

Em primeira pessoa, o índio do poema reclama dos tempos em que seus valores culturais eram prezados e nos quais ainda tinha o prestígio de herói, configurado, então, como fator de formação nacional. Na atualidade dos anos 30, de modo irônico, as trocas da “açoiaba” (manto ou turbante de penas) pelo “fraque”, do “tacape” pela “bengala”, ou da “inúbia” (instrumento de sopro, tipo de trombeta) pela “vitrola” denunciam o processo de aculturação do nativo brasileiro que, sem alternativa, almeja azular “pra Europa”, ou seja, também buscar reconhecimento internacional e identidade europeia, como sinônimos de civilidade. Considerando como suposta voz do poema a da personagem Peri, o “final” sobre-humano e diluviano descrito no romance indianista, tão aos moldes românticos, ganha tom anedótico na desleitura do mito de Tamandaré: ao invés da gênese do brasileiro, resultado da miscigenação do nativo com o português, o poema anuncia a derrocada da cultura indígena.²¹⁷

A “marcha final” confere duplo desdobramento ao poema. Como “marcha”, expressa composição musical de caráter militar, em compasso binário ou quaternário, com forte acentuação no primeiro tempo, servindo como acompanhamento para desfiles, procissões, casamentos e, também, enterros²¹⁸ – efemérides e atividades prosaicas, bem mais modestas que a produção artística de uma ópera. Como “final”, fica

²¹⁶ O compositor Carlos Gomes (1829/1877) fez sucesso na Europa, estreando no Teatro Scala de Milão, na Itália, em 19 de março de 1870, a ópera “Il Guarany” – um primor artístico exótico e autêntico, motivo de orgulho nacionalista.

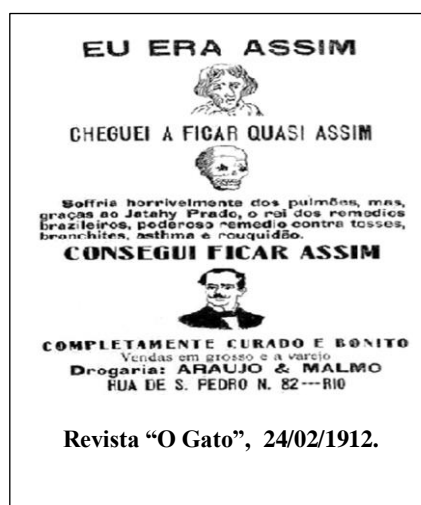
²¹⁷ O Código Civil de 1916 e a lei nº 5.484, de 27 de junho de 1928, estabeleceram a relativa incapacidade jurídica dos indígenas e determinaram o poder de tutela ao Serviço de Proteção aos Índios (SPI). Tais dispositivos refletiram uma noção genérica e superficial, ignorando a diversidade dos povos indígenas do Brasil. Visaram, acima de tudo, demarcar terras e preservar tradições culturais, mas, paradoxalmente, trasladaram os nativos e os confinaram em reservas, com o intuito de liberar áreas destinadas à expansão socioeconômica e, com isso, com essas imposições, alterando significativamente seus usos e costumes. Baseadas em ideias militares e positivistas, as práticas aproximativas se assemelhavam às da catequese colonial, constituindo-se na distribuição de presentes, incluindo vestimentas e penduricalhos; no rudimentar ensino da língua dominante e, concomitantemente, dos padrões de civilidade e de religiosidade; e no adestramento promovido através de danças e de ritmos musicais com a introdução de instrumentos europeus. Atitude destemida e disciplina militar marcavam as expedições pelo sertão, que se faziam em busca de informações cartográficas e ambientais capazes de abrirem novos horizontes de exploração. O exotismo nativo encontrado era recolhido aos museus e às instituições oficiais como registro antropológico desse Brasil surpreendente e relativamente desconhecido. Na linha de frente desses contatos, o marechal Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958) destacou-se como principal ativista e exerceu grande influência na condução das posturas indigenistas e sertanistas da época.

²¹⁸ Bem diferente da “marcha carnavalesca” ou “marchinha”, composta com letras maliciosas e temas caricatos e/ou eschachados que, tipicamente carioca, apareceu como manifestação popular já em meados do século XIX, a partir da cadência da marcha folclórica portuguesa. Pelas décadas de 1920 e 30, acresceu-se de instrumentos de sopro como saxofone e trompete, provável influência do *jazz-band* norte-americano. Entre seus muitos compositores, se destacam: Chiquinha Gonzaga, Braguinha, Lamartine Babo, João Roberto Kelly, Ruth Amaral, Haroldo Lobo.

evidente o irreversível caminho imposto ao silvícola, bem como a todo seu espólio cultural. Desde os tempos coloniais, cristalizou-se a ideia de que ao indígena brasileiro restaram duas opções: ou o confronto com o dominador, e o conseqüente extermínio, pelo desabusado da força; ou a aculturação, e tudo o mais que a acompanha de autenticidade destruída ou desprezada.

Em “VI – O Alvo de Caramuru”²¹⁹, a figura de destaque é Diogo Álvares Correia, exemplo do aventureiro que conquistou a nova terra, interagiu com os nativos, a ponto de poder ser cultuado como tema-enredo de desfile carnavalesco. Por volta de 1510, o naufrago estabeleceu-se entre os tupinambás da Bahia e, posteriormente, tornou-se motivo do poema épico de Santa Rita Durão, intitulado *Caramuru* (1781), apelido pelo qual o português passou para os cânones da história e da literatura do Brasil.²²⁰

Os versos iniciais sugerem uma engorda aos moldes antropofágicos e estão decalcados de anúncio de um tônico medicinal muito veiculado nos periódicos da dobrada dos séculos XIX e XX:



05 Eu era magro, era assim.
Cheguei a ficar quase assim.
Os índios esperam um pouco
Até que eu possa engordar,
Me dão vinho de caju,
Janto e almoço bacalhau. [...]

No entanto, ao atirar numa “pomba” com a “espingarda Flaubert”,²²¹ Diogo Álvares Correia passou a ser reverenciado pelos nativos, sugerindo mais uma vez que o registro histórico é meramente aleatório, se avultando pela capacidade de envolvimento

²¹⁹ MENDES, 1994: p. 147 -148.

²²⁰ “Diz a tradição que achando-se [*sic*] Diogo Alvares na praia, armado de uma espingarda, e vendo-se cercado de muitos gentios, julgou que os ameaçava a eles disparando um tiro, e que tão bom efeito surtiu, que o julgaram munido de um poder sobre-humano, e estiveram logo por tudo quanto quis. O nome Caramuru é o de certa enguia elétrica; isto é o de um peixe comprido e fino como uma espingarda, que pelas suas virtudes de fazer estremecer, e pelo atributo de danar e ferir, poderia ser aplicado ao tremendo instrumento (oriundo também agora do mar) e por uma leve e insensível ampliação ao seu portador” (VARNHAGEN: 1851, p.203).

²²¹ O nome da arma usada por Caramuru está equivocado. Conhecida no Brasil como “flobé” ou “flowber”, calibre 22, a carabina foi criada pelo francês Louis Auguste Nicolas Flobert (1818/1894) e começou a ser fabricada nos anos trinta do século XIX como arma de salão - sempre com “inventeur FLOBERT” burilado na base do cano. Pela sua eficiência e precisão fez sucesso até a Primeira Guerra (1914 - 1918), quando se tornou obsoleta. A origem francesa e a pronúncia criam aproximação com Gustave Flaubert (1821/1880), autor do conhecidíssimo romance *Madame Bovary* (1857), julgado como obra libertina.

e de sedução propiciada pela linguagem: “Eu atirei no que vi / Eu acertei no que vi / E também no que não vi” – tornou-se Caramuru, o “filho do trovão”,²²²

10 [...] Pego a espingarda Flaubert,
Joguei a pomba no chão.
Os índios bestificados
Se ajoelharam a meus pés.
Disseram que vim do fogo. [...]

Malandramente, acertou “em duas pombas” com uma espingardada só, reconstruindo o dito popular e reforçando sua exacerbada virilidade – “Que eu não nego fogo não”. As conquistas amorosas realizam-se na alça de mira de Caramuru, que não erra alvo (“Toda índia que me avista / Me pega pra gigolô”), principalmente quando se trata da “linda” Paraguaçu ou de sua irmã, Moema, que ele considera seu “flirt mais puxado”. A primeira está pintada de pureza na obra de Santa Rita Durão, rezando a tradição que Diogo Álvares Correia a teria levado à corte francesa, onde recebeu o sagrado batismo e passou a se chamar Catarina. A segunda, também exaltada no épico neoclássico, transforma-se em funesta heroína por exceder as expectativas amorosas, esportivas e auditivas, como recordista mundial nas respectivas modalidades.²²³

40 [...] As índias me acompanharam
Até o meio do oceano,
Agitam lenços de espuma.
Foi nesse dia que Moema,
O meu flirt mais puxado,
Bateu o recórd de amor
45 Combinado com o recórd
Mundial de natação.

A manipulação proposital dos dados confunde expressões, conceitos, objetos e épocas, sem se preocupar com a veracidade e a coerência dos acontecimentos: o anúncio

²²² No livro *Através do Brasil* (1910), de Manuel Bomfim (1868/1932) e Coelho Neto (1856/1918), as personagens Carlos e Alfredo conversam a respeito de Caramuru. Carlos ensina que: “[...] Os selvagens do Brasil eram antropófagos, isto é: comiam os seus prisioneiros. Diogo Álvares ia ser comido, quando teve a feliz ideia de fazer fogo, com a espingarda que trazia, sobre um pássaro. Ouvindo o estrondo da arma, que não conheciam, vendo o pássaro cair fulminado, os índios prostraram-se por terra, e adoraram o náufrago português, a quem deram o nome de Caramuru.

- Mas, que quer dizer essa palavra?

- Dizem uns que, na língua selvagem, Caramuru queria dizer senhor do raio, filho do trovão; e dizem outros que com esse nome designavam os indígenas uma espécie de peixe elétrico, uma enguia, cujo contato fazia estremecer a mão que a tocava. Seja como for, Diogo Álvares salvou-se, e viveu muito tempo entre os índios, casando-se com uma rapariga da tribo, Paraguaçu, que, depois de batizada, recebeu o nome cristão de Catarina. Quando, em 1534, Martim Afonso chegou à Bahia, ainda encontrou Caramuru, que teve muitos filhos, e prestou grandes serviços à colonização do norte do Brasil” (BILAC e BOMFIM, 1910: p. 13).

²²³ Estrofe LXXVIII do canto II de *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão (1722/1784): “Paraguaçu gentil (tal nome teve), / Bem diversa de gente tão nojosa; / De cor tão alva como a branca neve [...]”. E Estrofe LXII do canto VI: “- Ah! Diogo cruel! - disse com mágoa, / E, sem mais vista ser, sorveu-se n’água” (DURÃO, 1977: p.24 e p.86).

de propaganda, a espingarda “Flaubert”, as palavras “flirt”, “recórd” e outras, com a liberdade temática tão característica de um enredo carnavalesco.

Encerrando esse suposto desfile, o poema “XXI - Embarque do Papagaio Real”²²⁴ mostra a abrangência do painel espaço-temporal que o livro enfoca:

- 05 Je suis pobre, pobre, pobre,
Je m'en vais d'aquí.
Esse tal de Napoleão
Vem tomar conta de minha quinta,
Vem tomar minhas pipas de vinho,
Vem tomar meus p'rus,
Meus frangos,
Minhas galinhas d'Angola.
Tô fraco, tô fraco, tô fraco.
- 10 Vou-me embora, vou-me embora,
Vou chupar laranjas,
Vou comer minhas papas,
Vou gozar no Rio de pijama...
Se Carlota minha mulher deixar.

As anáforas e onomatopeias remetem à sonoridade aos traços peculiares do papagaio, evidenciando seu processo de aprendizagem e seu modo de expressão. Frequente no repertório pilhérico nacional, encarnando posturas que variam da ingenuidade do trocadilho ao descalabro da malícia, o papagaio reflete oralmente o ambiente no qual foi criado e revela detalhes, nem sempre sutis e agradáveis, do seu universo de convívio. Além da fama de tagarela, o papagaio conota a ideia de esperto, fazendo o jogo da conveniência e do oportunismo, ou ainda de nota promissória, que deverá ser cumprida no vencimento convencionado.

É sabido que a Corte portuguesa pendulou suas simpatias entre Inglaterra e França até o último instante e que, por fim, de modo esperado, fez sua opção de transferir a Corte para o Rio de Janeiro com apoio e pecúlio da esquadra inglesa. O príncipe-regente D. João mostrou-se susceptível aos conselhos dos membros da Corte, sobretudo dos da parte dos interesses ingleses, e tornar-se-ia afeito ao clima tropical, quente e úmido, caloroso e receptivo - a sequência de verbos “chupar”, “comer” e “gozar” sugerem maliciosamente suas sonhadas ações nas terras do além-mar – caso haja, bem entendido, o consentimento da sua esposa, a espanhola Carlota Joaquina de Bourbon.²²⁵ Aliás, a futura rainha não iria disfarçar seu desapareço pelo *modus vivendi*

²²⁴ MENDES, 1994: p.159.

²²⁵ O verbo gozar, no sentido de “troçar ou chacotear”, “zombar ou tripudiar” pode ser regido pela preposição “com” e, de modo mais coloquial, com a preposição “de”. No entanto, particularmente no Brasil, articula-se o verbo gozar com a ideia maliciosa de êxtase sexual, regido pela preposição “em” - “vou gozar no Rio de pijama...”

brasileiro quando de sua estada no Rio de Janeiro, de 1808 a 1821. Dizem as más línguas que Carlota Joaquina usava a expressão “quinto dos infernos” para se referir ao Brasil e que, no regresso a Portugal, fez questão de limpar os sapatos ainda no cais com o objetivo de tirar dos pés qualquer resquício da terra brasileira. Por ironia, foram os “quintos” do Brasil (o imposto de 20% cobrado sobre o ouro das Minas Gerais) que sustentaram por muito tempo a indolente e faustosa monarquia portuguesa.

O poema sugere que a partida da família real imposta pelas forças napoleônicas apresentou acomodada resolução por parte da Corte portuguesa. Contumaz apreciador de aves (“p’rus” e “frangos”), D. João se mostra animado, cantarolando infantilmente e projetando os gradativos prazeres da colônia tropical e, ao mesmo tempo, evidenciando as dificuldades financeiras do reino português, mesmo com as colônias da África – “Minhas galinhas d’Angola. / Tô fraco, tô fraco, tô fraco.

O verso “*Je suis* pobre, pobre, pobre” retoma uma tradicional cantiga francesa que se inicia por “*Je suis pauvre pauvre pauvre / du Marais Marais Marais*” e que, como contraponto, sequencia “*Je suis riche riche riche d’la Mairie D’Issy*” – atualmente *Mairie D’Issy* é uma elegante estação do metrô parisiense. Os aspectos lúdicos da cantiga, paronomásticos e onomatopaicos, transformam o bairro parisiense de “*Marais*”, em “*marré*”, com sentido impreciso na língua portuguesa, a menos da sonoridade. Na evolução da cantiga de roda, aquele que se coloca como pobre canta os primeiros versos e se desloca para frente do grupo e, depois, recua o mesmo número de passos, repetindo os movimentos. Dessa maneira, na junção do ritmo com a coreografia, a expressão *de marré deci* ou talvez *je m’en vais d’ici* associa-se a um movimento de retorno ou recuo, realizado pelo monarca e típico do préstito carnavalesco.

Apesar da opção pelos ingleses, é no esteio da cultura francesa que a Corte tem sua referência de cidadania. Tempos depois, em 1816, já rei, o sexto de Bragança, D. João confere à “Missão Francesa” a tarefa de criar no Brasil uma tradição voltada às artes e ciências e aos ofícios práticos. D. João VI regressou a Portugal em 25 de Abril de 1821.

2. Educação: um sério final de festa.

Santos Dumont contornou
A torre Eiffel de avião.
O povo francês lhe rende
Homenagens especiais,
Até uma estátua lhe ergueu.
Mas comeu gato por lebre,
Inda até hoje eles pensam
Que Santos Dumont é francês.²²⁶

Na sua particular visão crítica a respeito do país, o deboche construído por Murilo Mendes não deixa escapar também aspectos por vezes absurdos, por vezes grotescos da educação brasileira. A sequência de três poemas, intitulados “LII – Linhas Paralelas”, “LIII - Amostra da Poesia Local” e “LIV - Amostra da Ciência Local” expõe abertamente os descasos administrativos, a incompetência e as limitações artísticas e científicas relativos ao aprendizado escolar e suas inevitáveis, drásticas e retrogressivas consequências – plasmando falsos, aparentes e convenientes valores.

Em “LII – Linhas Paralelas”²²⁷, o título remete ao absurdo e inócuo jogo de intenções políticas que registra, a rigor, o desconhecimento dos dirigentes das reais necessidades e anseios do povo:

Um presidente resolve
Construir uma boa escola
Numa vila bem distante.
Mas ninguém vai nessa escola:
05 Não tem estrada pra lá.

Depois ele resolveu
Construir uma estrada boa
Numa outra vila do Estado.
Ninguém se muda pra lá
10 Porque lá não tem escola.

Quando se trata dos interesses da população, dificilmente há entrecruzamento de planejamentos ou prioridades por parte dos responsáveis constituídos. Quixotescamente, os recursos não são aplicados com o intento de sanar ou de aplacar os direitos básicos do cidadão; no caso do poema, educação e transporte. Primeiro “revolve” e depois “revolveu” invertem o planejamento lógico das atitudes do “presidente”, promovendo resoluções à revelia, que se fixam pela adversativa na primeira estrofe (“mas ninguém

²²⁶ De *História do Brasil* (1932), “XXXIX – Homenagem ao Gênio Francês” (MENDES, 1994: p.172 - 173).

²²⁷ MENDES, 1994: p.184 – 185.

vai nessa escola”) e pela conclusiva na segunda (“porque lá não tem escola”), retocando ou remendando um desatento educacional com outro, em constância viciosa e interminável.

Como reflexo das dificuldades escolares, as artes nacionais – especialmente a literatura e, em particular, a poesia – mostram-se muito simplórias na visão do autor, como na articulação do “LIII - Amostra da Poesia Local”²²⁸:

05 Tenho duas rosas na face,
 Nenhuma no coração.
 No lado esquerdo da face
 Costuma também dar alface,
 No lado direito não.

A aparente cisão estética da “poesia local”, por um lado, é feita com trocadilhos apoucados e rimas paupérrimas – “face” e “alface”; por outro, mesmo com vocabulário parco e conteúdo apelativo e sentimental, procura elaborar uma rica construção rimática – “coração” e “não”. Em ambos os lados, a amostragem coloca em dúvida sua própria qualidade poética e, conseqüentemente, o gosto do leitor.

Da mesma maneira, a falta de estrutura na educação reserva à “ciência local” um desenvolvimento limitado, infecundo e, até certo ponto, por vezes desesperador, por vezes letárgico – porque tolera interesses e imposições internacionais. É o caso do “LIV – Amostra da Ciência Local”:²²⁹

05 O homem vivia tranquilo,
 Em paz com a vida e com ele.
 Um belo dia, entretanto,
 Resolve escrever um artigo
 Sobre o Brasil, bem cuidado.
 Mas Brasil se escreverá
 Com “s” mesmo, ou com “z”?
 Ele vai no dicionário:
 Dá com “s” e dá com “z”.
10 Telefona à Academia:
 "Ninguém sabe não senhor,
 Talvez com “s”, ou com “z”.
 Tira dinheiro do bolso,
 Numas notas vem escrito
15 Com “s” a palavra Brasil,
 Noutras vem mas é com “z”,
 O homem vai ao vizinho,
 Sujeito modesto e sábio
 “Não sei dizer não senhor,
20 Só sei que meu filho Pedro

²²⁸ MENDES, 1994: p.185.

²²⁹ MENDES, 1994: p. 185-186.

