

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
Programa de Pós-Graduação em Educação

HISTÓRIA DO BRASIL DE MURILO MENDES:
travessia para o conhecimento

José Alberto Pinho Neves

Juiz de Fora, Minas Gerais

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
Programa de Pós-Graduação em Educação

HISTÓRIA DO BRASIL DE MURILO MENDES:
travessia para o conhecimento

José Alberto Pinho Neves

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para conclusão do Curso de Doutorado em Educação, na Linha de pesquisa: Linguagem, Conhecimento e Formação de Professores.

Orientadora:
Prof.^a Dr.^a Sonia Regina Miranda

Juiz de Fora, Minas Gerais

2016

José Alberto Pinho Neves

HISTÓRIA DO BRASIL DE MURILO MENDES:
travessia para o conhecimento

PINHO NEVES, José Alberto. ***HISTÓRIA DO BRASIL DE MURILO MENDES:*** travessia para o conhecimento. Tese apresentada para conclusão do Curso de Doutorado em Educação, Linha de pesquisa: Linguagem, Conhecimento e Formação de Professores, da Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Juiz de Fora, realizada no primeiro semestre de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Sonia Regina Miranda (PPGE – UFJF)

Prof.^a Dr.^a Angela Maria de Castro Gomes (PPGHIS – UNIRIO)

Prof. Dr. Daniel Cavalcanti de Albuquerque Lemos (PPGE – UFJF)

Prof. Dr. Marcelo Santos de Abreu (PPGHIS – UFOP)

Prof.^a Dr.^a Maria Teresa Assunção Freitas (PPGE – UFJF)

Examinado em: / /

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dr.^a. Sonia Regina Miranda, por sua orientação qualificada.

À Prof.^a Dr.^a. Ângela Maria de Castro Gomes, ao Prof. Dr. Marcelo Santos de Abreu, ao Prof. Dr. Daniel Cavalcanti de A. Lemos e à Prof.^a Dr.^a. Maria Teresa Assunção Freitas, pelas sugestões oferecidas durante as qualificações e por aceitarem compor a Banca Examinadora desta tese.

Ao Prof. Dr. Maximiliano Valerio Lopez, ao Prof. Dr. Anderson Ferrari, ao Prof. Dr. Daniel Chiozzini e à Prof.^a Dr.^a. Sandra Regina Ferreira Oliveira, por aceitarem convite para comporem a Banca Examinadora na condição de suplência.

Ao Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM/UFJF), à Biblioteca Central do Campus Academia de Comércio (JF) e à Biblioteca Octávio Tarquínio de Souza & Lúcia Miguel Pereira (RJ), fontes inestimáveis para esta pesquisa.

À Prof.^a. Dr.^a Moema Rodrigues Brandão Mendes pela colaboração logística, revisão e normatização do texto.

À Nathália Duque, Ligia Lacerda, Lucilha Magalhães, Walquíria Correa Araújo, Paulo Roberto Soares, Denis Franco Silva, Celso Noronha, Júlio Castañon Guimarães, Darlan Lula, Vanderlei Faini e Douglas Fasolato, pelo apoio logístico prestado ao desenvolvimento desta tese.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação (UFJF), por contribuírem para meu enriquecimento intelectual.

Esta guerra não acaba,
Tem tanto combate, tanto,
Que se custa a decorar:
Ai! Que será desta guerra
Se acabarem com a folhinha?
Quem lembra de tantos nomes?
Vejam, o almirante Barroso
Lá na praia do Flamengo
Tira hoje, eternamente,
Uma bruta barretada
Sem ninguém lhe responder.

Em todo o caso resumo
As qualidades, defeitos
De tantos heróis barbudos,
De Osório, Tamandaré.
Cada um cumpriu seu dever,
Conforme Nelson pediu.

Resisti até o final,
Tive duas mãos no começo,
No meio tive uma só,
Não tive nenhuma no fim:
Mas combatia com os pés,
Com a cabeça, com a boca;
Até agora combato,
O meu fantasma combate
Na proa dos couraçados...
Minha boca não morreu,
Pois dá gritos de canhão;
Nas noites de tempestade
O marinheiro anuncia:
– Luta o mar, bravo, zangado,
Coitado de meu navio –,
Vocês se enganam, sou eu.

MENDES, Murilo. A boca de Marcílio Dias,
In: *História do Brasil*

RESUMO

PINHO NEVES, José Alberto. **HISTÓRIA DO BRASIL DE MURILO MENDES:** travessia para o conhecimento, 324 f. Tese de Doutorado em Educação. Faculdade de Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora.

HISTÓRIA DO BRASIL DE MURILO MENDES: travessia para o conhecimento diligencia análise à concisa história pátria muriliana, autêntica criação do Modernismo brasileiro, resumida em poesias satíricas e humorísticas, escritas por Murilo Mendes, em 1932, instante de inquietações políticas e culturais no Brasil, pormenorizando estudo sobre a presença do Modernismo e intelectualidade carioca no movimento de formação da identidade nacional e da Nação, nas décadas de 1920 e 1930, observando, em máxima, o caráter de coadjuvante do poeta juiz-forano e do livro *História do Brasil*, empreendendo responder: que compreensões de história e educação podem ser depreendidas do livro *História do Brasil*, de Murilo Mendes?

De caráter bibliográfico e documental, esta investigação resulta da inquirição dos sentidos possíveis da retórica da história muriliana do Brasil: a interpretação da história atravessada pela dimensão da ironia, compreendendo ironia como potente elemento de insurreição à historiografia oficial, a averiguação das múltiplas temporalidades como vetor de crítica ao presente e, a verificação da história observada de baixo por outros protagonistas, às vezes marginalizados pela história canônica; que conferem à História inovada vitalidade, instituindo-lhe outra perspectiva de exteriorização do tempo que lhe é contemporâneo.

Palavras-chave: Murilo Mendes. História. Brasil. Poesia. Conhecimento.

RESUME

HISTOIRE DU BRÉSIL DE MURILO MENDES: traversée vers la connaissance fait une analyse concise de l'histoire de la patrie murilienne, authentique création du Modernisme brésilien, résumée en poésies satyriques et humoristiques, écrites par Murilo Mendes, en 1932, moment de plusieurs inquiétations politiques et culturelles au Brésil en détaillant l'étude de la présence du modernisme et de l'intellectualité "carioca", c'est-à-dire, de la ville de Rio de Janeiro, dans le mouvement de formation de l'identité nationale et de la Nation, dans les décennies 1920 et 1930. Nous observons surtout le caractère de collaborateur du poète de Juiz de Fora et de son livre *Histoire du Brésil*, dans le but de répondre à la question qui suit: Quelles compréhensions d'histoire et d'éducation peuvent être extraites du livre *Histoire du Brésil*, de Murilo Mendes?

De caractère bibliographique et documentaire, cette investigation découle de la vérification des sens possibles de la rhétorique de l'histoire du Brésil de Murilo Mendes: l'interprétation de l'histoire traversée par la dimension de l'ironie, ironie vue comme un puissant élément d'insurrection à l'historiographie officielle, la vérification des multiples temporalités comme vecteur de critique du temps présent et la vérification de l'histoire repérée du dessous par d'autres protagonistes quelquefois marginalisés par l'histoire canonique confèrent à l'Histoire une vitalité renouée en lui procurant une autre perspective d'extériorisation du temps qui lui est contemporain.

Mots-clés: Murilo Mendes. Histoire du Brésil. Poésie. Connaissance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