Esteve um ano no Hospício
 Porque queria saber
 Justamente o que você
 Quer saber e não consegue.”
 25 O homem perde a paciência,
 Tira uma faca do bolso,
 Boa faca pernambucana.
 — Não quero mais me amolar,
 Aqui deve estar escrito
 30 “Fabricado no Brasil.”
 Conforme estiver aqui,
 D’ agora em diante, afinal,
 Mesmo que seja com “s”
 (Prefiro que seja com “z”)
 35 Escreverei a palavra;
 A faca será juiz. —
 O homem olha pra faca,
 Meu Deus! era made in Germany.
 Segura o homem na faca,
 40 A faca enterrou no corpo
 E o filólogo morreu.

O método científico esbarra no restrito domínio da própria língua, chegando ao absurdo de não ter certeza quanto à ortografia da palavra Brasil – com “s” ou com “z”? Nitidamente em tom de piada, contando um “causo”, o enunciador de Murilo Mendes recorre ao “dicionário” (ao decantado e referente léxico do idioma português); à “Academia” (de Letras, com certeza – em tese, vigilante instituição de defesa e preservação da língua pátria), à cédula monetária (cunho diário e vulgar dos valores do país), ao vizinho “modesto e sábio” (exemplo de cidadania: no convívio, no exemplo de vida e na edificante troca de informações ou conselhos) e, depois, apostando na sorte, recorre à faca, “boa faca pernambucana”, elegendo-a como “juiz” - e, súbito, perde a identidade nacional: “made in Germany”! O anticlímax da piada garante a perspectiva do humor, mostrando a degenerescência dos valores nacionais perante o penetrante, largo e profundo corte da influência estrangeira.

O verbo amolar – de “não quero mais me amolar” ganha ambiguidade entre afiar, refletir e aborrecer-se e, ao término do poema, invoca a imolação do tenaz “filólogo”, expondo uma significativa e modorrenta “amostra” da ciência brasileira.

Capítulo IV

1. O História do Brasil em três momentos

[...] Houve entrudos famosíssimos...
O imperador, de pijama,
Lê o Larousse na rede.
O fato é que com essa calma
Cinquenta anos se aguentou.²³⁰

Os três dias que precediam a entrada da Quaresma eram chamados de entrudo, uma festa de cunho popular com comportamento debochado, irreverente e, de certo, agressivo, em que os participantes se esbordoavam com vassouras ou colheres de pau, arremessavam ovos e laranjas uns nos outros, molhavam-se e, em seguida, sujavam-se com farinhas, areias, tintas, etc.. Em torno de 1855, em parte pela violenta perseguição policial, em parte pelo próprio desgaste perante a população, em parte também pela contaminação de outras manifestações de rua, o entrudo foi minguando, perdendo energia e se configurou no conhecido carnaval, já com encenação muito parecida com a dos dias atuais.²³¹

Como já destacado, os 60 poemas do livro *História do Brasil* podem ser sequenciados em alas de um desfile carnavalesco; alas que formam, em conjunto, um diversificado e imaginário painel satírico do Brasil. Devido a tal abrangência temática, faz-se necessária a divisão dos poemas do livro em três períodos ou blocos. São eles a “Colônia”, a “Monarquia ou Império” e a “República”, dos quais poemas escolhidos propiciam, pelo que têm de representativos e expressivos, a continuidade e a execução das desleitura de outras leituras da historiografia brasileira praticadas por Murilo Mendes.

Sendo assim, vale observar que, ainda mantendo um substrato religioso habitual, o ansiado período carnavalesco é aproveitado com alegria e vibração, quando não com excessivos prazeres e fortuitas conquistas, trazendo em sua desdobrada sequência uma privação insana, de difícil compromisso para os brasileiros não muito pios: a quaresma ou quarentena, que começa na “Quarta-feira de Cinzas”, pelo Fevereiro ou começo de Março, e termina no “Domingo de Páscoa”, e que conta, ao longo dos quarenta dias,

²³⁰ De *História do Brasil* (1932), “O Brasileiro D. Pedro II ou No Brasil não Há Pressa” (MENDES, 1994: p. 165).

²³¹ Em *Memórias de um sargento de milícias* (1854), no capítulo XIX, intitulado “Domingo do Espírito Santo”, Manuel Antônio de Almeida (1831/1861) registra até mesmo a letra do rancho num desfile realizado pelas ruas do Rio de Janeiro, ainda joanino: “Caminhavam formando um quadrado, no meio do qual ia o chamado imperador do Divino, acompanhados por uma música de barbeiros, e precedidos e cercados por uma chusma de irmãos de opa levando bandeiras encarnadas e outros emblemas, os quais tiravam esmolas enquanto eles cantavam e tocavam. [...] Entretanto, apenas se ouvia ao longe a fanhosa música dos barbeiros, tudo corria à janela para ver passar a Folia [...] Enquanto caminhava o rancho tocava a música de barbeiros; quando parava, os pastores, acompanhando-se com seus instrumentos, cantavam; as cantigas eram pouco mais ou menos no gênero e estilo desta: O Divino Espírito Santo / É um grande folião, / Amigo de muita carne, / Muito vinho e muito pão” (ALMEIDA, 1978 p. 85-86).

com a tradicional abstenção da carne e a abrupta suspensão de outras regalias - ainda mais para quem vive num país que tem exemplo antropófago, criativo e loquaz, capaz de atribuir outro significado ao verbo comer. Não por acaso, Maio é designado como “Mês das Noivas”, aquele em que a dubitável paternidade é assumida. Não por acaso, de modo constitucional, a cidadania brasileira é dada pela mãe, que tende a ficar com o resíduo da relação, seja consensual ou não. Mas, independentemente do compromisso, a cidadania expressa-se e se respalda com direitos e deveres que, por sua vez, tornam-se acinzentados, exauridos já na farra anterior e que, por inoperância e/ou incompetência burocráticas, acabam relaxados e permissíveis.

Essa paternal informalidade contrasta com o patriarcal mando de posse, de superioridade, tratado com cabresto curto e certo. Daí, uma longa série, perceptível nos brasileiros: a convivência diante da miséria, impregnada de preconceitos, e purificada na deposição da fé em mais de uma religião ou seita, dependendo das necessidades e das cobranças; a conveniente amnésia perante desmandos e falcatruas, gerando impunidades e acomodações; a passível e apalermada exaltação de valores estrangeiros, em desprezo das posturas e dos produtos nacionais; a captação de recursos financeiros através de impostos ou sobrepostos; a genial ou geniosa temperança como sinonímia de postergação, emperrando planejamentos e engavetando processos; a dificuldade de mastigação, na aparência banguela – antropofagia é para quem tem dente e acesso à cultura estabelecida; a preferência por tirar dúvidas oralmente ao invés de ler o manual, justificado pela parcial habilidade com três línguas - a portuguesa, usada nos documentos, força de lei; a chamada “língua geral”, falada no pipocar do dia-a-dia; e a da sujeição, usada para clamar por liberdade.

Opiniões tão diversificadas quanto são as misturas étnicas que compõe as muitas matrizes do povo brasileiro.²³² Contraste de posturas e posturas de contrastes, que convergem para tentar explicar o fato de que, desde o período da colonização, o público e o privado se confundem no âmbito administrativo, atribuindo ao senhor de engenho e, posteriormente, ao barão de café ou de quaisquer outros produtos – cacau, cana, borracha, informação, roupa... - o encargo decisório das prioridades econômicas. Nesse toma-lá-dá-cá, a lei é vista – e muitas vezes aplicada – como uma punição, e para fugir

²³² Posteriores à publicação de *História do Brasil*, os livros *Casa-Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre (1900/1987), *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda (1902/1982) e *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942), de Caio Prado Júnior (1907/1990) procuram equacionar as origens e as formações dos brasileiros, seus modos de agir e sentir, suas vivências e valores. Acrescentam-se ainda a disposição e o fôlego dos estudos antropológicos de Roberto DaMatta (1936/?), como em *Carnavais, Malandros e Heróis* (1979), e de Darcy Ribeiro (1922/1997), no categórico *O povo brasileiro* (1995), e também filosóficos, entre outros, de Marilena Chauí (1941/?), com *Brasil, mito fundador e sociedade autoritária* (2000).

dessa punição vale a malandragem, tanto do malandro quanto do bacharel, dando no “jeitinho” brasileiro.

Certamente que, longe do rebaixado trabalho manual, ser bacharel sempre foi o atributo mais desejado pela elite brasileira desde o período colonial, quando enviava seus filhos à metrópole em busca de titulação, especificamente à Universidade de Coimbra e que, depois, em 1827, passou a ser consolidado nas escolas domésticas, de São Paulo e do Recife. Por outro lado, depreciado, motivo de diferença econômica e cultural, o malandro se congrega ao indolente clima tropical e tem seu estereótipo na figura do mestiço, aquele que dribla o preconceito e consegue uma certa ascensão social por meio de favores conquistados com ginga e simpatia - um *bon vivant* ensolarado, dono da bossa ou bamba da bola, que não se adapta a empregos formais e que vive de “bicos” ou agregado às famílias. No entanto, se o malandro tem seus momentos de indolência e oportunismo, o bacharel não se faz de rogado, aproveitando do sistema para se estabelecer como funcionário público, quase sempre perdulário e inconsequente.

Por fim, mas sem o término das acirradas diferenças e as infinitas qualidades, de um lado, observa-se a intimidade quase familiar estabelecida com a empregada doméstica, promotora até mesmo da adequação escolar dos filhos dos patrões; e, de outro, os malfadados direitos trabalhistas, muitas vezes desrespeitados, e a parcial convivência restrita à área de serviço e, claro, ao uso do higiênico banheiro – afinal, a relativa invisibilidade do pobre pode representar parâmetro estético e de saúde, quando tão proximamente notado: se veste muito mal, não tem modos, come qualquer coisa, não tem hábitos de higiene.

No início do século XX, especialmente na Capital Federal, os afãs de urbanização e os esforços de saneamento, motivados, entre outros, pelo prefeito Pereira Passos e pelo cientista Oswaldo Cruz, fizeram-se parcialmente falhos em reproduzir padrões europeus. São evidentes os desdobramentos ocasionados pelas demolições dos velhos cortiços para a construção de grandes avenidas no estilo parisiense que, com o reaproveitamento dos destroços, propiciaram construção de moradias improvisadas nos morros, sem esgoto apropriado, disseminando as favelas e as doenças. Uma das maiores idealizações dos brasileiros é acreditar que, ao anunciar situações sisudas, austeras e cientificamente alicerçadas, copiadas de padrões internacionais, os problemas já estarão resolvidos, possibilitando desenvolvimento social e acesso à cidadania.

Infelizmente, tais esperanças tendem a escorrer pelo ralo no primeiro momento em que os interesses dos políticos, com desvios pessoais ou partidários, se fazem

presentes na execução ou administração desses projetos públicos e quando, por motivos de outras necessidades e entendimentos, a população se afasta do processo. Resta apenas, como índice de caráter, o lado bem-humorado, com complacente autocrítica e benevolente tolerância, justificando como esperteza e oportunidade de ação os atos ilícitos e dando a entender que, se tivesse meios e ocupasse os mesmos privilégios, também faria o mesmo, procederia da mesma forma; assumindo, assim, a nítida condição de um malandro-otário, gozando do estabelecido, ao invés de exigir cidadania, com melhores qualidades de ensino e de saúde e, principalmente, com melhores e mais dignas condições de trabalho.

Presentes nos hábitos da fala, nas atitudes banais, nos costumes religiosos, até mesmo nas relações de negócios, na paixão pelos esportes e na exaltação das belezas naturais, o “jeitinho” brasileiro traveste-se em vários “ismos” não muito salutares - como nepotismo, clientelismo, populismo e entreguismo; não obstante, a par do autêntico élan pessoal, de modo favorável, desestabiliza as formalidades e reificações de uma época marcada pela despersonalização, pela pulverização de conceitos e pelo desenraizamento de quaisquer laços de solidariedade ou de pertencimento, em especial, nas grandes cidades, onde regem o anonimato, a opressão e a invisibilidade. São valores possíveis, passíveis de constatação.

No conjunto dos poemas, Murilo Mendes também destila sua possível visão a respeito da sociedade brasileira e procura dar parâmetros de identidade e identificação ao que é brasileiro, mesmo que para isso utilize o que muitos outros intelectuais, artistas e cientistas da época usaram como referência e modelo: a suposta civilidade moderna europeia – na sua perspectiva, paradigma a ser comungado.

Os vaticínios de Murilo Mendes a respeito do Brasil aparecem no poema “LV – Glória de D. Pedro II”²³³. É o único poema do livro voltado em direção ao futuro:

Um anjo de sobrecasaca, de chinelas,
Passou matutando no ar:
A terra não é mais uma colônia,
Os estadistas caem que nem cocos.
05 As máquinas serão soltas em 1988,
O homem ficará lendo seus livrinhos
No jardim onde os tanks
Já terão passado.
Os soldados serão presos para sempre
10 Num cavalo de aço, não de pau.
Aos domingos terá retreta para eles,

²³³ MENDES, 1994: p.186-187.

Começando pela profetia do *Guarani*.
Os ditadores de pijama
Virão comer pé-de-moleque
15 Com o povo.

O imaginário e a mistura de previsões postulam sua sátira – aliás, muito próximos dos propostos por Matthew Hodgart: “As máquinas serão soltas em 1988, / O homem ficará lendo seus livrinhos / No jardim onde os tanks / Já terão passado” – e mostram um Brasil crédulo e tranquilo quanto ao seu futuro, independente e culto – na trabalhada figura de bonachão do segundo monarca. Será verídica toda essa magia? Ou apenas uma ilusão da realidade? E eis o que a desleitura pode conferir e constatar, por meio de referências sincrônicas e de recursos diacrônicos.

2. Colônia

[...] Num só tempo procuramos
As esmeraldas enormes
E traçamos, fatigados,
O mapa d'este país [...] No fim deste pic-nic
Desenrolamos no céu
A bandeira do país.²³⁴

Vinte poemas correspondem ao período do Brasil colonial. Desses, os quatro primeiros falam a respeito do descobrimento da nova terra: “I - Prefácio de Pinzón”; “II – 1500”; “III - O Farrista”; “IV - Carta de Pero Vaz”.

Pelo que ficou relatado pelos cronistas, oficiais ou aventureiros, dos primeiros contatos com a nova terra e com os brasílicos, imagina-se que o olhar europeu se depara com fauna e flora tropicais exuberantes, clima e relevo extraordinários e, acima de tudo, com um nativo que adota usos e costumes estranhos e, de certo incompreensíveis, mas que despertam muita curiosidade – uma curiosidade realizada com gestos precavidos, mas também gananciosos, conduzidos pelos objetivos exploratórios do sistema mercantilista da época.²³⁵

Nos poemas, o outro olhar de Murilo Mendes desvela situações amalgamadas ou fragmentadas, preparadas analogicamente ou abruptamente quebradas, que geram expressões inusitadas e, por vezes, absurdas.²³⁶ Como já abordado, o eu-poético assume um vulto histórico como o intuito de expressar opinião balizada sobre os acontecimentos e os esmiúça com requintes redutores, irônicos ou caricatos, pondo à prova suas relevâncias nas possíveis escolhas históricas dos brasileiros. De todo o espectro de recursos satíricos, a piada consegue abordar situações desconfortáveis ou delicadas e expressá-las de um modo agradável ao leitor. Desopila prováveis constrangimentos, de maneira enredada e envolvente – daí seu constante uso para

²³⁴ De *História do Brasil* (1932), “XIV – A Bandeira” (MENDES, 1994: p.157).

²³⁵ Na *História da província de Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil* (1578), Pero de Magalhães Gândavo

(1540?/1580) registra a parcialidade do olhar europeu: “A língua de que usam, toda pela costa, é uma: ainda que em certos vocábulos difere em algumas partes; mas não de maneira que se deixem de entender. (...) Carece de três letras, convém a saber, não se acha nela F, nem L, nem R, coisa digna de espanto, porque assim não têm Fé, nem Lei, nem Rei, e desta maneira vivem desordenadamente.”

²³⁶ Vale notar, *en passant*, que Murilo Mendes sempre pautou sua produção literária, desde o livro de estreia – *Poemas* (1930), pela proximidade com o movimento surrealista francês; em especial, com as inclinações e práticas estéticas de Andre Breton, Louis Aragon, Max Ernst e Giorgio di Chirico. Fundamentado em processos analógicos, seu olhar intersecciona dois ou mais planos da realidade para criar uma imagem insólita, supra-real e singular.

abarcam intrigas e controvérsias; daí a investida de Murilo Mendes nos poemas de abertura do livro para angariar a simpatia do leitor.

Distanciar-se criticamente para construir uma nova representação histórica aos moldes risíveis, mesmo com inclinação idealizadora, pressupõe exercício de contextualização, de sensibilidade e de conhecimentos prévios devidamente sedimentados, além de contar com essas mesmas qualidades no receptor. Implacável, a sátira tem a pretensão de manter o *status quo*, não de substituí-lo – do contrário, perderia a graça. O professor e crítico João Adolfo Hansen lembra apropriadamente:

[...] que a sátira é poesia; que a poesia é ficção; que o ‘eu’ satírico é um personagem; que o personagem é um tipo fictício; que seu caráter de tipo também é fictício e inventado tecnicamente pelo poeta para a finalidade satírica de expor o vício e a depravação – é útil também lembrar que os autores de sátiras manipulam o personagem satírico de maneira dramática, constituindo-o como ator”.²³⁷

Dessa maneira, o poeta satírico se delega a função de operador, conduzindo ao bel prazer, dentro das intenções programadas, a *persona* satírica que, ainda segundo o professor e crítico, não deve ser sobreposta ao autor e que é um “ator capacitado a ocupar várias posições discursivas opostas, consecutivas ou simultâneas, conforme a matéria e a ocasião dos poemas”. Depreende-se, então, que no seu disfarce, o satírico afirma negando e nega afirmando; furta-se ao escândalo, valendo-se do espetaculoso; apela ao austero, mas recorre ao licencioso. Tais afluências mostram a versatilidade da *persona* e reforçam a ideia de mistura que a sátira apresenta.

No *História do Brasil* a mistura mais evidente diz respeito aos limites do espaço/tempo que, fragmentados, simultâneos e sobrepostos, por vezes em *flashes* encadeados, cinematográficos, recortam as lições dos livros didáticos, formam imagens sobre-reais e ganham os desejáveis contornos risíveis pelas atualizações absurdas e pelas quebras da logicidade. Na prática, uma tomada sobre-real se caracteriza pelo trato especial nas imagens. Pode-se dizer que o eixo sintagmático – articulador das frases e sequências – submete-se ao eixo paradigmático – domínio das imagens e dos campos semânticos – gerando tropos, especialmente metáforas, criadores da ludicidade imagética. O esplendor da imagem nasce da aproximação de termos díspares – quanto mais díspares, maior o brilho, na concepção de Andre Breton, amparado nas ideias do

²³⁷ HANSEN, 2004: p. 458- 459.

poeta Pierre Reverdy.²³⁸ Além disso, no plano formal, acrescenta-se a completa liberdade operatória quanto ao uso de métricas, rimas, ritmos, tipos de estrofes e de estruturas poéticas – em termos analógicos, uma sortida e bem temperada salada.²³⁹

O primeiro contato do português com a nova terra e com o nativo está visualizado no poema “II – 1500”:²⁴⁰

A imaginação do Senhor
Flutua sobre a baía.
As pitangas e os cajus
Descansam o dia inteiro.
05 O céu, de manhã à tarde,
Faz pinturas de baú,
O Pão de Açúcar sonhou
Que um carro saiu da Urca
Transportando com amor
10 Meninas muito dengosas,
Umas, nuinhas da silva,
Outras, vestidas de tanga,
E mais outras, de maillot.
15 Chega um índio na piroga,
Tira uma gaita do cinto,
Desfia um lundu tão bom
Que uma índia sai da onda,
Suspende o corpo no mar.
20 Nasce ali mesmo um garoto
Do corpo moreno dela,
No dia seguinte mesmo
O indiozinho já está
De arco e flecha na mão,
Olhando pro fim do mar.
25 De repente uma fragata
Brotou do chão da baía,
Sai um velho de tamancos,
Fica em pé no portaló,
Dá um grito: "Bofé, vilões!
30 Descobrimos um riacho
E a fruta aqui é bem boa."
No mesmo instante o garoto
Lhe respondeu: "Sai, azar!"
Despede uma flecha no velho
35 Que olha pro índio mais velho
Cheinho de barbas brncas,
Pensa que é Dão Sebastião,
Dá um tremor no seu corpo
E zarpou para Lisboa.

²³⁸ No manifesto de 1924, Andre Breton destaca a concepção de imagem do poeta Pierre Reverdy (1889/1960): “A imagem é uma criação pura do espírito [...] Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e justas, mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá... etc” (BRETON, 2001: p.35).

²³⁹ Referindo-se à sátira, Quintiliano afirma: “Na verdade, todo o *sal* de uma palavra está na apresentação das coisas de uma maneira contrária à lógica e à verdade: conseguimos isso unicamente seja fingindo sobre nossas próprias opiniões ou as dos outros, seja enunciando uma impossibilidade” (ALBERTI, 1999: p.66).

²⁴⁰ MENDES, 1994: p. 143-144.

Com seus carros, maiôs e “meninas muito dengosas”, o Rio de Janeiro do início da década de 30 está sobreposto ao litoral de Porto Seguro, na Bahia, da época do descobrimento. O texto mostra o provável primeiro contato dos homens da frota de Cabral com os nativos. O cenário descrito por Caminha na sua “Carta” como praia “muito chã e muito formosa” transforma-se num espaço no qual “a imaginação do Senhor / flutua”, onde a fartura e a indolência marcam “as pitangas e os caju” e onde o céu faz “pinturas de baú” (como os quadros primitivos e nacionalistas de Tarsila do Amaral, tão presentes no primeiro tempo modernista), mostrando paisagem onírica e edênica. As moças se movimentam num cortejo carnavalesco que parte do morro da Urca, no Rio de Janeiro – elas vêm de “carro”, “muito dengosas”, exibindo “tanga”, “maillot” ou mesmo “nuinhas da silva” – e encantam os perplexos portugueses. Cruzando traços culturais – indígenas, portugueses e africanos – o eu-poético mostra um selvagem chegando de “piroga”, canoa indígena, tocando na sua “gaita”, um instrumento de sopro europeu, um ritmo de origem africana, o “lundu”. Nesse sincrético panorama cultural, indefinido entre real e imaginário, da rápida e fértil união, nasce um “indiozinho” que, já armado de arco e flecha, atinge um “velho de tamancos” recém-chegado em uma “fragata” que “brotou do chão da baía” – “Bofé, vilões! / Descobrimos um riacho / E a fruta aqui é bem boa” – o velho português é Estácio de Sá, que junto com seu tio Mem de Sá, é considerado fundador da cidade do Rio de Janeiro – 20 de janeiro de 1565, dia de São Sebastião – e que, como rezam os costumes, acabou morrendo um mês depois da fundação da cidade, vítima de uma flechada desferida por um índio tamoio – coincidentemente, a hagiografia do mártir católico registra a mesma *causa mortis*.

Ao olhar a praia, o “velho” português vê um nativo “cheinho de barbas brancas”, pensa que se trata de “Dão Sebastião” – décimo sexto rei de Portugal e último da dinastia de Avis. Com epíteto de o “Desejado”, nascido em 1554, o lendário rei desapareceu em 1578, quando da batalha de Alcácer-Quibir. A Lenda do Quinto Império ou o Mito do Regresso de D. Sebastião é o substrato do complexo e exclusivo sentimento português, o saudosismo. Então, tomado pela saudade, o “velho” zarpa de volta para Lisboa. Aos nativos, os navegadores portugueses legaram, além das doenças venéreas, um envolvente lirismo do “amor feito de fato” camoniano. O peculiar humor da *persona* satírica continua a corroer o percurso oficializado da história do Brasil, invertendo a atitude amistosa do nativo brasileiro pela enfática exclamação proferida

pelo curumim que fere o conquistador português: “— Sai, azar!”. A gradação “nuinhas da silva”, “vestidas de tanga” e “maillot” dá a justa medida do processo de aculturação.

Já em “III – O Farrista”²⁴¹ há o esboço do projeto de colonização que, no título, antecipa o clima de quizomba e a falta de planejamento:

Quando o almirante Cabral
Pôs as patas no Brasil
O anjo da guarda dos índios
Estava passeando em Paris.
05 Quando ele voltou de viagem
O holandês já está aqui.
O anjo respira alegre:
“Não faz mal, isto é a boa gente,
Vou arejar outra vez.”
10 O anjo transpôs a barra,
Diz adeus a Pernambuco,
Faz barulho, vuvo-vuco,
Tal e qual o zepelim
Mas deu um vento no anjo,
15 Ele perdeu a memória...
E não voltou nunca mais.

A suposta existência de um anjo da guarda enquadrado no momento histórico do poema vaticina a futura aculturação sofrida pelos nativos. O jogo temporal passado/presente marca posição atualizada do enunciador (o anjo “voltou da viagem” e o holandês “já está aqui”; o anjo “transpôs a barra” e “diz adeus a Pernambuco”).²⁴²

Os versos heptassílabos do poema fazem referências aos métodos mercantilistas dos séculos XVI/XVII, chamados de “monopólios comerciais”, impondo o bel interesse das metrópoles sobre as colônias. De um lado, a dominação portuguesa, visando explorar os recursos da terra – o ato de pôr “as patas no Brasil” expressa a pouca sutileza do sistema adotado; de outro, a holandesa que, apesar de invasora do território, passou a ser considerada como promotora de benfeitorias – especialmente com a chegada de Maurício de Nassau.

Segundo o negligente custódio, a troca de domínio até gera vantagens e renovações, possibilitando-o de “arejar outra vez”. Na sua acomodação, inadvertidamente, o “anjo” farrista considera o batavo “gente boa”, se esquecendo do embate contra reformista religioso (vale lembrar o jesuíta Antônio Vieira e seu famoso

²⁴¹ MENDES, 1994: p.144-145.

²⁴² Do mesmo modo, vale a comparação entre a caravela do século XVI e o dirigível Zepelim que, no dia 22 de maio de 1930, parou no Recife, em Pernambuco - primeira viagem do Graf Zeppelin na linha comercial Friedrichshafen / Recife / Rio de Janeiro - um evento memorável para a cidade que se tornava escala obrigatória de voos entre a Europa e América do Sul e que, com certeza, trouxe à memória a famosa passagem do “boi voador” de Maurício de Nassau.

Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda, de 1640, pregado em Salvador, no qual, além dos problemas econômicos relacionados ao comércio do açúcar, destaca a fúria reformista dos “hereges” invasores da colônia portuguesa).

Nos versos 11 e 12, por exemplo, o poema retoma um trecho da cantiga infantil, conhecida popularmente como “O Trem Maluco”, que diz numa de suas muitas variantes: “o trem maluco/ quando sai de Pernambuco/ vai fazendo vuco-vuco / até chegar no Ceará” e que tem como coreografia o enfileiramento aleatório dos participantes e a movimentação dos braços. Assim, pueril e lúdico, quando da chegada dos conquistadores holandeses, o anjo comenta “não faz mal, isso é boa gente”. A figura do anjo guardião das crianças mostra o paralelismo satírico com a ingenuidade dos nativos. A graça do “arejar” relacionado ao dar vela ao vento ou zarpar, termos do cotidiano náutico, caracteriza a inconseqüência e a desatenção, espontâneas no comportamento infantil.

Nos três últimos versos, adversativos, a farra se desfaz. E o vento da história, mudando sua direção, insufla o anjo desmemoriado, transportando-o definitivamente para longe das terras brasileiras. E, assim, pode-se inferir que a custódia da autenticidade da nova terra ficou, a partir de então, desguarnecida e definitivamente vulnerável à dominação.

No “IV - Carta de Caminha”²⁴³ ocorre a reescrita da notícia da descoberta da nova terra e de suas inigualáveis qualidades tropicais:

A terra é mui graciosa,
Tão fértil eu nunca vi.
A gente vai passear,
No chão espeta um caniço,
05 No dia seguinte nasce
Bengala de castão de oiro.
Tem goiabas, melancias.
Banana que nem chuchu.
Quanto aos bichos, tem-nos muitos.
10 De plumagens mui vistosas.
Tem macaco até demais.
Diamantes tem à vontade,
Esmeralda é para os trouxas.
Reforçai, Senhor, a arca.
15 Cruzados não faltarão,
Vossa perna encanareis,
Salvo o devido respeito.
Ficarei muito saudoso
Se for embora d'aqui.

²⁴³ MENDES, 1994: p. 145.

A redução dada à carta de Pero Vaz de Caminha, escrivão da esquadra comandada por Pedro Álvares Cabral, manifesta-se como espetaculosa notícia jornalística de uma apropriação territorial. O tom de piada, distanciado no estilo e no tema dos moldes quinhentistas, mas na voz do vulto histórico e próximo do conhecimento do leitor, novamente revela mistura espaço/temporal com decantados absurdos e confusões, promovendo certo desconforto de leitura pelas antecipações históricas. A nova terra é um paraíso, gracioso e fértil, com fauna e flora: “reforçai, Senhor, a arca”, com olhos entre curiosos e ambiciosos. Suas riquezas são exuberantes – “bengala de castão de ouro”, que nasce do chão; diamantes “à vontade” e esmeraldas “para os trouxas” (ou apenas turmalinas, como as encontrou e se ludibriou o bandeirante Fernão Dias Paes Leme ²⁴⁴), tanto que, segundo sugere o escrivão, fantasiado de enunciador, será possível saldar as dívidas do Reino – para isso, “cruzados não faltarão”. A arca precisa, pois, pois, ser reforçada para carregar tantas riquezas – ouro, pedras preciosas – e não para transportar a abundante natureza tropical, na possível alusão ao episódio bíblico de Noé. Desse modo, o jogo de interesses se faz na ambiguidade do espiritual e do material, mostrando as segundas primeiríssimas intenções da empresa ultramarina portuguesa. Os dois últimos versos registram o apego imediato do remetente à nova terra e, invertendo o sentido do lirismo tão caracteristicamente português - não o da palavra saudade, mas o do desejo de retorno a Portugal - dá a entender que pretende adiar sua partida para desfrutar dos encantos do achado (“encanar a perna” é uma expressão popular e se aplica nos casos em que alguém protela a execução de uma tarefa geralmente difícil que, mais cedo ou mais tarde, terá de realizar e pode representar também o consequente imobilismo na postergação de tarefas), o remetente exalta ao rei de Portugal, D. Manuel, o “Venturoso”, a sorte grande da descoberta. Afinal um dos objetivos da “Carta” é destacar as potencialidades da terra, a ponto de afirmar que tudo nela se dá, inclusive, a possibilidade de expandir a fé cristã, cruzando interesses: os “cruzados não faltarão”; como gentios convertidos ou como dividendos da exploração?²⁴⁵

²⁴⁴ No livro *Poesias* (1902), Olavo Bilac (1865/1918) apresenta o poema “O caçador de esmeraldas: episódio da epopeia sertanista no século XVII”. Está composto por quatro cantos, num total de 276 versos alexandrinos, 46 sextetos, com rimas a, a, b, c, c, b. Os moldes parnasianos, o texto conta a aventura e a morte de Fernão Dias Paes Leme, quando da “bandeira das esmeraldas”, incursão pelo sertão mineiro, ocorrida no período de 1674 a 1681.

²⁴⁵ O trecho original da “Carta” de Pero Vaz de Caminha registra: “Águas são muitas, infindas. E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo por bem das águas que tem. Porém, o melhor fruto que nela se pode fazer me parece que será salvar esta gente”. Acesso em 12/01/2015 - Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf>

E assim, no bom entendimento, com a “perna” encanada, o reinado de D. Manuel deixou o território brasileiro à mercê dos interesses internacionais ²⁴⁶ e apenas em 1534, já pelo rei D. João III, o Brasil recebeu os donatários das chamadas Capitânicas Hereditárias – motivo do poema “VII – Divisão das Capitânicas”²⁴⁷, com o qual Murilo Mendes sugere a ingerência estrangeira no processo da criação da nacionalidade, obviamente com reflexos econômicos. Ao localizar o acontecimento histórico nos séculos XVI, XVII e XVIII, quando a então colônia portuguesa estava dividida em Capitânicas Hereditárias, o eu-poético infringe as noções históricas, degenerando o monopólio português e mostrando a participação dos estrangeiros, com seus interesses específicos: os ingleses com as novidades tecnológicas e, principalmente, com o capital financeiro extorsivo – “a cinco por cento ao mês”;

A primeira pros londrinos,
Pra assentarem telefones,
Bondes puxados a burro
Naturais deste país;
05 Cruzados nos emprestam
A cinco por cento ao mês.[...]

os batavos com a dubitável tradição de higiene no fabrico do queijo – “regras de asseio”; os franceses, ícones da *Belle Époque* e sinônimos de sofisticação e decantada cultura, com lenitivos civilizatórios, como “perfumes”, “mulheres muito excitantes” e “romances de adultério”, à moda do bovarismo de Gustave Flaubert; os turcos com o comércio e o crediário; os italianos, contingente barato de mão-de-obra na lavoura – especialmente do café, e, portanto, salvação econômica para quitar dívidas junto aos credores ingleses; os americanos, desde sempre imperialistas, induzindo o consumo, particularmente da diversão cinematográfica;

30 [...] A sexta aos americanos,
Trazem fitas de cow-boy.
Os colonos veem a fita,
Ficam logo entusiasmados.
Fazem negócio com eles. [...]

os alemães com a “cerveja” fazendo frente “à cachaça nacional”; e as outras cinco para os “lisboetas” que, inábeis administrativamente, não conseguem mais do que fornecer

²⁴⁶ “O reinado de D. Manuel escoou-se inutilmente para a terra; mas já nos últimos anos, atenta à pirataria dos traficantes de pau brasil, mau grado o monopólio português, impunha-se uma das duas alternativas: ou colonizar a terra ou perdê-la” (RIBEIRO, 1914: p.69).

²⁴⁷ MENDES, 1994: p.148 – 149.

“mantimento” às outras capitânias ²⁴⁸ e, portanto, infrutíferos aos desejos da balança comercial metropolitana.

As nações citadas (França, Turquia, Itália, EUA e Alemanha) sequer existiam no período abordado enquanto estados políticos e administrativos modernos, e os objetos característicos de cada uma delas (perfumes, tecidos, discos de canto, fitas de banguê-banguê, cerveja) trazem o poema para a contemporaneidade da década de 1930, demonstrando a permanência do grau de submissão ao estrangeiro. Por outro lado, o sistema de Capitânias Hereditárias se estrutura, na sua própria origem portuguesa, por relações de mando e obediência, desdobrando-se em favores e proteções que confundem, desde então, erário ou fazenda de desfrutes coletivos ou públicos com propriedades e bens privados.

Apesar das dificuldades iniciais de relacionamento e de entendimento entre europeus e nativos nas primeiras décadas da colonização, marcas ou impressões do contágio estão registradas ainda hoje por todo território brasileiro. Mostram-se ainda presentes nos vocábulos e frases, nos hábitos e usos, nas indumentárias e comidas e em outras maneiras miscigenadas de ser - sempre com o resíduo do dominador. Basta observar que a maioria dos nomes das cidades do extenso litoral brasileiro apresenta referência de salvação: Porto Seguro, Salvador, São Vicente, São Francisco do Sul... “Que és terra, homem / E em terra hás de tornar-te”, é a proposição inicial de um soneto atribuído a Gregório de Matos que, aludindo à *Bíblia* (*Gênesis* 3: 9 e *Eclesiastes* 3: 20), pode balizar a alegoria das grandes navegações. Atravessar o Atlântico, no mínimo, aguçava a aventura pelos sonhados dividendos e justificava o palpitante empenho místico da ventura. Em terra firme, atrás de uma ação evangelizadora, sobretudo uma pegada jesuítica, um rastro de ações impositivas deixava o nativo à mercê da própria sorte. O poema “V – Testamento do Sumé”²⁴⁹ exemplifica o contato estabelecido pelo jesuíta e a conseqüente inclinação religiosa do brasileiro:

Saí do seio de Jaci,
Nas asas me pendurei
Do grande, temível Tupã;
Caí direito no mar,

²⁴⁸ A distância da metrópole, os ataques indígenas e de estrangeiros, a falta de recursos humanos e materiais e a extensão territorial dificultaram a implantação do sistema das Capitânias Hereditárias. Com exceção das capitânias de Pernambuco e de São Vicente, todas acabaram fracassando. O sistema vigorou até 1759, quando foi extinto pelo Marquês de Pombal. Dessa forma, em 1549, a Corte de D. João III implantou um novo sistema administrativo: o do Governo-Geral, centralizando o comando da colônia. O primeiro governador-geral do Brasil foi Tomé de Sousa (1503/1579).

²⁴⁹ MENDES, 1994: p.145-146.

5 Entrei na *igara* veloz, canoa indígena, de fundo chato e raso
Depois alcancei a terra,
Atravessei o sertão
Comendo bichos do mato;
Caaporas me ajudavam;

10 Curupiras vão na frente
Pra me mostrar o caminho;
Entre na taba dos homens,

Na minha cabeça pus
Um gracioso *canitar*, adorno de penas

15 Minha cintura cobri
Com *enduape* de mil cores, fraldão de penas tupinambá
Furei beijo, pus *botoque*, ornamento para lábios ou orelhas
O *maracá* agitei chocalho de cabaça, com pedras ou sementes
Que nem um homem qualquer;

20 Na *poracê* tomei parte, poracê, dança com arrasto de pé
Dançaram em roda de mim
Soltando uivos e gritos.

Depois ao homem ensinei
A cuidar da terra dele,

25 Conforme boa receita
Que me deram lá na lua;
Plantei a boa mandioca
Que se transforma em farinha.
As fazendas prosperavam.

30 Quem fez tudo aquilo, eh!
Não foi ninguém, foi Sumé.
Pensam que me nomearam
Cacique supremo d' eles?
Qual nada, me desprezaram,

35 Ficaram com muita inveja,
Me pegaram distraído,
Me expuseram na *maloca*, habitação coletiva, choça
Fatal *muçurana* prenderam corda resistente
Na cintura e no pescoço

40 De quem sempre os ajudou.
Por um triz eu não morri;
Mas Tupã naquele instante
Mandou um golpe de vento,
Leva a maloca nos ares,

45 Eles então se ajoelham.
Desamarram a *muçurana*
Me dão *cauim* a beber. fermentado de mandioca, caju, milho

Mas eu perdi a confiança,
Sumi pra sempre no mar;

50 Pra eles não se esquecerem
Do avô a quem maltrataram
Deixei na laje da costa
As impressões de meus pés.

55 O país é mesmo agrícola,
 Não tenham dúvida não:
 Antes de fazerem a máquina
 Para a mandioca moer,
 Tratem de plantar mandioca,
 Senão acaba a fazenda.
 60 Adeus, vão plantar batatas. [grifos e apontamentos meus]

As peripécias de Sumé são contadas por ele mesmo, atribuindo ao relato credibilidade tendenciosa - como qualquer testemunho, é unilateral. Filho de Jaci, a lua na cosmogonia de alguns povos indígenas, Sumé tem correspondência na mitologia greco-latina com a deusa Deméter ou Ceres – a mesma do *satura lanx* - porque traz ensinamentos agrícolas, especialmente o cultivo da maniva, e também apresenta paralelo com o apóstolo Thomé que, pela proximidade sonora e por suas peregrinações evangélicas, tornou-se motivo de doutrinação jesuítica.²⁵⁰

No primeiro terço do poema, paulatinamente, o adventício Sumé assume a cultura indígena (“Furei beijo, pus botoque, / O maracá agitei”) e, na sequência, pelo segundo terço, anuncia as benesses que promoveu: o plantio, o manejo e a preparação da mandioca – “que se transforma em farinha”. Da sua perspectiva, a identidade estabelecida e a dedicação dispensada ao enfarinhar (o verbo traz o sentido de transmitir ou adquirir conhecimento) são quebradas abruptamente, por desprezo ou inveja, azedando a mandioca (a expressão popular transmite término ou ruptura da afetividade), tornando-se cianídrica sua relação com os gentios – a menos de um milagre, purificador²⁵¹ – é “ver para crer”, como na *Bíblia* (João 20: 29): “Mas Tupã naquele instante / Mandou um golpe de vento, / Leva a maloca nos ares / Eles então se ajoelham”. Entretanto, pelo último terço, perdendo a confiança nos ingratos, para não ser

²⁵⁰ Em seu livro *História geral do Brasil* (1851), Francisco de Varnhagen informa: “A tradição recolhida da boca dos índios em tantos pontos do Brasil e por autoridades diferentes é concorde em asseverar que parte dessa civilização, e sobretudo a cultura e preparação da mandioca fora trazida por um barbado alienígena de quem conservavam grata memória. Chamavam-lhe Sumé; e outros o designavam somente por *Caryba*, nome que em sinal de respeito, davam também no principio aos Europeus.” Em seguida, esclarece a adaptação feita pelos jesuítas: “Os Jesuítas quiseram, pela analogia do nome e pelo argumento teológico de que havendo Cristo mandado os apóstolos pregar por toda a terra, que esse ente milagroso fosse S. Thomé [...]” E indaga com prodígio: “A história não deve nestes argumentos ver mais do que provas pias de um louvável zelo religioso, e nas marcas que se dizem existir em vários rochedos no litoral do Brasil, na Bahia, em Cabo Frio e em S. Vicente não pôde descobrir ela essas pegadas que se pretende fossem deixadas pelo santo para fins que se não explicam. Entrando pois no campo das conjecturas profanas, por ventura a raça dominante dos Tupis trazia consigo essa tradição do barbado Sumé, quando se assenhoreou do Brasil, ou foi já visitada neste território por esse personagem mitológico?” (VARNHAGEN, 1851: p.135).