ILUSTRAÇÃO 1	Capa da primeira edição criada por Di Cavalcanti.....	13
ILUSTRAÇÃO 2	Índice do livro <i>História do Brasil</i> (1991).....	14
ILUSTRAÇÃO 3	Capa da segunda edição do livro <i>História do Brasil</i> (1991).....	20
ILUSTRAÇÃO 4	Folhas do Livro de Matrícula, julho e agosto de 1913.....	65
ILUSTRAÇÃO 5	Folhas do Livro de Matrícula, julho e agosto de 1914.....	66
ILUSTRAÇÃO 6	Poema "Canção do exílio"	76
ILUSTRAÇÃO 7	Página 12 do ensaio "A luxúria"	78
ILUSTRAÇÃO 8	Poema "Pena de Anchieta"	78
ILUSTRAÇÃO 9	Poema "Os pombos de Pombal".....	81
ILUSTRAÇÃO 10	Página 54 do ensaio "A luxúria"	82
ILUSTRAÇÃO 11	Páginas 100 a 101 do ensaio "A cubiça"	82
ILUSTRAÇÃO 12	Páginas 101 e 102 do ensaio "A cubiça"	83
ILUSTRAÇÃO 13	Poema "A bandeira".....	84
ILUSTRAÇÃO 14	Páginas 103 e 104 do ensaio "A cubiça"	85
ILUSTRAÇÃO 15	Página 107 do ensaio "A cubiça"	85
ILUSTRAÇÃO 16	Poema "Força do Aleijadinho".....	86
ILUSTRAÇÃO 17	Página 109 do ensaio "A cubiça"	87
ILUSTRAÇÃO 18	Página 107 do ensaio "A cubiça"	88
ILUSTRAÇÃO 19	Página 188 do "Post-scriptum"	89
ILUSTRAÇÃO 20	Página 190 do "Post-scriptum"	89
ILUSTRAÇÃO 21	Poema "Cantiga dos Palmares"	90
ILUSTRAÇÃO 22	Poema "Elegia do dia 16"	91
ILUSTRAÇÃO 23	Página 192 do "Post-scriptum"	93
ILUSTRAÇÃO 24	Página 192 do "Post-scriptum"	94
ILUSTRAÇÃO 25	Página 193 do "Post-scriptum"	94
ILUSTRAÇÃO 26	Página 195 do "Post-scriptum"	95
ILUSTRAÇÃO 27	Página 206 do "Post-scriptum"	95
ILUSTRAÇÃO 28	Páginas 208 a 209 do "Post-scriptum"	95
ILUSTRAÇÃO 29	Poema "Linhas paralelas"	97
ILUSTRAÇÃO 30	Poema "1930"	97
ILUSTRAÇÃO 31	Páginas 214 a 216 do "Post-scriptum"	100

ILUSTRAÇÃO 32	Notação manuscrita, sem página, pós “ <i>Post- Scriptum</i> ”.....	101
ILUSTRAÇÃO 33	Poema "O alvo de Caramuru".....	106
ILUSTRAÇÃO 34	Poema "Testamento de Sumé".....	128
ILUSTRAÇÃO 35	Poema "1500".....	132
ILUSTRAÇÃO 36	Poema "Divisão das Capitâneas".....	134
ILUSTRAÇÃO 37	Poema "Fadistas <i>versus</i> Nassau".....	136
ILUSTRAÇÃO 38	Poema "O avô <i>princez</i> ".....	138
ILUSTRAÇÃO 39	Poema "Proclamação de Deodoro".....	142
ILUSTRAÇÃO 40	Croquis para capa de <i>Poemas 1925-1929</i>	155
ILUSTRAÇÃO 41	Capas do <i>Boletim de Ariel</i>	215
ILUSTRAÇÃO 42	Páginas 232 e 233, <i>A carta de Pero Vaz de Caminha</i>	221
ILUSTRAÇÃO 43	Poema “Republica”.....	229
ILUSTRAÇÃO 44	"Advertência".....	241
ILUSTRAÇÃO 45	Poema “Canção do soldado”.....	247
ILUSTRAÇÃO 46	Poema “ <i>Homo brasiliensis</i> ”.....	248
ILUSTRAÇÃO 47	Estampa n. 3 “Burro”.....	249
ILUSTRAÇÃO 48	Poema "O café dos emboabas".....	264
ILUSTRAÇÃO 49	Poema "Prefacio de Pinzon".....	267
ILUSTRAÇÃO 50	Poema "O farrista".....	269
ILUSTRAÇÃO 51	Poema “Marcha final do Guarany”.....	270
ILUSTRAÇÃO 52	Glória de D. Pedro II.....	274
ILUSTRAÇÃO 53	Poema “Pena de Anchieta”.....	281
ILUSTRAÇÃO 54	Poema “Viagem do traído”.....	284
ILUSTRAÇÃO 55	Poema “Reliquias de Frei Caneca”.....	287
ILUSTRAÇÃO 56	Poema “Milagre de Antonio Conselheiro”.....	289
ILUSTRAÇÃO 57	Poema "O chicote de João Cândido".....	292
ILUSTRAÇÃO 58	Poema “Fuga”.....	294