²⁵¹ Em *Primeiras estórias* (1961), João Guimarães Rosa ((1908/1967) explora no conto “Substância” o tema do branqueamento por meio do fabrico da farinha de mandioca e da obtenção do apurado polvilho, mostrando as relações afetivas da personagem Maria Exita com Sionésio, seu patrão e, depois, amado.

esquecido, Sumé resolve deixar suas pegadas na “laje da costa”²⁵² e, então, realizar seu “testamento”, num típico jogo impositivo de causa e efeito: “Antes de fazerem a máquina / Para a mandioca moer, / Tratem de plantar mandioca, / Senão acaba a fazenda” – é “ver para prever”, *mutatis mutandis*, ordem e progresso, na positiva máxima comtiana estampada na bandeira republicana.²⁵³

Corriqueira no jargão popular, a expressão final, “vão plantar batatas”, remete a outro comestível dado como oriundo da América do Sul e sinaliza que “o país é mesmo agrícola”, destilando orgulhosa posição do loiola como gerenciador dos usos e costumes nativos. Tais posicionamentos da *persona* revelam, na verdade, certo descaso ou descompromisso, uma postura de ressentimento e de despeito pelo amplo legado autóctone, especialmente o do relacionado ao cultivo da terra.

Outro poema em que a figura do jesuíta assume contornos edificantes no processo da formação brasileira é o “VIII – Pena de Anchieta”:²⁵⁴

O padre era mesmo bom,
Não era padre, era santo.
Mandava na tempestade;
Um morto ressuscitou,
05 Um dia, pra batizar.
O índio levanta as armas
Para matar um cristão,
O padre está longe dele,
O vento vem lhe avisar,
10 O padre se concentrou,
Pensa com força no índio,
As armas dele caíram.

O padre era mesmo bom,
Deu a mão a muita gente,
15 Deu a luz a muita gente,
Muitos colégios fundou.
Escreveu poema na areia,
Não ligou para os leitores;
Só a Virgem pôde ler.

²⁵² Oscilando entre o lúdico e o malicioso, Mário de Andrade marca o indelével legado jesuítico numa passagem da rapsódia *Macunaíma* (1928), Capítulo V – “Piaimã”: “Uma feita a Sol cobrira os três manos duma escaminha de suor e Macunaíma se lembrou de tomar banho. [...] Então Macunaíma enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia d’água. E a cova era que-nem a marca dum pé-gigante.

Abicaram. O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco louro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas” (ANDRADE, Mário de, 1976: p. 48.).

²⁵³ COMTE, 1978: p. 50.

²⁵⁴ MENDES, 1994: p. 150.

- 20 Tenho uma pena bem grande
De saber que ele ensinou
Somente aos índios espertos;
Que não estendeu o ensino
À colônia portuguesa.
- 25 Fizeram mal de botar
Este padre tão notável
Servindo de manequim
Na estátua positivista.

A ambiguidade atribuída ao título deixa transparecer a predileção religiosa do eu-poético (remetendo à opinião do próprio Murilo Mendes): “O padre era mesmo bom / Não era padre, era santo”, um “padre tão notável” – induzindo ao leitor sua simpatia por José de Anchieta²⁵⁵. Dominando a “tempestade” e o “vento”, o padre concentrou-se no trabalho de catequese, pensando “com força no índio” a ponto de desarmá-lo – ou, sob outra ótica, torná-lo dócil e receptivo ao universo do dominador.

Suas atitudes de taumaturgo criaram muitas searas²⁵⁶, entre outras, as mais divulgadas e amparadas nos manuais didáticos, com gravuras elucidativas e até coloridas: a *Gramática da língua mais usada na Costa do Brasil* (1595), normatizando a língua dos índios litorâneos e dos paulistas, a chamada “língua-geral”, que tem por base o idioma tupi; o Colégio de Piratininga e o início da cidade de São Paulo; e a teatralização de conceitos religiosos, com música e dança, predicados de grande interação com os nativos.²⁵⁷

A palavra “pena” apresenta vários deslocamentos semânticos²⁵⁸: os sofrimentos e dificuldades da catequese – “Deu a mão a muita gente, / Deu a luz a muita gente”; os projetos educacionais executados com a pena de educador e de escritor (o extenso poema escrito nas praias de Iperoig, litoral de São Paulo, intitulado “*De Beata Virgine*

²⁵⁵ Natural de Tenerife, arquipélago das Canárias, Espanha, o jesuíta José de Anchieta (1534/1597) chegou ao Brasil em 1553, na esquadra de Duarte da Costa, o segundo Governador Geral do Brasil. Conhecido como o “Apóstolo do Brasil”, foi beatificado em 1980 pelo papa João Paulo II e canonizado em 2014 pelo papa Francisco.

²⁵⁶ Machado de Assis, no poema “José de Anchieta”, do livro *Ocidentais* (1880), registra, no sétimo terceto: “E iam caindo os versos excelentes / No abençoado chão, e iam caindo / Do mesmo modo as místicas sementes.”

²⁵⁷ “Procissões e romarias eram frequentes; trombetas, tambores e música, sons ruidosos e o planejamento de lábaros e pálios vistosos e flâmulas que adejavam pelas ruas “enramadas” e pelo solo tapizado de folhas, impressionavam fortemente os catecúmenos. A esse aparato Anchieta, que era poeta, juntou o singular encanto do seu estro, compondo *autos* ao modo dos que a literatura peninsular já possuía, *mysterios* religiosos e diálogos em versos que as crianças indignas representavam nas aldeias da catequese. Foi ele o primeiro mestre da língua tupi, que ordenou em livros e em gramática a afeiçoou às necessidades da religião e da vida nova que trazia aos selvagens; e foi talvez também o primeiro mestre da língua portuguesa dos primeiros brasileiros brancos ou mamelucos. E não é só o mestre, é o diplomata na triste eventualidade das guerras, é o médico que aprende dos índios a virtude das plantas e conhece da medicina do seu tempo os remédios próprios, e é enfim o enfermeiro dedicado. Trabalha em todos os ofícios, que aprende por esforço próprio. Das suas habilidades a imaginação dos coevos engenhou a reputação de *thaumaturgo*, merecida pelos verdadeiros milagres que realizava” (RIBEIRO, 1914: p. 120-121).

²⁵⁸ Aos moldes e disseminações também praticados por Oswald de Andrade, como visto no poema “Erro de Português”.

Dei Matre Maria”) – “Muitos colégios fundou. / Escreveu poemas na areia”; como sinédoque de vestimenta indígena que, por perífrase, traz a ideia de pudor civilizado; ou ainda, como sinônimo de penúria, voto assumido pela ordem secular loiolista. A maior das penas, no entanto, talvez seja o fato do espanhol agir em domínios e estar sujeito a limitações impostas pelo projeto colonial da metrópole portuguesa, não podendo ladrilhar plenamente os seus propósitos de educador, restringindo-se apenas aos “índios espertos”, e não estendendo os preciosos ensinamentos, tanto leigos e quanto religiosos, à “colônia portuguesa”.²⁵⁹

O “Apóstolo do Brasil” acabou “servindo de manequim”, mais um acoplado à congestionada “estátua positivista” do marechal Floriano Peixoto que fica na Cinelândia (a mesma do poema “XXXVI – O Herói Sai da Estátua”), centro velho do Rio de Janeiro; posição de destaque popular que, na opinião do eu-poético, constitui-se num “mal” – na certa, porque associa sua santa figura – e já canonizada - ao racionalismo cientificista.²⁶⁰

Nos dois poemas Murilo Mendes deixa claro seu apreço e consideração pela causa jesuítica, apesar das estratégicas risíveis empregadas. A propósito, Nothrop Frye discorre com lucidez:

O satirista demonstra a infinita variedade do que os homens fazem, mostrando a futilidade, não apenas de dizer o que eles deveriam fazer, mas mesmo das tentativas de sistematizar aquilo que eles fazem ou de formular um sistema coerente a propósito. As filosofias da vida abstraem da vida, e uma abstração implica deixar de fora os dados inconvenientes. O satirista traz à baila esses dados inconvenientes, às vezes sob a forma de teorias alternativas e igualmente plausíveis [...].²⁶¹

Os poemas intitulados “IX-Fadistas versus Nassau”, “X-A Viagem do Traído”, “XI-O Índio Invisível” e “XII-O Herói e a Frase” sintonizam o período da invasão holandesa em Pernambuco. Cada qual põe em relevo aspectos pitorescos das

²⁵⁹ Aspectos arquitetônicos das cidades coloniais trazem diferenças. A dos espanhóis começava a partir da praça maior, fazendo derivar dela as quatro ruas principais da cidade; tudo geometricamente planejado e assentado. Por seu turno, a dos portugueses – por exemplo, Salvador - representava uma rasura extraordinária, até mesmo libertina nos usos e costumes. A metáfora do “semeador” vem do jesuíta Antônio Vieira (1608 / 1689), quando predicava a respeito da própria arte de pregar em seu *Sermão da Sexagésima*, de 1655, proferido na Capela Real de Lisboa. Três anos depois de *História do Brasil* (1932), Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (1935), analisa o processo de colonização através da analogia entre semeador e ladrilhador. O colonizador português seria o semeador que, ao chegar ao Brasil, jogava suas sementes ao léu, de forma aparentemente “desleixada”, fazendo da nova terra local de passagem, com intensão exploradora, sem grandes preocupações futuras; os ladrilhadores, então, seriam os espanhóis. (HOLANDA, 1995: p. 93 – 138).

²⁶⁰ É a estátua esculpida por Eduardo de Sá (1866/1940) em homenagem ao marechal Floriano Peixoto (1839/1895), insigne positivista, segundo presidente da República, de 1891 a 1894.

²⁶¹ FRYE, 1973: p. 113.

respectivas personagens e personalidades históricas, quer por atos de valor, quer por cacoetes ou opções pessoais quer, até mesmo, pelo estapafúrdio registro historiográfico.

Em “IX – Fadistas versus Nassau”²⁶², o embate entre o modo de ser do português, dado a tocar fados nas “guitarras de Orfeão”, e a planejada administração holandesa de Maurício de Nassau, empreendida de 1637 a 1644, apresenta-se como diferenciador de perspectivas históricas.²⁶³ Se por esses há benfeitorias, também há interesses econômicos e comportamentos estranhos (O príncipe batavo “passa horas e mais horas / dentro da tina d’aiagua, / ou lendo livros difíceis, / ou mexendo em porcelanas.”); se por aqueles há tradições e semelhanças, também há submissão colonial, especialmente sob a interferência espanhola. Sendo assim, a aparente acomodação portuguesa e a presença de um usurpador acabam por engendrar sentimento pátrio nos brasileiros, isto é, nos nascidos e radicados na terra, por mestiçagem ou opção.

O poema conheça com a *persona* satírica suspeitando da delicadeza e do asseio de Maurício de Nassau; depois clama com sotaque metropolitano pelas ações do reinol João Vieira²⁶⁴ (“Será que o gajo não tenha / Saudades da sua Holanda? / Às armas, ó João Vieira!”); e, por último, prega combate ao “alfacinha”, o lisboeta, já que está distante, acomodado e despreocupado com os incertos fados enfrentados pela colônia (“À morte o alfacinha! vamos!”).

O poema “X- A Viagem do Traído”²⁶⁵ diz de Calabar²⁶⁶, figura controversa em tempos de obscuros e inseguros interesses, motivo de alinhamentos ideológicos: traidor, por juntar-se aos holandeses em 1632 (“... tinha estado na Holanda” e “por isso gostava de tomar banho”) e romper com as intenções luso-espanholas, capitaneadas por Matias

²⁶² MENDES, 1994: p. 151.

²⁶³ O historiador João Ribeiro registra a popular expressão “não existe pecado do lado de baixo do equador”, motivo de letras de frevos pernambucanos e que demonstra o aspecto corrupto e tendencioso, sem planejamento, da administração portuguesa: “[...] Aqueles próprios brasileiros e portugueses que viviam contentes sob o jugo paternal de Mauricio, são agora os primeiros que hasteiam o pendão da rebeldia.

O sentimento moral e, como soe sempre ser, todas as virtudes do caráter abatem-se na indiferença dos especuladores. Volta o tempo das elevações de homens leigos e de corruptos funcionários, o ardor da fortuna rápida e da licença outrora reprimida da plebe.

Agora, como antes de Nassau e como nas antigas capitânicas portuguesas, o princípio é que aquém da linha equatorial não existem mais crimes puníveis [...]” (RIBEIRO, 1914: p.189- 190).

²⁶⁴ João Fernandes Vieira (1613/1681) era um poderoso proprietário de engenho, antes aliado dos consórcios açucareiros e escravocratas da “Companhia das Índias Ocidentais” e depois, mudando de lado, líder da “Insurreição Pernambucana” (1645), movimento nativista que se desdobrou nas “Batalhas dos Guararapes” (1648-49) – motivo definitivo da expulsão dos holandeses e efeméride de patriotismo até os dias de hoje – 19 de Abril, dia do Exército.

²⁶⁵ MENDES, 1994: p. 151.

²⁶⁶ Domingos Fernandes Calabar (1600/1635), mameluco, natural de Porto Calvo das Alagoas, exímio conhecedor da região nordestina e astuto estrategista militar. A princípio, participou do exército de Matias de Albuquerque; depois, com a chegada de Maurício de Nassau, orientou os holandeses em vários combates vitoriosos contra os ibéricos. Independente dos juízos históricos, da época ou atuais, Calabar foi garroteado ou enforcado em 1635, com a pecha de traidor.

de Albuquerque; ou, ao contrário, antecipador, por vislumbrar na proposta holandesa a possibilidade de maior autonomia para as capitanias brasileiras? O eu-poético certifica Calabar como agente indicador, mediante “gorjetas”, do “endereço direitinho das mamelucas” aos estrangeiros, rufiando o endereço daquelas que “davam confiança” – pela permissão ou pela higiene? Indignada com essas facilidades ou licenciosidades, a “colônia portuguesa” comprou “passagem de 3^a” para Calabar, em “viagem” apenas de ida, rumo à Bahia:

5 [...] Calabar indicava aos estrangeiros
 O endereço direitinho das mamelucas,
 Principalmente as que davam confiança.
 Os estrangeiros o enchiam de gorjetas.
 A colônia portuguesa ficou indignada,
10 Fez correr num instante uma subscrição,
 Comprou passagem de 3^a na fragata
 E mandou ele pra Bahia tomar banho
 Com uma toalha de cordas no pescoço. [...]

Os versos finais remetem à ideia de “tomar banho” com “toalha de cordas no pescoço” como hábito adquirido junto aos holandeses ou como referência à força ou ao garrote que sofreu (22 de Julho de 1635, em Porto Calvo, Pernambuco), sugerindo que tais fatos históricos, forjados e ajuizados frouxamente, atribuem fácil relatividade à figura de Calabar: pelo título, de traidor a traído.²⁶⁷

Nos dois poemas anteriores, as respectivas personagens – João Fernandes Vieira e Domingos Fernandes Calabar – aparecem no panteão histórico brasileiro por mero acaso, em atitudes, deslocamentos ou viagens de mesma direção, mas de sentidos opostos, que por caprichos imponderáveis revigoram a máxima de que pouco importa a veracidade intrínseca dos acontecimentos, porque o que fica é a maneira de articulá-los para a posteridade.²⁶⁸

²⁶⁷ “O brasileiro Calabar, grande conhecedor do lugar, passou-se para as tropas inimigas [holandesas]; tem sido o seu nome por isso malsinado porque, a esta personalidade emprestaram um prestígio sobre-humano de fazer voltar a fortuna para o lado dos que, aliás, sempre desde o começo a tiveram. Os holandeses que já tinham nas suas fileiras muitos brasileiros e índios, dentro em pouco, embora inquietados pelas emboscadas, foram batendo os portugueses. [...] Vendo-se baldo de recursos e de elementos de resistência, Mathias de Albuquerque anunciou a sua retirada, convidando os que queriam ser fieis à pátria e à religião a acompanharem-no. [...] Em Porto Calvo, numa emboscada, [os portugueses] venceram [os holandeses, aprisionando] trezentos soldados, mais da metade, que era de brasileiros; entre estes, estava Calabar e, como é próprio da fraqueza humana, vingaram-se dos seus desastres talvez com a alegria de vê-lo expiar no patíbulo o preço da infâmia” [adendos meus] (RIBEIRO, 1914: p. 179-180).

²⁶⁸ A perífrase está baseada no que diz frei Manuel do Salvador à Bárbara, viúva de Calabar, ambos recriados como personagens da peça teatral *Calabar, o elogio da traição* (1973), de Chico Buarque (1944 /) e Ruy Guerra (1931 /): “Calabar é um assunto encerrado. Apenas um nome. Um verbete. E quem disser o contrário, atenta contra a segurança do Estado e contra as suas razões. Por isso o Estado deve usar do seu poder para o calar. Porque o que importa não é a verdade intrínseca das coisas, mas a maneira como elas vão ser contadas ao povo” (GUERRA, R. e HOLANDA, F. B. de, 2000: p. 106).

No poema “XI-O Índio Invisível”²⁶⁹ é a vez de Antônio Felipe Camarão ganhar destaque, entre os heróis da época. Com o nome potiguar de Poti, tornou-se peça estratégica na expulsão dos holandeses ao lado dos primeiros e ilustres patriotas, quase todos mestiços, nascidos na terra ou abasileirados, entre eles, André Vidal de Negreiros, Francisco Barreto de Meneses, Antônio Dias Cardoso e o negro Henrique Dias.²⁷⁰

O índio fica no escuro,
O índio não sai do escuro
Mas o inimigo ele vê.

05 Tem o inimigo um sentido,
Tem o sentido do tato,
Só sabe as armas pegar.

Camarão tem todos eles
Bem aguçados, treinados;
Ninguém tem um faro assim.

10 O inimigo se aproxima,
Não vê ninguém na sua frente,
Nem de lado, nem atrás.

15 De repente um tiro canta,
Ou então seta certa,
Cai o inimigo no chão.

Os inimigos arriscam:
Aqui tem mais é macumba,
Aqui tem assombração.

20 Mal acabam de falar,
Parte outra seta do escuro,
Ninguém sabe de onde vem.

Fica tudo desnordeado,
Não sabem pra onde atiram,
Acabam então dando o fora.

25 Camarão sumiu no escuro.
Ninguém o pega, não vê.
Sumiu debaixo da terra.

Depois Camarão morreu,
Desaparece no escuro,

²⁶⁹ MENDES, 1994: p. 152 – 153.

²⁷⁰ O rei de Portugal D. João IV (1604/1656), de Bragança, atribuiu mercês aos dois heróis da terra: para Camarão (1600?/1648), o título de “Governador e Capitão Mor de Todos os Índios da Costa do Brasil” e, para Henrique Dias (1600?/1662), o de “Governador dos Pretos, Crioulos e Mulatos de Pernambuco”. Em 06 de Agosto de 2012, a Lei número 12.701 determinou que os nomes dos patriotas fossem inscritos no *Livro de Heróis da Pátria*, conhecido como *Livro de Aço*, depositado no “Panteão da Pátria e da Liberdade - Tancredo Neves”, localizado na “Praça dos Três Poderes”, em Brasília.

30 Mas já está acostumado.
Sumiu, sumiu para sempre,
Ninguém viu ele morrer.

O indígena tem todos os sentidos “bem aguçados, treinados” porque está inserido no espaço tropical, com íntimo contato e profundo conhecimento da natureza. Essas faculdades o transformam em “Capitão de Emboscada”²⁷¹, decisivo nas investidas contra os holandeses, capaz de suscitar invisibilidade no momento dos combates, deixando o inimigo “desnortado” e, ironicamente, pelas suas eficazes estratégias de combate, capaz também de ter sua importância histórica esquecida: “Sumiu, sumiu para sempre, / Ninguém viu ele morrer”, reiterando o conceito de que os vultos históricos são construídos ao prazer dos interesses e no momento das necessidades.²⁷²

No último poema do período colonial, “XX - Força do Aleijadinho”, o eu-poético edifica uma caricatura de Antônio Francisco Lisboa²⁷³ por meio da exposição do desejo de uma estátua, ou seja, da sua própria criatura:

A mão doente parou,
Fica suspensa no ar,
Inutilizada no ar.
Lá fora os lundus dos escravos
05 Acordam a lua do sono.
A escultura bem que pede
uma força bem maior.
- Homem homem se me acaba
Eu acabo te abraçando. -

10 E a mão nunca que chega

²⁷¹ “Nas primeiras escaramuças da nova campanha os nossos levavam sempre a melhor; e então começaram a ser organizados em guerrilhas, cujos chefes tinham o nome e patente de *Capitães de Emboscada*. De uma dessas guerrilhas foi chefe o célebre índio Poti, ao diante mais conhecido por D. Antônio Felipe Camarão; o qual veio, por seus distintos serviços, a ser pelo rei agraciado com a mercê do habito de Cristo, a patente de capitão-mor dos índios, e a tença anual de quarenta mil réis. Este índio célebre era filho do Ceará, e fora daí trazido, com todos os bravos de sua escolta, pelo capitão Martim Soares, apenas teve notícia do perigo de Pernambuco” [grifo do autor] (VARNHAGEN, 1851: p. 362).

²⁷² Na edição do *História do Brasil* da Nova Fronteira, terceira impressão, de 2004, remetendo à de 1991, com organização, introdução e notas de Luciana Stegagno Picchio, a nota XI, da página 97, relativa ao poema “O Índio Invisível” traz um pequeno equívoco: Poti, com o nome cristão de Antônio Felipe Camarão, personagem do *Iracema* - “Lenda do Ceará” (1865), de José de Alencar (1829/1877), não é irmão da índia tabajara e sim amigo do português Martim Soares Moreno (1586?/1650?), o amado da “virgem dos lábios de mel”. O irmão de Iracema é o guerreiro tabajara Cauby - o “senhor dos caminhos”, filho do pajé Araquém - o “sabedor”. Geograficamente, por contato, a tribo litorânea potiguara tornou-se aliada dos portugueses, enquanto que seus inimigos, os tabajaras, localizados na Serra do Ibiapaba, no interior do Ceará, não tinham contato com os estrangeiros. Daí o conhecido enredo do romance romântico, matriz alegórica do “primeiro cearense”, o menino Moacir - “o filho da dor”, filho de Iracema e Martim.

²⁷³ Há dois poemas de Carlos Drummond de Andrade (1902/1987), que apresentam Antônio Francisco Lisboa (1738/1810), o Aleijadinho, e comentam o seu inequívoco potencial criativo. O primeiro é “O Voo sobre as Igrejas”, do livro *Brejo d’almas* (1934): “Este mulato de gênio / lavou na pedra-sabão / todos os nossos pecados, / as nossas luxúrias todas, / e esse tropel de desejos, / essa ânsia de ir para o céu / e de pecar mais na terra [...]”; e o segundo, publicado em *Claro enigma* (1951), intitulado “São Francisco de Assis”, que expressa o impacto gerado e a perplexidade obtida pelas imagens que o escultor criou na igreja de Ouro Preto, Minas Gerais: “São Francisco de Assis / Senhor, não mereço isto. / Não creio em vós para vos amar. / Trouxeste-me a São Francisco / e me fazeis vosso escravo. / Não entrarei, senhor, no templo, / seu frontispício me basta. / Vossas flores e querubins / são matéria de muito amar. [...]”.

Até o fim do caminho,
Ela está presa, bem presa,
Desde o princípio do mundo.

15 Então de dentro do corpo
Do homem disforme e triste
Sai uma boca de fogo,
Sopra no corpo da estátua
Que respira já prontinha,
Dá um abraço no escultor.²⁷⁴

A referida “força” do título – “uma força bem maior” – diz respeito às deformidades que o mestiço possuía – “a mão que nunca chega” ao fim do gesto, pela falta física e pela carência psicológica - e que, ao invés de cerceá-lo, o leva ao entusiasmo criador, de superação. Seu ato se equivale ao sopro de vida, que faz a estátua retribuir, agradecida pela dádiva, com “um abraço no escultor”, em atitude e discurso diretos. É a harmonia que se estabelece entre criador e criatura, na comunhão dos planos pictóricos, tão característica em Murilo Mendes.²⁷⁵

Quando da feitura de uma caricatura – pictórica, literária ou gestual - as correções promovidas no seu alvo elaboram um novo e desfigurado resultado – uma desleitura. Não é demais lembrar que a palavra caricatura tem seu étimo em *caricare*, do italiano, significando exagerar, carregar ou sobrecarregar, como se o emissor potencializasse os detalhes de seu alvo, tornando evidente o que poderia estar disfarçado ou até mesmo oculto. Esquematiza formas e características peculiares do caricaturado, captando, evidenciando e transformando aspectos físicos e também psicológicos.²⁷⁶ Toma uma parte de um todo para representar o que era até então representado como todo, ampliando ou distorcendo o detalhe do original no próprio original – é como se fosse o exercício de uma lupa e, como tal, focando ou desfocando. Quando foca, tende a ser edificante, elevando características nítidas; quando desfoca – seu resultado mais

²⁷⁴ MENDES, 1994: p.159-159.

²⁷⁵ No livro *Contemplação de Ouro Preto* (1949-50), Murilo Mendes rende outra homenagem ao escultor no soneto “Ao Aleijadinho”. Em seus tercetos, o eu-poético mistura os planos do criador e da criatura: “O exemplo recebendo que ofereces / Pelo martírio teu enfim transposto, / Severo, machucado e rude Aleijadinho // Que te encerras na tenda com tua Bíblia, / Suplicando ao Senhor – infinito e esculpido – / Que sobre ti descanse os seus divinos pés” (MENDES, 1994: p. 532-533).

²⁷⁶ No livro *Arte e ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica* (1959), o estudioso de História da Arte Ernest Hans Gombrich (1909/2001) teoriza a ideia de *schemata* como sendo o conhecimento das várias técnicas artísticas e dos seus respectivos vocabulários históricos que o artista tem a necessidade de dominar para fazer sua obra. Em tal ideia estão embutidas, por um lado, as tradições artísticas que servem de referência para a realização da obra e, por outro, as experiências que o artista possa transmitir das alterações promovidas por ele: “[...] nossa fórmula de esquema e correção ilustra justamente esse processo. É preciso ter um ponto de partida, um padrão de comparação, a fim de começar o processo de fazer, comparar e refazer, que finalmente se concretiza na imagem acabada. O artista não pode partir de zero, mas pode criticar os seus predecessores” (GOMBRICH, 1995: p. 342).

frequente - ela se comporta de modo depreciativo, destacando traços defeituosos e viciosos.

Comparada ao retrato, por exemplo, a caricatura pressupõe sutil diferença entre o que é similar, uma simples imitação, e o que se equivale, porque não é apenas a reprodução que importa, mas outra concepção do que é relevante no alvo. Comparada ao grotesco, por outro exemplo, a caricatura também se faz com tênues diferenças. O vocábulo grotesco é igualmente oriundo do italiano - *grottesco*, relativo ou pertencente a uma gruta, derivado de *grotta*, que significa caverna, vindo do latim *crupta* ou *crypta*. Também tem a ideia de algo escondido que é revelado e, na prática, expõe tipos sociais e fictícios, em tom alegórico, por meio da exageração ou distorção, levando ao inverossímil ou ao degenerado, contentando-se com aspectos externos e decorativos. Já a caricatura permite uma apreciação individual e até mesmo introspectiva do caricaturado. Com efeito, o receptor da caricatura não encontra nela a plena representação do real, mas os indícios da exibição de um vulto ou de aspectos perceptíveis do “mundo possível”, convencionalmente conhecido como mundo do risível.²⁷⁷

Articulada em termos do *ut pictura poesis* horaciano, mimética, judicativa e corretiva, a caricatura literária serve-se principalmente de sinédoques, metáforas e metáforas para decalcar partes do corpo ou manias do alvo. Vale dizer que, ao gerar riso, nem sempre um texto caricatural é hostil, agressivo ou negativo, marcado pela cizânia e pela imposição. Pode apresentar um riso de acolhida, reparador e cordial.²⁷⁸ No específico da caricatura, o truque da eficiência está no uso controlado dessas duas posições, bem como posicionar-se entre o retrato e o grotesco.

Assim, entre a contingência de nascer mulato e a aberração degenerativa de que foi vítima o escultor, o preconceito se dá no apelido pelo qual é conhecido e que, no poema, não impede ou limita suas ações artísticas; ao contrário, faz dele um criador reverenciado pela própria criatura – na cosmovisão de Murilo Mendes, um ícone cultural brasileiro.

²⁷⁷ Marcantes e fundamentais na arte pictórica, os conceitos de retrato, caricatura e grotesco fogem aos objetivos da presente dissertação, remetendo ao livro *Arte e Ilusão – Um estudo da psicologia da representação pictórica*, de Ernest Hans Gombrich suas fundamentações, especialmente o capítulo “O Experimento da Caricatura” (GOMBRICH, 1995: p. 351-381).

²⁷⁸ No livro *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*, de 1996, Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite esclarece: “É possível, apesar de mais rara, a criação de caricaturas que se classificam como cordiais, e, pela simpatia que expressam, não são mal vistas pelos caricaturados, apresentando-os favoravelmente, com uma imagem neutra, mais próxima ou infensa, que ressalta ou cria traços de afinidade e identidade com o público”. A professora exemplifica com a caricatura de Rui Barbosa, “em que o jurista é desenhado com uma cabeça enorme, que contém uma biblioteca, o que enfatiza a inteligência e o preparo do magistrado, é bastante conhecida” (LEITE, 1996: p. 25).

3. Monarquia.

Uma vasta sonolência
Invade toda a fazenda.
Sucedem-se os ministérios,
As guerrilhas se sucedem
Pro povo se divertir.
A Corte faz pic-nics,
Ou organiza quadrilhas
Nos bailaricos reais.
A Inglaterra intervém
No mercado das finanças,
Todos acham muito bom. [...] ²⁷⁹

Pode ser que por falta de um vínculo seguro, gregário e visceral com as correntes do Modernismo brasileiro (especialmente com as do chamado primeiro tempo e especificamente com as ideias de Oswald de Andrade - como discutido no primeiro Capítulo), Murilo Mendes tenha considerado seu livro uma experiência episódica e, como já dito, possível motivo de preterição do livro no conjunto de sua obra. Em entrevista concedida a Homero Senna, Murilo Mendes declara:

Em 1922 eu estava no Rio, olhando de longe e com simpatia o movimento, mas sem aderir oficialmente, porque nunca tive instinto gregário, o que sempre me impediu de fazer parte de qualquer grupo. Publiquei alguns poemas em “Terra Roxa e Outras Terras” e em “Antropofagia”, as revistas que o Oswald de Andrade dirigiu em São Paulo, mas não tive ação mais saliente na revolução literária e artística liderada por Mário de Andrade. Acho, porém, que o movimento, que representou ação paralela ao desenvolvimento das ideias de transformação política que nos conduziram à Revolução de 30, mas que deve ser visto, também, como consequência do surto de renovação por que passou todo o mundo ocidental depois da guerra de 1914, foi muito útil à nossa literatura. *É verdade que não criou grandes coisas*, mas policiou o ambiente literário, dando possibilidades aos novos poetas e escritores de exprimirem os anseios da era nova que se aproximava [grifos meus]. ²⁸⁰

No entanto, em carta datada de 9 de Maio de 1965, Murilo Mendes faz o seguinte pedido ao jornalista: “Gostaria que você retificasse a frase de pág. 299 (da I^a edição de República das Letras): ‘É verdade que não criou grandes coisas.’ (Sobre o movimento modernista: acho o contrário)”. ²⁸¹

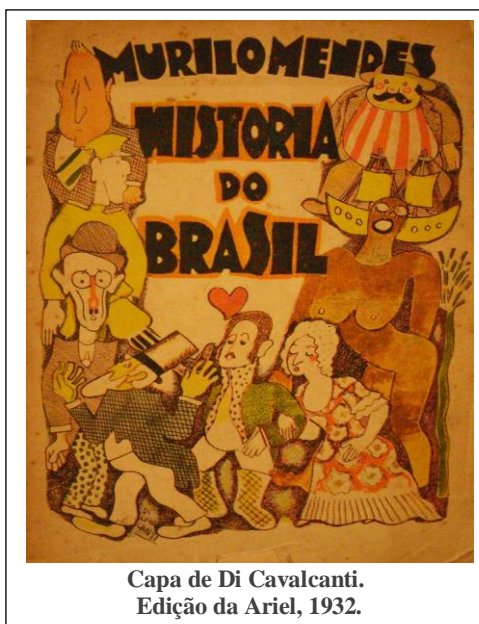
Entre afirmações e negações, é curioso observar que, ao anunciar o livro no *Boletim de Ariel*, o próprio poeta ressalva junto ao título a ideia de “Filosofia

²⁷⁹ De *História do Brasil* (1932), “O Brasileiro D. Pedro II ou No Brasil não Há Pressa” (MENDES, 1994: p. 165).

²⁸⁰ Publicada nas revistas de “O Jornal”, de 09 de Dezembro 1945, e do “Globo”, de 01 de Abril de 1950, e republicada em 1955 no livro do jornalista, intitulado *República das letras*.

²⁸¹ SENNA, Homero. *República das letras*. 3ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

humorística”, demonstrando a suposição de que, já na época da publicação – considerada tardia, de 1932 - apresentava consciência do nível menor ou inferior da



Capa de Di Cavalcanti.
Edição da Ariel, 1932.

obra em questão, preferindo compreendê-la como um conjunto de chistes, uma sátira de efeito circunstancial, efêmera, e até mesmo de ímpetos juvenis.²⁸²

É de se reafirmar, então, a notável semelhança do livro com um curso carnavalesco, no qual situações e personagens históricas, antes imobilizadas, desfilam suas vivências alegóricas na proximidade de um modo de ser brasileiro, sem dúvida, debochado e, ao mesmo tempo, caloroso.

Em seu estudo a respeito dos estatutos carnavalescos medievais, o estudioso Mikhail Bakhtin observa que a cultura popular se posiciona contrária “a toda ideia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade”, preferindo “manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis”. Por isso “as formas e os símbolos da linguagem carnavalesca” se caracterizam, principalmente, “pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo [...] da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões”.²⁸³

Ao tomarem contato com o livro, com maior ou menor intensidade, os leitores brasileiros tendem a participar desse desfile carnavalesco e, integrados ao jogo especular às avessas, riem dos próprios rebaixamentos e transgressões: picardias, engodos, lorotas, subornos, soberbas, apostas, acasos, seduções, prazeres, preguiças,

²⁸² Pelo final da década de 20, ao longo da de 30, e até o final da Segunda Grande Guerra (1939-45), quaisquer atividades fora do eixo de identificação com as raízes nacionais, tornadas autênticas, eram desconsideradas ou recebiam aceitação crítica enviesada. Este fenômeno foi analisado com extrema sagacidade pelo crítico João Luiz Lafetá (1946/1996) em *1930: a crítica e o Modernismo* (2000), mostrando a transição de um projeto estético, presente nos anos de 1920, para um projeto ideológico, que caracterizou os anos de 1930. O crítico analisou e demonstrou as particularidades dessa passagem ao focar sua atenção, justamente, na crítica literária realizada no Brasil no decênio de 30 expondo certas conexões entre literatura e ideologia nela encenadas. A partir de um exame pormenorizado da perspectiva e do modus operandi de quatro importantes críticos da época, Agripino Grieco, Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde), Mário de Andrade e Octavio de Faria, João Luiz Lafetá extraiu conclusões precisas e determinantes acerca do contexto histórico-ideológico da década de 30, ao mesmo tempo em que ofereceu uma visão renovada e revigorada do próprio modernismo no Brasil. Realizou, assim, um verdadeiro desvendamento dos pressupostos desses críticos, indicando como os seus julgamentos foram afetados devido às opiniões religiosas, morais e políticas que eles possuíam (LAFETÁ, J. L. 1930: A Crítica e o Modernismo. São Paulo, 2ª ed., com Prefácio de Antônio Candido. São Paulo, Duas Cidades / Ed. 34, 2000).

²⁸³ BAKHTIN, 1987: p. 10.

gulas. E, assim, definitivamente, torna-se nítida a futura atitude do preterir, ou seja, para um poeta voltado ao eterno, uno e axiomático, de declarado cunho religioso, sentindo-se iluminado, buscando a totalidade das coisas do mundo, eivado de conceitos eruditos e de referências intelectuais, o *História do Brasil* se constitui em assombrosa exceção. A concepção do “realismo grotesco” de Mikhail Bakhtin alerta que o riso “degrada e materializa” e qualifica a degradação como ato de “entrar em *comunhão* com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais”, mais especificamente com “o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais” [grifo meu].²⁸⁴

No livro de Murilo Mendes há uma sequência de quatro poemas a respeito do processo de Independência do Brasil, com jocosos apelos políticos, atropelos administrativos e desazos pessoais do Príncipe-Regente que exemplificam a degradação proposta pelo “realismo grotesco” - os dois primeiros são: “XXIV – Fico”²⁸⁵, “XXV – Preparativos da Pescaria”²⁸⁶.

O primeiro enfoca os acontecimentos do conhecido “dia do fico” (9 de janeiro de 1822), dia em que D. Pedro, *persona* do poema, reitera seus imperativos: “preparem as mulatas”, “recheiem os p’rus”, “comprem mercúrio” (na época, curativo de doenças venéreas), e “suprimam os chuveiros”, e “previnam o Chalaça” (Francisco Gomes da Silva, amigo particular), e “aprontem o trolley”. E, com todos os mandos nivelados e convenientemente arranjados, promete ficar no Brasil; porém, antes de qualquer decisão, ainda quer “falar com a Marquesa”²⁸⁷ para depois degustar da “ceia” e confirmar ao povo que “falando em comidas”, ele fica, “pois não”.

O segundo aborda a preparação do voluntarioso “grito” que acaba por ser dado às margens do riacho do Ipiranga, em São Paulo – daí a alusão à “pescaria” – mostrando que o então Príncipe-Regente tem voz de comando suficiente (ou garganta, tomado no sentido de mentira ou bravata ou, ainda, de jactância de fanfarrão) para romper com as diretrizes da política portuguesa – “mando às favas Portugal” e assumir uma política voltada aos brasileiros, de interesses e afazeres circunstanciais. Revela, então, que seu pai, D. João VI, “não fez coisa alguma” pelos “vrazileiros” e que mente “pela gorja” quando diz que fez, destinando a responsabilidade das manipulações econômicas e

²⁸⁴ BAKHTIN, 1987: p. 19.

²⁸⁵ MENDES, 1994: p. 162.

²⁸⁶ MENDES, 1994: p. 163.

²⁸⁷ Os almanaques históricos apontam que D. Pedro só conheceu Domitila de Castro Canto e Melo (1797/1867), viscondessa e, depois, marquesa de Santos em São Paulo, em meados de Agosto de 1822 e que o relacionamento durou 7 anos, com 5 filhos e mais de 200 cartas trocadas, nas quais ela é chamada de “Titila”, assinadas com o pseudônimo de “Demonão”.

políticas da Corte portuguesa no Brasil ao “ministro inglês”²⁸⁸ e ao “conde de Linhares”²⁸⁹.

O terceiro, “XXVI – Serenata da Dependência”²⁹⁰, estabelece um diálogo entre D. Pedro e a Marquesa de Santos, Domitila de Castro (“ - Titila, minha Titila”), sua amante mais cultuada, expressando a dependência folgazã – “- Ai Pedrinho, és um ingrato!”, na realização de uma sentimentalíssima “serenata”. A conversa deixa entender seus descompromissos administrativos e financeiros com a Corte portuguesa (“não mando um real”), sua limitação em até mesmo seduzir a amante e, em contrapartida, a permissividade ampla dos seus relacionamentos - perdendo sua vez para “um marinheiro, / ou soldado, ou estudante” – e, finalmente, seus problemas de saúde, pela vida venérea – “pingando demais”- ou seus problemas de lazer, durante a “pescaria” – Me esperam no Ipiranga”, pela tradicional garoa paulistana.

Na *persona* do futuro “Imperador do Brasil”, os três poemas anteriores demonstram seu total despreparo e destempero, fazendo do tão aclamado “grito” dado às margens do riacho do Ipiranga um mero acaso gerado pelos seus *humours* alterados, quer pelos constantes “pingos”, talvez de chuva, que atrapalham a “pescaria” e geram impregnado tédio; quer pelo comido e mal comido “cuscuz”, que se torna explosivo e motivo de constrangedor revertério. Todas as atitudes de D. Pedro estão degradadas, em íntima e maliciosa conexão com as partes inferiores do corpo, mas com possibilidades de renovação, de coroamento, como exemplifica o quarto e último poema da série, “XXVII – A Pescaria”:

Foi nas margens do Ipiranga,
Em meio a uma pescaria.
Sentindo-se mal, D. Pedro
— Comera demais cuscuz —
05 Desaperta a barriguiha
E grita, roxo de raiva:
"Ou me livro d'esta cólica
Ou morro logo d'ua vez!"
O príncipe se aliviou,
10 Sai no caminho cantando:
"Já me sinto independente.
Safa! vi perto a morte!
Vamos cair no fadinho
Pra celebrar o sucesso."
15 A Tuna de Coimbra surge

²⁸⁸ O ministro inglês é Lord Strangfort (1780/1855), hábil diplomata que atuou durante a estada de D. João no Brasil, desde a partida (ou fuga) da Corte de Lisboa, em 29 de Novembro de 1807.

²⁸⁹ D. Rodrigo Domingos de Sousa Coutinho (1745/1812), o conde de Linhares, estadista da corte de D. João VI, responsável pela política e pelo comércio da Coroa portuguesa, especialmente na parceira com a Inglaterra.

²⁹⁰ MENDES, 1994: p. 163-164.

Com as guitarrasafiadas,
Mas as mulatas dengosas
Do Club Flor do Abacate
Entram, firmes, no maxixe,
20 Abafam o fado com a voz,
Levantam, sorrindo, as pernas...
E a colônia brasileira
Toma a direção da farra.²⁹¹

E assim, segundo o depoimento do eu-poético – que se delega autorizado, ocular e auditivo - dependente dos ímpetos coléricos, D. Pedro se “aliviou” do excessivo e fermentado “cuscuz” e deu-se à reviravolta: Imperador do Brasil, motivo de aguardado feriado nacional.

Para celebrar o sucesso de se sentir “independente”, sem ser “gorja” como seu pai, e salvar as aparências perdidas, ainda segundo o testemunho, D. Pedro deseja cair no “fadinho” da “Tuna de Coimbra” (exemplo de tradição intelectual portuguesa), mas o ritmo português é substituído pelo “maxixe” do tropical “Club Flor do Abacate”, com suas “mulatas dengosas” – produto autenticamente nacional - que “abafam o fado com a voz” e “levantam, sorrindo, as pernas”, fazendo com que a antiga “colônia brasileira” tome o rumo da “farra”.

Municiando-se ainda do pensamento de Mikhail Bakhtin, é possível verificar que o risível - a sátira, do burlesco ao humorístico - destronando e coroando, virando do avesso ou invertendo,

“ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a libertar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe e, portanto, permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo.”²⁹²

Não obstante, vale destacar, o *História do Brasil* apresenta por vezes certas retrações sociais, que se justificam pelo processo satírico, mas não convencem pela sua datação e escolhas de ataque. No seu particular modo de articular a historiografia brasileira, Murilo Mendes expressa substrato temático empobrecido, quase sempre pela ótica factual, requentado e, às vezes, intolerante. Ao abordar temas sociais e culturais delicados, como a subserviência dos subalternos ou dos menos favorecidos,

²⁹¹ MENDES, 1994: p.164 – 165.

²⁹² BAKHTIN, 1987: p. 30.

notadamente sob o ponto de vista sexual e malicioso, o poeta delega suas opiniões à *persona* satírica, nem sempre isentas de posturas comprometedoras e preconceituosas.

Depois, na sequência da “vasta sonolência” que “invade toda a fazenda” brasileira, Murilo Mendes aborda o período regencial, a maioria de D. Pedro II e o segundo reinado, no qual a “Corte faz pic-nics / Ou organiza quadrilhas / Nos bailaricos reais”, com as devidas intrujices e orquestrações financeiras da Inglaterra. O último episódio do período monárquico abordado no livro é a Guerra do Paraguai, travada de 1864 a 1870, envolvendo o Brasil, a Argentina, o Uruguai e que levou à derrota do Paraguai, até então um próspero foco econômico, com inconveniente postura republicana e independente na América Latina.

Conhecido como “El Supremo”, Francisco Solano López foi o líder paraguaio durante o conflito e, por isso, considerado o maior inimigo das forças da Tríplice Aliança e dos interesses ingleses. No poema “XXX - Tango de Solano López”²⁹³, misturando os idiomas na voz do próprio paraguaio, Murilo Mendes elabora a saga do dirigente

Jô estava em el cabaré,
No hacía mal a ninguém.
[...] A guerra me declaráron,
10 Perdi milhares de heróis [...]
Telegrafei para Londres,
15 Precisava desse apoio
Para ser imperador[...].

como se fosse um enredo de tango, pela dramaticidade – “meu rincão defendi”- e paixão exacerbadas – “Mas deixei ao Paraguai / Mi amante corazón”.

Mas é no “XXXII – Marcha em Retirada”²⁹⁴ que a vanglória do conflito se manifesta com a sensaboria de um país que necessita ter um perfil para estabelecer suas mínimas recorrências, mesmo que fabricado.

O poema está distribuído em duas estrofes, com sete e com vinte versos. Cada verso expressa o ritmo de dois hemistíquios, acentuados na segunda e quinta sílabas, dando a perceptível ideia de uma marcha militar.

Na primeira estrofe, as ações demonstram a resistência dos soldados brasileiros perante as adversidades da marcha: abrem o caminho da retirada - “facão vai cortando”

²⁹³ MENDES, 1994: p. 166.

²⁹⁴ MENDES, 1994: p. 167 – 168.

- entre a incerteza do “escuro do mato” e a certeza do “fogo” inimigo, que os persegue²⁹⁵:

Os homens caminham no escuro do mato,
Os homens caminham debaixo do fogo,
Ninguém sabe ao certo de onde ele vem.
Nem ao menos conhecem o trilho do mato;
05 Facão vai cortando cipós, samambaias,
Os homens não enxergam no escuro do mato,
Mas o fogo enxerga, os homens persegue. [...]

Na segunda estrofe, a marcha transforma-se efetivamente em retirada, sugerindo a dissipação paulatina das forças do contingente.²⁹⁶ Os homens passam a comer “ervas podres”, talvez uma corruptela de *hierba*, tão comum no *chaco* paraguaio, e já estão “nus, sem ação”, maltratados pelas agruras da caminhada forçada, perdidos na “fumaça” dos constantes incêndios ocasionados estrategicamente²⁹⁷ e, claro, pelo poder de “fogo” da artilharia inimiga; porém

[...] A praga pior espera-os num canto,
O cólera-morbus ataca a coluna,
Subiu para cima, desceu para baixo,
O cólera-morbus com a força acabou
20 Da parte mais firme da altiva coluna,
O cólera-morbus é amigo de López [...]

²⁹⁵ No capítulo 21, o último do livro *A retirada da Laguna* (1871), de Alfredo de Taunay (1843/1899), em nota, o autor registra: “No dia da invasão do território paraguaio, isto é, em abril de 1867, era o efetivo da coluna de 1680 soldados. A 11 de Junho reduzira-se a 700 combatentes. Perdêramos pois 908 [talvez 980] soldados pela cólera e o fogo. Morrera além disto grande número de índios, mulheres e homens negociantes ou camaradas que haviam acompanhado a marcha agressiva do nosso corpo” (TAUNAY, 1968: p.89).

²⁹⁶ No capítulo XXXV do livro *Porque me ufano do meu país* (1900), o conde Afonso Celso dá seu depoimento a respeito do episódio da retirada da tropa brasileira: “Alfredo de Escagnolle Taunay [...] foi um dos oficiais da expedição que, em 1865, ao começar a guerra do Paraguai, operou no sul de Mato Grosso, havendo sido obrigada a retirar-se de Laguna, naquele país, até o rio Aquidauana, no território nacional [...]. Em 35 dias, percorrem os retirantes 39 léguas, constantemente perseguidos de todos os lados pela poderosa e audaz cavalaria contrária, combatendo todas as horas [...]. Marcham em terrenos alagados, ou cobertos de altas e duras ervas que é preciso cortar a facão [...] Os paraguaios continuamente lançam fogo a essas ervas, convertendo a planície numa fornalha, envolvendo os brasileiros num círculo de chamas. Alimentando-se de vegetais putrefatos, curtindo o suplício da fome e o da sede, sufocados e cegos pela fumaça [...] prosseguem impávidos. [...] Ora os abrasa um sol implacável, ora os inundam chuvas torrenciais e geladas, agravando o lodaçal do caminho, erriçado agora de taquaras duras e cortantes como espadas e que, pegando fogo, detonavam como tiros de artilharia.

Prosseguem [...] sem ar respirável, acabrunhados, presas quase de sombrio desespero. Como se já não bastassem tantos males e desastres, eis que se manifesta entre eles tremenda epidemia de *cholera-morbus*. O flagelo faz numerosas vítimas. [...] Torna-se tão angustiosa a situação que os chefes deliberam abandonar no mato os enfermos, a fim de que os ainda não contaminados pudessem ir por diante. Executa-se a terrível ordem. Os soldados são largam os doentes, — companheiros, parentes, amigos. Resignam-se estes com o desprendimento da vida próprio do brasileiro. Formulam apenas um pedido: que se lhes deixe um pouco d’água! [...] põe-se em marcha a coluna, sem volver a cabeça. Apenas se afasta, ouvem-se atrás tiros, clamores. Alguns vultos levantam-se, correm, caem. É o inimigo que ataca os moribundos.

A coluna instintivamente retarda o passo. Ninguém a alcança. Só um dos coléricos escapou milagrosamente e, mais tarde, depois de sofrimentos indizíveis, reuniu-se aos retirantes. Pouparam-no os paraguaios em vista do seu grau de prostração. “Não se fere um cadáver” disseram” (CELSO, 2002: p. 155-160).

²⁹⁷ Além de ser um recurso bélico, o incêndio atendia a ideia de purificar o ar para evitar a propagação do *Vibrio colerae*. Na época não se conhecia a causa da epidemia e julgava-se que a transmissão se dava por via aérea, motivo de acender enormes fogueiras para purificar o ar dos pântanos. Somente anos depois se constatou que a enfermidade era transmitida via oral, através da ingestão de água e alimentos contaminados pelas fezes e vômitos, bem como pelo contato com roupas e objetos dos coléricos.

o que, na verdade, demonstra tendenciosa interpretação histórica, porque o *cólera-morbus* dizima a todos, sem escolher o lado da guerra. E, assim, tácito, há uma trégua, uma “folga”, permitindo o término da inglória retirada, agora sem o vigor da cadência:

[...] Enquanto ele ataca, o amigo descansa,
- O cólera-morbus piedade não tem –
Então a coluna a folga aproveita,
25 Deixou atrás dela um troço doentes
Pra ir tapeando o cólera-morbus,
Depois a coluna pra casa voltou.

4. República.

Num átimo abrem as senzalas,
Foi tudo por água abaixo.
Ninguém sustenta a fazenda:
Quem há de plantar café,
Quem há de colher café.
Quem catará cafuné
Pro fazendeiro indolente?
Mas fizeram muito bem!... ²⁹⁸

Alguns poemas estão marcados por refinada musicalidade, através de métricas e rimas variadas, e pela já evidenciada inter-relação com outras manifestações artísticas, como pintura, escultura e mesmo dança (como no poema “XXI – Embarque do Papagaio Real”). Seus ritmos e imagens alegorizam referências folclóricas, com versos curtos e rápidos, imagéticos, de feitura semelhante aos romances populares em verso ou à expressão do cordel, com suas ilustrativas xilogravuras. É o caso do poema “XXXVII – Milagre de Antônio Conselheiro”²⁹⁹:

O homem não sai
De dentro da igreja.
Há mais de seis meses
Que ele está ali.
5 O homem não sai.
O exército avança,
O fogo dispara,
A igreja está firme,
O fogo redobra,
10 O homem não sai,
Não sai nem a pau.
— Demônio de home,
Está com o demônio. —
Atiram água-benta
15 Na porta da igreja,
O homem não sai.
O homem se ajoelha
No altar lateral
Do arcanjo Miguel.
20 O santo pegou,
Na torre subiu,
Mostrou a espingarda
Que tem dois canudos,
O exército volta,
25 Faz pelo-sinal,
O fogo apagou,
O santo respira...
O homem não sai.

²⁹⁸ De *História do Brasil* (1932), “Elegia do Dia 16” (MENDES, 1994: p. 169-170).

²⁹⁹ MENDES, 1994: p.171-172.

O ritmo popular das redondilhas menores lembra a parlenda infantil de procurar e esconder que, numa das várias versões, se inicia por “Cadê o... toucinho daqui? O gato comeu... Cadê o gato? Foi pro mato... Cadê o mato? O fogo queimou...” e que continua até a distração da criança e o inevitável susto. No poema, a analogia com a brincadeira mostra o malogro das sucessivas tentativas de acabar com o que, na época do acontecimento e mesmo anos depois, eram taxados de os “inimigos do Brasil” por supostamente se oporem à consolidação do regime republicano, recém-implantado. Com a pecha de fanáticos, os habitantes do arraial de Belo Monte tinham como líder espiritual Antônio Vicente Mendes Maciel, o “Conselheiro”, e viviam em comunidade, com regras e hábitos fora dos padrões vigentes: trabalho e desfrute coletivos, poligamia e uma nebulosa crença monarquista, inspirada na figura do lendário rei D. Sebastião.

A *persona* satírica do poema procura suavizar o triste episódio da campanha de Canudos (1896/97), empreendido pelas forças regulares do exército brasileiro durante o governo de Prudente de Moraes (o primeiro governo civil republicano). Ao todo, quatro expedições foram necessárias para exterminar os rebeldes, como relatou o jornalista e escritor Euclides da Cunha em uma série de reportagens, feita no local, para o jornal “O Estado de São Paulo”, intituladas de “Diário de uma Expedição” e que serviu de substrato para o livro *Os sertões*³⁰⁰, publicado em 1902. “A Terra”, “O Homem” e “A Luta”, são as partes do livro e se estruturam segundo a “Lei dos Três Estágios” de Augusto Comte, observando e mensurando as interações do conflito.

A resistência dos seguidores (no poema, como ideia contígua: “o homem não sai”) prova a tese positivista de que “o sertanejo é, antes de tudo, um forte”, capaz de viver em condições geográficas e sociais adversas (no poema: “fogo”, “demônio”, podendo remeter ao inferno do “polígono das secas” – a antiga Canudos ficava ao pé da serra do Cambaio-Cocorobó, às margens do rio Vaza-Barris, no nordeste da Bahia), e sustenta a percepção “terribilíssima” de Euclides da Cunha de que a revolta se estabelece entre duas formas distintas da cultura brasileira: a do litoral, considerada civilizada e rica, e a do interior, mestiça e mística. Na binômia, quanto maior a fome, maior o misticismo: ou os jagunços morrem de fome, oprimidos pelos proprietários rurais e desprezados pelas autoridades constituídas, ou morrem acreditando nas

³⁰⁰ No livro, Euclides da Cunha (1866/1909), registra: “Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até ao esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente 5 mil soldados. [...] Caiu o arraial a 5. No dia 6 acabaram de o destruir desmanchando-lhe as casas, 5.200, cuidadosamente contadas” (CUNHA, 1968: p. 458).

profecias do “Conselheiro”, entre as várias criadas no ideário popular, autênticas ou não, e amplamente difundidas, aquela que pressagia: “o sertão vai virar mar e o mar virará sertão.”

Paralela e paulatinamente, a figura de Antônio Maciel montada pela *persona* passa de “demônio” a “santo” (no poema, com o jogo metafórico da “espingarda” de “dois canudos”), cumprindo com a surpresa do “milagre”: “O exército volta, / Faz pelo-sinal, / O fogo apagou / O santo respira... / O homem não sai” – tornou-se um indelével episódio da história do Brasil. A campanha de Canudos marcou profundamente a jovem República brasileira, trouxe até mesmo uma nova e destacada designação a um tipo específico de aglomeração no perfil urbano: de um fruto alveolar, espinhento e ácido que se faz incluído geograficamente e que, ao mesmo tempo, torna-se excluído por razões socioeconômicas, a favela.

Desde a ascensão do marechal Deodoro da Fonseca – enfocada no poema “XXXIII – Proclamação de Deodoro” - os aspectos políticos do Brasil se pautam por frequentes e por vezes sucessivos períodos de exceções e de expectativas. Exceções, porque estabelecem imposições injustas para a maioria da população ao mesmo tempo em que delegam oportunidades e privilégios às classes dirigentes e aos seus arrimos; expectativas, na vontade popular de transformações e de ajustes sociais, mas que, enredadas em manobras políticas e econômicas paliativas ou cerceadas por forças repressivas, acabam sendo diluídas ou prorrogadas.

É o caso do motivo abordado no poema “XXXXVIII – O Chicote de João Cândido”³⁰¹, conhecido como “Revolta da Chibata” (1910), na qual marinheiros fundeados na baía de Guanabara se amotinaram e, sob a representação de João Cândido, reivindicaram coisas mínimas e sensatas como o fim dos castigos corporais e uma melhor e mais adequada alimentação para os embarcados, mas que foram ludibriados nas negociações e reprimidos violentamente pelo governo do marechal Hermes da Fonseca. A *persona* do poema posiciona-se perante a força do marechal – “Meu chicote é sem piedade, / Sabe responder ao seu” -, no entanto, mesmo intrépido, acaba sendo conduzido, junto com os seus, como se fossem uma manada, para o cárcere na ilha das Cobras: “Mas não deu no seu cavalo, / Deu no lombo da gente”.

A tais engambelações e desmandos governamentais, somam-se ainda as falcatruas e conveniências nos pleitos políticos, como em “XL – Dois Cabos

³⁰¹ MENDES, 1994: p.172.

Eleitorais”³⁰², um romance aos moldes de cordel que apresenta o padre Cícero e São Jorge como cupinchas de um político com votos no interior e que, para ser “presidente do Estado”, precisa dos votos da capital; daí a adesão dos dois cabos eleitorais ³⁰³

25 [...] O padre reveste o santo
Das insígnias de jagunço,
Lhe entrega um chapéu de couro,
Botas de couro, garrucha,
Esconde a lança na arca
30 - Só serve pra atrapalhar –
De cavalo não precisa,
Que cavalo ele já tem [...]

Dizem os devotos do “padim” que no ano de 1889, durante uma missa rezada em Juazeiro, a hóstia ministrada à beata Maria Araújo sangrou e, tal fato, constituiu-se no primeiro dos muitos milagres atribuídos ao padre. No poema, na hora da partida de São Jorge, a beata certifica o milagreiro: “Maria Araújo, a santa / Amiga do padre Cícero, / Agita o lenço de renda”. Depois, já na capital, manipulado com cabresto curto, outro milagre acontece:

52 [...] Na hora de darem o voto
Os eleitores tremendo
Sentem o peso de uma mão
60 Que desvia, poderosa,
O caminho da caneta.
Também sentem inspiração,
Um sopro dentro do ouvido;
Sem querer todos votaram
65 No candidato do padre.[...]

Satisfeitos com o resultado das eleições, os proventos propiciam uma nova imagem de benfeitorias públicas, na mistura entre credibilidade e credulidade:

[...] O padre mandou fazer
Pra igreja do Juazeiro
80 Uma estátua de São Jorge
Todo ancho no seu cavalo,
Com uma garrucha na mão.

Ainda com o veio político, o poema “XLI – O Banquete”³⁰⁴ narra em tom de piada as congratulações faustosas dos correligionários numa cidadezinha, até que

³⁰² MENDES, 1994: p. 173-175.

³⁰³ Pelas décadas de 1910 e 1920, Cícero Romão Batista (1844/1934), teve destacada atuação na política do Ceará. Apoiou integralmente os coronéis locais ligados à família Nogueira Accioly, no chamado “Pacto dos Coronéis”, levante armado para fixar os interesses da família dos correligionários e com envergadura místico-religiosa. No plano federal, o “Padim Ciço” alinhou-se aos governos oligárquicos de Epitácio Pessoa e de Artur Bernardes, chegando a apadrinhar Virgulino Ferreira da Silva (1898/1938), o “Lampião”, quando dos combates desferidos à Coluna Prestes.

³⁰⁴ MENDES, 1994: p.175.

[...] Na hora do champagne
 O promotor se levantou
 15 Pra fazer o brinde de honra
 Ao presidente da República.
 O promotor deu um estouro tão grande
 Que os convidados, os talheres
 E as galinhas que sobravam
 20 Fugiram a toda velocidade
 Com o fotógrafo atrás.
 Só ficou o repórter
 Que telegrafou pra capital
 Afirmando que o banquete
 25 Foi mais uma bruta prova de apoio
 Ao nosso glorioso presidente.

A união dos três poderes constituintes da República é dissolvida abruptamente, mas o testemunho da imprensa salva as aparências, manipulando os acontecimentos.

Em mesma matéria e em veio semelhante, o “LI - Marcha da Coluna”³⁰⁵ expõe toda a surpresa da articulação de um protesto com abrangência e mobilidade nacionais, fazendo com que povoados e rincões do território espreitem a passagem da coluna ora de modo desconfiado e misterioso ora de modo messiânico, oscilando entre rechaço e apoio, e que, na Capital Federal e em outras capitais da União, os acontecimentos relacionados às atividades da coluna, embates e avanços, ganhem posturas inquisidoras para as atitudes governamentais e destaques espetaculosos na imprensa da época ³⁰⁶:

A coluna vai na frente
 Dos homens, das mulheres, das crianças,
 A coluna deita no leito dos rios,
 A coluna se levanta, rasga matas,
 5 A coluna vai na frente,
 Vai mostrar o caminho ao país.
 A coluna marcha,
 O povo diz que ela é de fogo,
 A coluna vai sempre na frente,
 10 Nem sabe direito o que vai mostrar,
 A coluna marcha,
 O povo conta com a coluna,

³⁰⁵ MENDES, 1994: p. 184-185.

³⁰⁶ Em artigo intitulado “A Coluna Prestes – Através do Brasil” e assinado por Viriato Correia, publicado no jornal “A Noite”, do Rio de Janeiro, número 5250, de 3 de Julho de 1926, página de rosto, há o sintomático registro: “[...] Para o Brasil inteiro, a existência da Coluna Prestes, ainda em plena ebulição, se afigura um mistério e, às vezes, um milagre. Ninguém pode normalmente compreender que um punhado de homens que não atingem a mil, rompa, em pé de guerra, este país de sul a norte e de norte ao centro, há um ano e meio, impávida e triunfalmente, sem ser tolhidos: ninguém compreende, diante de tanto dinheiro gasto e de tanta tropa que se tem mobilizado para combatê-los, que aqueles homens até hoje não tenham sido combatidos; ninguém compreende que a incapacidade dos nossos generais seja tão profunda que não haja, entre eles, uma gola estrelada capaz de vencer os três galões dos punhos de um capitão. [...]” Acesso em 22/02/2016 - Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_02&pesq=marcha%20da%20coluna%20prestes&past a=ano%20192

A coluna conta com céu.
 O governo faz promessa
 15 Para a coluna desaparecer.
 Populações inteiras se penduram nela
 A coluna vira coluna de homens,
 A coluna cresce, cria uma barba enorme,
 A coluna marcha
 20 Na frente dos cavalos, das cidades, dos sertões
 Na frente das ondas, do fogo, das promessas.
 A coluna vai, a coluna vai, a coluna vai,
 Não dá mais notícias
 — Perdem a esperança —,
 25 Nunca mais que volta,
 Nunca mais que vem.

No poema, fazendo uso da prosopopeia, a coluna “cresce, ganha barba enorme”, e se transforma em problema de dimensões nacionais: “o povo conta com a coluna”, “populações inteiras se penduram nela” e o governo “faz promessa” para desmantelá-la.³⁰⁷ Do mesmo modo que servem para marcar os avanços da coluna, as anáforas do poema asseguram sua resistência e rigidez perante os infortúnios e entraves: “Na frente dos cavalos, das cidades, dos sertões / Na frente das ondas, do fogo, das promessas”. É certo por depoimentos que, ao longo da marcha, os integrantes promoviam comícios e divulgavam manifestos contra o Governo Federal.

Invencível em suas ações, a coluna enfrentou tropas regulares do exército e forças aliciadas por proprietários, religiosos e políticos localistas. A chamada “Guerra de Movimento” adotada por Luís Carlos Prestes, “O Cavalheiro da Esperança”, se assemelhava ao ataque das formigas de fogo, tanto pelo poder de bélico quanto pelas ramificações táticas dos integrantes, que surgiam de quaisquer lados e se reuniam, depois, em coluna ou carroiro, de característico proceder. Os dois últimos versos – “Nunca mais que volta, / Nunca mais que vem” - refletem o término do movimento

³⁰⁷ Cerca de 1200 homens, liderados por Juarez Távora, Miguel Costa, Luiz Carlos Prestes, João Francisco, Isidoro Dias Gomes e Siqueira Campos percorreram, durante 29 meses, de 1925 a 1927, estimados 25 mil km nos estados de Mato Grosso, Goiás, Minas Gerais, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Bahia. Ao final de 1926, com mais da metade dos combatentes atacados pelo cólera, a Coluna procurou asilo na Bolívia. No jornal “A Esquerda”, do Rio de Janeiro, em sua edição do dia 4 de Fevereiro de 1928, número 185, à página 02, estampa o artigo “Não Terão Anistia”, sem assinatura, sob a responsabilidade de José Augusto de Lima, redator-chefe: “Jornais suspeitíssimos reclamaram a paz [...] E era de ver o clamor encomendado... [...] Luís Carlos Prestes, Miguel Costa e seus valentes companheiros de jornada sujeitaram-se à experiência, num sacrifício [...] e passaram da ação encorajadora, do movimento que acende entusiasmos à vida sedentária do exílio. Por amor a seu povo, amargam há um ano a saudade de entes queridos, a cruciante nostalgia da pátria. O governo traiu-os. Traíram-nos os jornalistas mercenários que aconselharam a cessação das hostilidades. Até os camaradas conciliadores [...] Os revolucionários – note-se bem – nunca pleitearam anistia para si. [...] De sorte que a internação da Coluna Prestes na Bolívia, cujo primeiro aniversário foi ontem comemorado, serviu apenas para desmascarar os mistificadores.” Acesso em 22/02/2016

Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=297984&pasta=ano%20192&pesq=coluna%20prestes>.

evolutivo da marcha e a sensação de desesperança para os que ombreavam com os seus propósitos.

Sem dúvida a sátira burla normas e propicia a descoberta do caráter relativo, efêmero e limitado da existência humana. O riso desopila e conscientiza. É mordaz em sua própria natureza, faz o homem aprimorar-se dos próprios defeitos.

O último poema do livro, “LX – O Avô Princês”³⁰⁸, modela-se como alegoria de um tipo de tradição familiar que se estabelece às custas de oportunidades e facilidades: “A família Pitangueira / Dera muitos titulares, / Ministros e senadores. /Tinha tido muito luxo.” Porém, na atualidade, não possui mais posses financeiras – “sem um tostão” - e, muito menos, esteios éticos e culturais:

10 [...] O pecúlio da família
 Consistia nas molduras
 Dos retratos dos avós.
 Molduras ricas, pesadas,
 Que protegiam os retratos
15 Dos heróis desta família.
 Tinha avô e bisavô,
 Tataras e quatro avós.
 Quanto às pinturas, coitadas,
 Não tinham valor nenhum,
20 Ai! Não tinham assinatura .[...]

O anonimato do feitiço dos retratos remete ao processo histórico sem fundamento, forjado na necessidade momentânea do registro e da pose, na suposta posteridade exemplar e heroica. A família vive do jogo de aparência e da alegria passageira e inconsequente, reproduzindo seus traços tradicionais. Mediante essa prática e perante as necessidades – “Neste ano essa família / Não conseguiu um vintém / Pra fazer o carnaval” – surge a oportunidade de vender as molduras dos retratos a um “alemão”, ou seja, a um especulador estrangeiro:

40 [...] A família Pitangueira
 Reúne um conselho em casa,
 Mas tem pena de vender.
 Lúcio dá um murro na mesa:
 “Meu Deus praquê tanto avô!”
45 Lá fora passava um rancho
 Cantando o samba da moda.
 A família Pitangueira
 Diz que sim ao alemão. [...]

³⁰⁸ MENDES, 1994: p. 191-193.

O negócio é feito e o “alemão tomou dez chops”. Então os antepassados, agora livres das “molduras” e das açamadas normas sociais, se travestem de foliões e também caem na folia, ratificando as origens e fechando o ciclo ironicamente: o mais “metido” é o avô, fantasiado de príncipe – um princês, em pejorativa mascarada:

[...] As pinturas enroladas
No fundo de uma gaveta
55 Se sentiram abandonadas
Sem o calor da moldura.
Então se desenrolaram,
Retomam seus movimentos,
Entram na cozinha adentro,
60 Seguram nas baterias
E vão pelo bairro afora
Fazendo uma barulhada.
Se incorporam no rancho
“Arrepiados de Bangu”.
65 Tomam emprestados pandeiros,
Reco-reco e dois violões.
Saltou o pires em cena,
Cai níquel que nem chuchu.
Improvisam fantasias
70 De baiana e dominó.
O mais metido era o avô,
Fantasiado de princês.
Dançava com muito garbo,
Evolui com harmonia,
75 Ao mesmo tempo com dengue
E com grande majestade.
Até no chalet das Águias
Se comentou o princês. [...]

Devidamente valorizados, pois até no Catete se comentou o desempenho, e com as finanças planejadas, os membros da família resgatam as molduras, orgulhosamente inflacionadas, da posse do penhorado “alemão”, que desfaz o negócio e “quarenta chops tomou”:

85 [...] O grupo volta pra casa,
Carregando com as molduras.
Amanhece a quarta-feira.
A família Pitangueira
Inda em casa não chegou.
90 Os avós e os bisavós
Retomaram o lugar deles,
Lá no fundo das molduras.

Parece que o olho deles
Esticou, ficou maior...
95 É claro, estão esperando
A volta do carnaval.

E, assim, com verve feniana, momesca, levando-se a vida com a barriga, abrindo alas com “jeitinho”, novamente emoldurada, a família Pitangueira sustenta sua forjada dignidade até, pelo menos, o próximo carnaval.

O que está ainda para ser feito: boas risadas e digestões facilitadas.

Encarar o mundo pelo desprendimento da sátira, com uma mistura de risos, indignação e prazer, crítica e fruição, não foi, não é e nunca será um ato sublime, digno de ser exposto como conquista ou apresentado como souvenir afetivo e, talvez por isso, as obras artísticas resultantes dessa peculiar maneira de interagir sejam efêmeras e datadas. No entanto, por ser assim tão mesquinha, repetitiva e fugaz nas suas intenções e gestos, tão pulverizada no cotidiano, que a sátira se faz constante e presente, em fluxo contínuo, com infinitas realizações em cada momento da história humana – não há períodos, por mais limitadores e impositivos, nos quais a sátira não circulou a contento.

Ela se inicia perante o constatar do vício ou da estupidez – por isso a política é um prato cheio - e, com certo impulso agressivo, de ataque, destila sua opinião de excelência, professoral, rebaixando ou ridicularizando o seu alvo e, assim, procurando se completar ao encontro da também suposta superioridade do receptor. Matthew Hodgart diz que a sátira descobre “jardins imaginários com sapos de verdade” e, de fato, a veleidade do domínio da situação, a fatuidade em resolver os problemas do dia-a-dia e a visão fantástica de um mundo transformado trazem a sensação de um apuro, de uma correção aplicada àquela situação que a princípio era incômoda. Para promover tais ajustes, ela precisa de engenho e, no caso específico da sátira literária, de um engenho articulado de maneira destacada e convincente, com tropos envolventes, lançando apelos agudos e judiciais para angariar simpatias. Serve-se, então, dos mais variados recursos retóricos, misturando gêneros e situações espaço-temporais, sem se preocupar com a coerência ou com a logicidade de suas atitudes. E, de modo rotineiro, destruindo normas e, ao mesmo tempo, construindo outras, a sátira sobrevive no que é possível ao homem.

O Murilo Mendes do *História do Brasil* é um poeta satírico. Romântico, elitista, preconceituoso e sem graça? Amargo e cético? Genial ou absurdo? Seja o que for, agradando ou não, é o que se constata na apreciação dos poemas do livro. Desde o primeiro poema “I- Prefácio de Pinzón”, ao reduzir o processo oficial do descobrimento do Brasil, até o último “LX – O Avô Princês”, na expectativa do próximo carnaval como irônico e parco legado familiar, o livro anuncia um país de ainda está por ser feito,

uma “fazenda” na acepção daquilo que ainda está se fazendo, não está realizado, e que procura, na sua multiplicidade, a autêntica referência do que possa ser brasileiro. E de todas as possibilidades, uma se faz recorrente, espetaculosa, em contraste com a acabrunhante postura cotidiana: a explosão da alegria carnavalesca ou a “farra”, reiterada em tantos poemas, na qual os valores cerceados na dura labuta do dia-a-dia ganham total liberdade de ser e de estar.

Daí, então, aproximar a estrutura do livro de um desfile carnavalesco, com alegorias e evoluções, ritmos, fantasias e máscaras, em que o enredo se faz pelos episódios, pondo em destaque personagens escolhidos. Aquele característico imobilismo, acadêmico e prestativo, com um quê de taxidermia ou de taxonomia e com grossa camada de poeira, por vezes cheirando a bolor ou a naftalina, forjado, eivado de distorções e imprecisões; ganha vivacidade esse imobilismo quando destituído desses valores tão relativos quanto obsoletos e quando é posto para desfilar, isto é, exposto publicamente de modo crítico e sagaz, dinâmico e questionador, pulsante como pode ser um cordão carnavalesco.

Sem procurar definir os estados fundadores e formadores da brasilidade – como, com esfaimado empenho, Oswald de Andrade procede em suas propostas – Murilo Mendes pauta-se por destacar e questionar o que está consolidado, já formado no modo de ser, pensar e agir do brasileiro. Seus motivos satíricos permitem reflexões que abrangem desde a questão da propriedade privada como substrato de um país agrário e dependente, com baixíssimo valor agregado ao produto já nos tempos coloniais, mas com mando e articulação do proprietário; passando pelas facilitações, disputas e engodos políticos e administrativos da época da Independência, sucedâneo de cacoetes portugueses; passando pelas hierárquicas manobras republicanas, pelo concedido como sendo de oposição, pelas vantagens do compadrio e do prevaricado, pelos repressivos e impositivos momentos de tensões socioeconômicas, pelo jogo do pleno acaso ou da mera contingência do poder; até chegar ao panteão dos eleitos, dos vultos heroicos, quase sempre eleitos pela conveniência do momento e que estão plasmados do imaginário da população. E, por tudo isso, quer queira ou não, os poemas de Murilo Mendes subvertem valores, destituem figurões dos pedestais, desautorizam os registros ou, no mínimo, fazem o leitor pensar se o que vale é cair ou não na folia.

A sequência dos poemas desvela ironicamente um vigilante e aguardado desejo de solucionar as adversidades prementes, bem como dar um basta na eterna e viciosa atitude de postergar soluções. Tais posturas dos brasileiros, especialmente daqueles que

detêm o poder, mostram a incapacidade de estabelecer planejamentos e projetos, e também a submissão à ingerência dos interesses estrangeiros, tanto nas finanças como no domínio cultural; no todo, Murilo Mendes desvela os melancólicos motivos que convergem à necessidade de reagir como brasileiro, em busca de um perfil e na preservação de seus valores.

Dois dos poemas, de modo conclusivo, chamam a atenção pelos trágicos motivos de expectativas e de exceções – o que pode parecer incoerência perante a condição satírica – mas são tão absurdos em seus destaques históricos que não há outra maneira de encará-los a não ser pelo desdém – como o fez Murilo Mendes.

Pelo próprio título, “XLVII – A Revolução Gorada”³⁰⁹, coloca as expectativas de uma mudança nos destinos do país como fracassadas, malogradas já na própria incubação. Trata-se da revolta ocorrida no dia 5 de Julho de 1922, conhecida como o “Levante do Forte de Copacabana” ou “Os 18 do Forte”.³¹⁰ Na voz de um anônimo major, os versos transparecem violência e descaso, postergação e nepotismo tão característicos dos que se servem do poder e a ele se submetem para levar vantagens:

[...] – Vamos ter dó desta gente,
Praquê matar tanta gente.
Tenho medo dos canhões.
05 Hoje é dia de mafuá;
Vamos deixar pra amanhã.
Não atiro no Catete
Porque minha prima Lulu
Mora perto do Catete. [...]

Nas eleições presidenciais de 1922, que escolheriam o sucessor de Epiácio Pessoa, a hegemonia das oligarquias paulista e mineira começou a ser questionada e, contando como o apoio dos jovens militares, sobretudo tenentes, o carioca Nilo Peçanha foi lançado à presidência da República para concorrer com o mineiro Artur Bernardes. Em represália ao comportamento dos militares, Epiácio Pessoa achatou privilégios, mandou fechar o Clube Militar e prender o seu presidente, o marechal Hermes da Fonseca, justificando suas atitudes em nome do bem moral público, salvaguardando a sociedade das casas de tavolagem e lenocínio, dos antros de vigaristas e cáftens.

³⁰⁹ MENDES, 1994: p. 181.

³¹⁰ Ao comentar o poema “XLVII – A Revolução Gorada”, Luciana Stegagno Picchio destaca o assalto ao Palácio do Catete, marcado para o dia 25 de Novembro de 1930 e se refere à deposição de Washington Luís que aconteceu um dia antes e que, por consequência, acabou por frustrar o plano. Ao que tudo indica, como comentado no corpo acima, não é esse o episódio destacado no poema. Ver na edição do *História do Brasil* da Nova Fronteira, terceira impressão, de 2004, remetendo à de 1991, a nota XLVII, da página 107.

No poema, com traços gabolas, o depoimento do oficial de plantão dá a entender que os tensos dias do levante, com quartelada, seguida de canhoneio, ações e omissões, têm o seu desfecho de forma licenciosa e festiva, negligenciando os reais motivos, privações e perdas do levante: “Na noite seguinte a esta, / - Naquele crioulo chamado / “Cravinas de Cascadura” / Nem uma crioula ficou.” Na verdade, no dia anterior, descontentes com os cerceamentos políticos e sociais e com as mazelas da população, militares que se encontravam rebelados no Forte de Copacabana avançaram pela orla com o objetivo de tomarem o Palácio das Águias, no Catete, e, no caminho, tiveram a adesão de um civil. Porém, antes de atingirem a praia do Leme, foram alvejados pelas tropas governamentais,³¹¹ que muitos morreram.

Já o poema “L - O iluminado” trata das imposições e atrocidades cometidas durante o governo Artur Bernardes. Eleito em março de 1922, logo de início vivenciou turbulentas manifestações, sucedâneas do governo de Epitácio Pessoa, tais como, a fundação do PCB (Partido Comunista do Brasil), as reivindicações e ações tenentistas, os rescaldos da Semana de Arte Moderna e as pressões econômicas estrangeiras. Já empossado, em novembro, de bate-pronto decretou estado de sítio, minando quaisquer acenos da oposição e ampliando seus poderes executivos em detrimento dos direitos e das liberdades individuais. Apesar do aclarado autoritarismo, seu governo enfrentou fortes resistências, mesmo que ideologicamente indefinidas; entre elas, as façanhas da “Coluna Prestes” (1925-1927).

Em dezembro de 1924, em São Paulo, com a atribuição de submeter toda e qualquer atividade política à vigilância, surgiu uma delegacia especializada: o DOPS, ou Delegacia de Ordem Política e Social. No entanto, sem ilações premonitórias, o momento de maior obscurantismo da época aconteceu quando da deportação de toda sorte de indesejados (opositores políticos, anarquistas, sindicalistas, militares, rufiões, falsários, mendigos, etc.) para um lugar inóspito e isolado, de difícil acesso, impossibilitando até mesmo pedidos de *habeas corpus* ou qualquer troca de comunicação com os detentos. Também em dezembro de 1924, a primeira leva desses cidadãos brasileiros foi enviada por cabotagem até a foz do rio Oiapoque e, depois,

³¹¹ As cenas estão registradas em fotos e simbolizadas no monumento que hoje se encontra na avenida Atlântica, em Copacabana, no Rio de Janeiro: um grupo de 17 militares, que contou com a adesão do civil Otávio Correia, saiu marchando ao encontro das tropas legalistas, com as quais trocou tiros. Embora com divergências entre governo, imprensa e sobreviventes quanto ao número de participantes da ação, a historiografia consagrou o episódio ocorrido em 5 de Julho de 1922 com o nome de "Os 18 do Forte". Alguns morreram e entre os feridos gravemente estavam os tenentes Siqueira Campos e Eduardo Gomes. Apesar de gorado, o bravo acontecimento alavancou o processo da Revolução de 30.

acomodada na “Colônia Correccional de Clevelândia”, no Amapá.³¹² Os que não pereceram durante o traslado naval em razão das condições infectas da embarcação ou mesmo de inanição, foram vítimas de doenças como impaludismo e tuberculose.

Os inimigos diziam:
- Ninguém até hoje viu,
Ninguém não viu esse homem.
Além disto ele é malvado,
05 É rancoroso, tirano
Joga gente pela janela;
No palácio do governo
Tem 'squemas de suplícios,
Tem alçapões complicados.
10 Mata homem que nem formiga.
Mandou para a Clevelândia
Seiscentos bons cidadãos
Num navio envenenado.
Este homem não é homem,
15 É um punhal de pince-nez.

A ironia do título é fortificada na voz plural que apresenta o poema; afinal de contas, os “inimigos” do governo Artur Bernardes fazem dele uma coisa tacanha, uma imagem tenebrosa, que se apaga nos absurdos dos próprios contornos e atitudes: “um punhal de pince-nez”.

Com as devidas precauções, os poemas do livro de Murilo Mendes ainda apresentam vibrações acaloradas e vorazes nos dias atuais. Podem não ser tão divertidos ou digestivos como foram ou pretenderam ser, mas induzem o leitor a refletir a respeito do Brasil, a pensar o que se caracteriza como sendo autenticamente brasileiro. Como receptividade crítica da época, na coluna “A margem dos Livros”, do jornal “A Nação”, do Rio de Janeiro, edição de domingo, 20 de Agosto de 1933, à página 14, José Geraldo Vieira dá a sua apreciação:

Este livro “História do Brasil” compõe-se de ótima poesia a serviço profilático. A ironia, o humorismo, a inesperada agressão, o “processo” lembram aquela série de gargalhadas concêntricas com que Appolinaire, segundo relata Soupault, recebia aspectos majestosos da ignorância e da vaidade.

Vejo neste livro um alarme, qualquer coisa como a atitude desenvolva de quem vê em torno de si, tímidos e desconfiados.

[...] Mesmo como “História do Brasil”, pedagogicamente sendo uma “blague”, este livro de poemas representa uma técnica nova, um

³¹² No livro *Estratégias da Ilusão: a revolução mundial e o Brasil, 1922-1935*, editado pela Companhia das Letras em 1992, Paulo Sérgio Pinheiro realiza meticulosa pesquisa a respeito do assunto no capítulo “Desterro e campos de internamento”.

jeito, um ensaio, inéditos, parece-se com aquela alegria estouvada mas muito oportuna de quem remove aspectos artificiais para deixar nítida e mais veementemente, em relevo, a vida tal como é e como foi, tirando aos personagens esse ar e essa indumentária de opereta com que eles involuntariamente eram apresentados.

É, pois, obra profilática, desentulha, de inépcias e de protocolos mentirosos, figuras históricas. Aproximam-se de nós: o poeta consegue provar que elas existiram [...].

Podia fazer isso com a erudição exata e a recomposição minuciosa de certos prosadores que, habituados, como as telefonistas, a sinceridade dos números de datas, e viciados em genealogias, como os tabeliões e procuradores de casas reais, se metem a enfiar o próximo, tirando “demais”, o que os poetas e majestáticos tinham posto e inventado.³¹³

Profilático, “obra profilática” – pois a sátira é preventiva e desintoxicante. Os poemas de Murilo Mendes surpreendem a tal ponto de desvelar o ilusório, de desacomodar o consolidado e de desler a historiografia programada, criando o estranhamento de um desfile carnavalesco de estátuas. No entanto, dialeticamente, sua leitura permite outra leitura, que contamina a anterior, a matriz, e que traz uma outra nova, novíssima leitura, talvez equivocada, talvez apropriada – nunca errada ou mais facilitada – que também esvaír-se-á, total ou parcialmente. E, assim, de extremo a extremo, com infinitos arranjos, ou o riso tende a se retrair porque já fez a sua graça e cria a pouco confortável expectativa de ser substituído, ou se contamina de tal modo que explode em desbragadas, e por vezes tolas, originalidades. Em tempo, João Guimarães Rosa no livro *Tutaméia* diz que “uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia”,³¹⁴ porém, dependendo das intenções do ato, sem submissão e positiva serventia, pode-se gerar um incêndio.

No poema “LV – Glória de D. Pedro II”³¹⁵, os versos finais “Os ditadores de pijama / Virão comer pé-de-moleque/ Com o povo” inflamam e escandalizam o futuro: o agro sabor da história tornar-se-á agradável, uma doce proximidade? Resta saber se, na sua grande maioria, a população brasileira irá continuar banguela, rindo com a mão na boca – melhor seria se fosse paçoca de *mendobim*!

³¹³ Do jornal “A Nação”, do Rio de Janeiro, edição de domingo, 20 de Agosto de 1933, à página 14, apreciação de José Geraldo Vieira. Acesso em 20/12/2014 - Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=W00023&pasta=ano%20193&pesq=%20jos%C3%A9%20geraldo%20vieira>>.

³¹⁴ Em *Tutaméia - Terceiras histórias* (1967), de João Guimarães Rosa (1908/1967), edição da José Olímpio, de 1969, página 3. Disponível também em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=171853>.

³¹⁵ MENDES, 1994: p.186-187.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar/FGV, 1999.
- ALMEIDA, Manuel Antônio. *Memórias de um sargento de milícias*. Ed. crítica: Cecília de Lara. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S/A, 1978.
- AMARAL, Aracy A. Tarsila: sua obra e seu tempo. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 4.ed. S. Paulo: Martins, 1972.
_____. *Macunaíma – “o herói sem nenhum caráter”*. 11^a ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1978.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*, vol. 7 – “Poesias Reunidas”. Apresentação de Haroldo de Campos, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*, vol. 6 – “Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias”. Organização e notas de Benedito Nunes, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
_____. *Pau- Brasil*. São Paulo: Globo, 1991.
- ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Apresentação, tradução e notas de Flávia Nascimento; posfácio de Jeanne Marie Gagnebin. Rio de Janeiro. Imago, 1996.
- ARAÚJO, Laís Corrêa. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo. Perspectiva, 2000.
_____. *Murilo Mendes: Poetas modernos do Brasil*. 2. ed., Petrópolis: Vozes, 1972.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Coleção “Os Pensadores”. Rio de Janeiro: Abril, 1973.
- ASSIS, Machado. *Obra Completa, volumes I, II e III*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- ATHAYDE, Tristão de. *Teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro – Brasília. INL, 1980.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo. Martins Fontes, 2001.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad: Yara Frateschi Vieira, São Paulo. Editora Hucitec, 1987.

_____. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 3ª ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARBOSA, João Alexandre. “As ilusões da modernidade” In: *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S.A., 1984.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto* (1973). Trad: Maria Margarida Barahona. Lisboa. Edições 70, 1974.

_____. “Os surrealistas não atingiram o corpo”, In: *O grão da voz: entrevistas – 1962-1980*. São Paulo. Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. “O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo. Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, Emile. *Problemas de linguística geral*. Campinas: Pontes, 1991.

BERGSON, H. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BILAC, Olavo e BOMFIM, Manuel. *Através do Brasil* (1910). Projeto Livro Livre. Disponível em: <<http://projeto livro livre.com/Olavo%20Bilac%20e%20Manuel%20Bonfim%20-%20Atraves%20do%20Brasil%20-%20Iba%20Mendes.pdf>>

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A História do Brasil na cartilha inconformista de Murilo*. In: *Ipotesi*. v.6, n.1, jan/jun 2002. Juiz de Fora: UFJF, p. 57-65.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3ª ed., São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

_____. *Poesia resistência*. O ser e o tempo da poesia: 4ª ed., São Paulo: Cultrix, 1993.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol. 1. 8ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Trad: de Luiz Carlos Maciel e Klaus Schelll. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

BREMMER, J.; ROODNBERG, H.(Org.). *Uma história cultural do humor*. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BRETON, Andre. *Manifesto do Surrealismo*. In: *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

CALDEIRA, Jorge. *Viagem pela História do Brasil*. Colaboração de Flavio de Carvalho, Claudio Marcondes e Sergio Goes de Paula. São Paulo. Companhia das Letras, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade.” In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2.ed. São Paulo: Globo, 2003, p. 7-72. (Obras completas de Oswald de Andrade.)

CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 30 e a Cultura”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. “Dialética da malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. S. Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. *Iniciação à literatura brasileira (resumo para principiantes)*. São Paulo: Humanitas - Publicações FFLCH/USP, 1999. Disponível em: <http://afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Candido,%20Antonio/Inicia%E7%E3o%20%20Literatura%20Brasileira%20-%20Antonio%20Candido.pdf>, acesso em 21/04/2015.

_____. *Literatura e Sociedade*. 7ª ed., São Paulo: Nacional, 1985.

_____. *O estudo analítico do poema*. 4ª ed., São Paulo: Humanitas, 2004.

_____. “Plataforma da nova geração”. In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2002.

_____. “Os dois Oswalds”. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. São Paulo: Difel, 1975.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3ª. ed, Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S.A., 1972.

CELSO, A. *Porque me ufano do meu país*. 2002. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/ufano.pdf> , acesso em 14/07/2015.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil, mito fundador e sociedade autoritária*. 2000. Disponível em: http://www.usp.br/cje/anexos/pierre/brasil_mitofundador_e_sociedade_autoritaria_marilena_chau_i.pdf , acesso em 21/03/2015. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

COMTE, Augusto *Discurso sobre o espírito positivo*. Tradução: José Arthur Giannotti. “Coleção Os Pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. 27.ed. Rio de Janeiro. Francisco Alves, 1968.

DAMATTA, Roberto da. *Conta de mentiroso: ensaios sobre antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

DE MICHELI, Mario. “Sonho e realidade do Surrealismo”. In: *As vanguardas artísticas do século XX*. São Paulo, Martins, 1991.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DURÃO, Santa Rita. *Caramuru*. Rio de Janeiro: Agir, 1977.

EAGLETON, T. Teoria da Literatura: uma introdução. Tradução Walternsir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FANTINATTI, C. E. “Contribuição à teoria e ao ensino da sátira”. II *Seminário de Estudos Literários (Anais)*. Assis: FCL de Assis, 1994.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 2ª ed., São Paulo: EDUSP, 1995. Disponível em: <<http://www.usp.br/cje/anexos/pierre/FAUSTOBorisHistoriadobrasil.pdf>>

FIGUEIREDO, Cláudio. *As duas vidas de Aparício Torelly, o Barão de Itararé*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução: Jorge Coli. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988. Disponível em <http://monoskop.org/images/4/46/Foucault_Michel_Isto_ao_e_um_cachimbo.pdf> - acesso em 14/12/ 2014.

FREUD, Sigmund. 1900. “A interpretação dos sonhos”(1900). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de S. Freud*. 2.ed. Rio de Janeiro. Imago, 1996.

_____. “A questão da análise leiga” (1926). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de S. Freud*. 2.ed. Rio de Janeiro. Imago, 1996.

_____. “O estranho” (1919). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de S. Freud*. 2.ed. Rio de Janeiro. Imago, 1996.

_____. “Os chistes e sua relação com o inconsciente” (1917). In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*, vol. VIII; traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão – Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRIAS, Joana Matos. *O erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes – UFJF, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: problemas atuais e suas fontes*. São Paulo. Duas Cidades, 1991.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica*. Tradução: Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GONZAGA, Tomás A. *Marília de Dirceu*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1966.

GOTLIB, Nádia. *Tarsila do Amaral, a Modernista*. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

GUERRA, R. e HOLANDA, F. B. de. *Calabar, o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Território/Conjugações: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. *Murilo Mendes*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

HANSEN, João Adolfo. “Anatomia da sátira”. In: VIEIRA, Brunno V. G.; THAMOS, Márcio. *Permanência Clássica: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana*. São Paulo. Escrituras, 2011.

_____. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. (1989) 2. ed. São Paulo/ Campinas: Ateliê Editorial/ Editora da UNICAMP, 2004.

HELENA, Lucia. *Uma literatura antropofágica*. Fortaleza: Edições UFC, 1983.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*, Capítulo IV: “O Semeador e o Ladrilhador”. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia* (1985). Tradução: Teresa Louro Perez. Lisboa: Edições 70. 1989.

JAMESON, F. *O Inconsciente Político*. São Paulo: Ática, 1992.

LAFETÀ, J. L. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo, 2ª ed., com Prefácio de Antonio Candido. São Paulo, Duas Cidades / Ed. 34, 2000.

LACAN, Jacques. “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud” (1957). Trad: Inês Oseki-Depré. In: *Escritos*. S. Paulo: Perspectiva, col. Debates, 1978.

_____. *As Formações do Inconsciente* (1958). Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro. Zahar, 1999. Disponível em: <<http://copyfight.me/Acervo/livros/LACAN,%20Jacques.%20O%20Semina%CC%81rio%20-%20Livro%2005.pdf>>, acesso em 19/12/2014.

_____. *Seminário XX: mais, ainda* (1972-73). Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1982.

LAUTRÉAMONT. *Os cantos de Maldoror: poesias, cartas e obra completa*. Tradução, prefácio e notas de Cláudio Willer. São Paulo. Iluminuras, 2005.

LOBATO, Monteiro. *Urupês*, 30ª. edição, São Paulo: Brasiliense, 1984.

MACEDO, Joaquim Manuel. *Lições de história do Brasil* (1898). Disponível em: <http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/LEMAD_DH_USP_Historia%20do%20Brasil_Joaquim%20Manoel%20de%20Macedo.pdf>

MAIA, Gleidys Meyre da Silva. “Ri melhor quem ri por último?: O riso modernista e a tradição literária brasileira”. 2006. f.243. Tese de doutorado- UFRGS. Orientação: Profa. Dra. Maria do Carmo Alves Campos

MARQUES, Wilton José. “O índio e o destino atroz”, revista “Letras&Letras”, Uberlândia, janeiro/junho 2006. p. 175-191.

_____. *O poeta do lá*. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, 1844. São Paulo: Boitempo, 2004.

MASSI, Augusto. “Murilo Mendes: a poética do poliedro”. In: *América Latina : Palavra, Literatura e Cultura*. Campinas : Edit. Da UNICAMP/Memorial, 1993. Vol. 3.

MENDES JUNIOR, Antonio, RONCARI, Luiz e MARANHÃO, Ricardo. *Brasil História – texto e consulta*. 4 volumes: “Colônia”, “Império”, “República Velha” e “Era Vargas”. 5ª. edição. São Paulo. Brasiliense, 1983.

MENDES, Murilo. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Fontana/MEC, 1976.

_____. *História do Brasil*. Organização, introdução e notas de Luciana Stegagno Picchio, 3ª. impressão, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

_____. *Poesias 1925-1955*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

_____. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro. Editora Nova Aguilar, 1994.

_____. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad: José Arthur Giannotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOURA, Murilo Marcondes. *A poesia como totalidade*. São Paulo. Edusp, 1995.

MURICY, Andrade. *A nova literatura brasileira* (1936) p. 125.

Acesso em 25/06/2015

Disponível em:

https://books.google.com.br/books/about/A_nova_literatura_brasileira.html?id=aBq3A AAAIAAJ&redir_esc=y

NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald. *Obras completas*, vol. 7. Organização e notas de Benedito Nunes, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

PAES, José Paulo. *Armazém literário – ensaios*. Organização de Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. “A Ruptura Vanguardista: As Grandes Obras”. In: *América Latina : Palavra, Literatura e Cultura*. Campinas: Edit. Da UNICAMP/Memorial, 1993. Vol. 3.

_____. *Poesia completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PAULINO, Ana Paula. *O Poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*. Ana Maria Paulino (org.), São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros - USP, 1987.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.

_____. *Signos em Rotação*. Trad. de S. U. Leite. 3ª. ed. São Paulo. Perspectiva, 1996.

PROPP, V. *Comicidade e Riso* (1976). Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RASKIN, V. *Semantic mechanisms of humor*. Dordrecht: D.Reidel Publishing C., 1985.

RIBEIRO, João. *História do Brasil* (1914). Disponível em: <http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/LEMAD_DH_USP_Historia%20do%20Brasil_Joao%20Ribeiro_1914.pdf>

ROCHA, Rejane Cristina. “Da utopia ao ceticismo: a sátira na literatura brasileira contemporânea”, 2006 – tese de doutorado - Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara. Orientação: Prof^a. Dr^a. Sylvia Telarolli. Disponível em: <http://portal.fclar.unesp.br/posestlit/teses/rejane_cristina_rocha.pdf>.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Ao Vencedor As Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

_____. “As ideias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas*, 5 ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

SOETHE, P. A. “Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60”. *Fragmentos: Revista de língua e literatura estrangeira*. (Universidade Federal de Santa Catarina) v. 7, n.2, 1998.

SOUZA, Valmir de. “Murilo Mendes: da história satírica à memória contemplativa”. 2006. f. 251. Tese de doutorado - FFLCH/USP. Orientação: Profa. Dra. Ligia Chiappini Moraes Leite. Publicada no livro *Os sentidos da violência na história*. São Paulo: Everaldo de Oliveira Andrade (org.). LCTE, 2007.

SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. Trad. Alessandro Zir. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.

TAUNAY, A. d'Escragnolle. *A retirada da Laguna*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1968.

TELES, Gilberto Mendonça. “O Surrealismo na ficção brasileira”. *Revista Signótica* 3, janeiro/ dezembro 1991.

TZARA, Tristan. *Revista Dada n°3* (1918). Disponível em: <<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/dada/3/index.htm>> ou em <http://melusine.univ-paris3.fr/Dada-revue/Dada_3.htm>, acesso em: 12/12/2014.

VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. *História geral do Brasil*. Madrid: Imprensa de V. de Dominguez, 1851. Disponível em:

<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/search?&fq=dc.contributor.author%3AVarnhagen%2C%5C+Francisco%5C+Adolfo%5C+de%2C%5C+18165-1878>