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: O ARROUBO DO ACERCAMENTO MURILIANO	
1.1	<i>HISTÓRIA DO BRASIL</i> DE MURILO MENDES, OBJETO DE ÊXTASE DA HISTÓRIA	12
1.2	<i>HISTÓRIA DO BRASIL</i> DE MURILO MENDES, NO ARREBATAMENTO PESSOAL	22
1.3	UM OLHAR INVESTIGATIVO	30
2	PROCESSOS QUE EDUCAM A NACIONALIDADE	
2.1	O TEMA NACIONAL NUMA PERSPECTIVA EDUCATIVA	36
2.2	NA RAPSÓDIA DE HISTÓRIAS, A <i>HISTÓRIA DO BRASIL</i> DE MURILO MENDES	50
2.3	VESTÍGIOS DA INVENÇÃO MURILIANA	63
2.4	NA CONJUNÇÃO DE RETÓRICAS, O <i>RETRATO</i> E A <i>HISTÓRIA DO BRASIL</i>	69
2.5	FONTES CANÔNICAS DA HISTÓRIA INSURRETA DO BRASIL	102
3	O POETA E O TEMPO	
3.1	SOB AS ARCADAS DO TEMPO, O FADO DO POETA	148
3.2	MURILO MENDES “NA CIDADE ONDE OS CENÁRIOS SÃO DE LEGENDA E DE SONHO”	173
4	DIVAGAÇÕES SOBRE O POETA E SEU TEMPO	186
4.1	COMETA DE HALLEY, A ANUNCIAÇÃO DE OUTROS MUNDOS.....	188
4.2	NIJINSKY, O PERVERSOR FAUNO DO DESTINO POÉTICO	191
4.3	ISMAEL NERY, O ARCANJO GABRIEL DE MURILO MENDES NO COMPÓSITO MODERNISTA	193

4.4	MURILO MENDES E SUA FORMAÇÃO MODERNISTA “NA CIDADE ONDE OS CENÁRIOS SÃO DE LEGENDA E DE SONHO”	202
5	<i>HISTÓRIA DO BRASIL DE MURILO MENDES, OS SENTIDOS POSSÍVEIS</i>	227
5.1	A HISTÓRIA EM VERSOS	228
5.2	A IRONIA COMO POTENTE VETOR INSURRACIONAL	242
5.3	TEMPORALIDADES ATRAVESSADAS NA CRÍTICA AO PRESENTE	262
5.4	A HISTÓRIA AUTORIZADA POR OUTROS SUJEITOS	279
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	299
	REFERÊNCIAS	306

1 INTRODUÇÃO: O ARROUBO DO ACERCAMENTO MURILIANO

1.1 HISTÓRIA DO BRASIL DE MURILO MENDES, OBJETO DE ÊXTASE DA HISTÓRIA

O espelho é, com eficácia, tanto no cristal do conto de fadas quanto na reveladora mítica, água da história de Narciso, representação da sabedoria e da consciência; quando ensombrado por pó, iconiza obscurantismo e insciência. Por analogia metafórica, a literatura concerne ser espelho, silo do real e ficcional, cariz de purgação e presságio do saber do presente e passado, e caráter espectável da fortuna do futuro.

Murilo Mendes, na declaração do passado, atento ao concerto do tempo, por rapsódias, corpo de narrativas anedóticas pulverizadas de elementos imaginativos propiciados pelo gênero poético, advém criar, entre temas ou assuntos heterogêneos de múltipla gênese, sua concisa *História do Brasil* (Ilustração 1 disponibilizada na sequência textual), testemunha, por antologia de conteúdo, da história nacional e, por forma, do primeiro tempo modernista brasileiro.

Integrada por um conjunto de 60 poemas-piada (Ilustração 2), que perscrutam a história do Brasil no tempo predecessor ao achamento da Pindorama até a Revolução Constitucionalista de 1932, acontecimento histórico contemporâneo ao poeta, *História do Brasil* de Murilo Mendes¹ subdivide esse tempo em outros três tempos: Brasil Colônia, Reinados e República.

Provida de humor predecessor à crise dos anos de 1930, a primeira e única edição do livro, publicada em 1933, pela Editora Ariel (Rio de Janeiro), com capa de Di Cavalcanti, ressurgiu em 1991 (Ilustração 3), em edição preparada por Luciana Stegagno Picchio, que credita o interesse na reedição à constante carga subversiva do texto muriliano, portador do poder de combalir modelos obsoletos, na essência e na forma, e também no magnetismo do cunho estético e documental da obra.

Reza sobre *História do Brasil* a rejeição cônica do próprio autor, quando, em 1956, atendendo à solicitação da Editora José Olympio (Rio de Janeiro), organiza sua obra poética concebida entre 1925 a 1955.

¹ A denominação *História do Brasil* (1933) de Murilo Mendes será referida no texto como *História do Brasil* (1933).

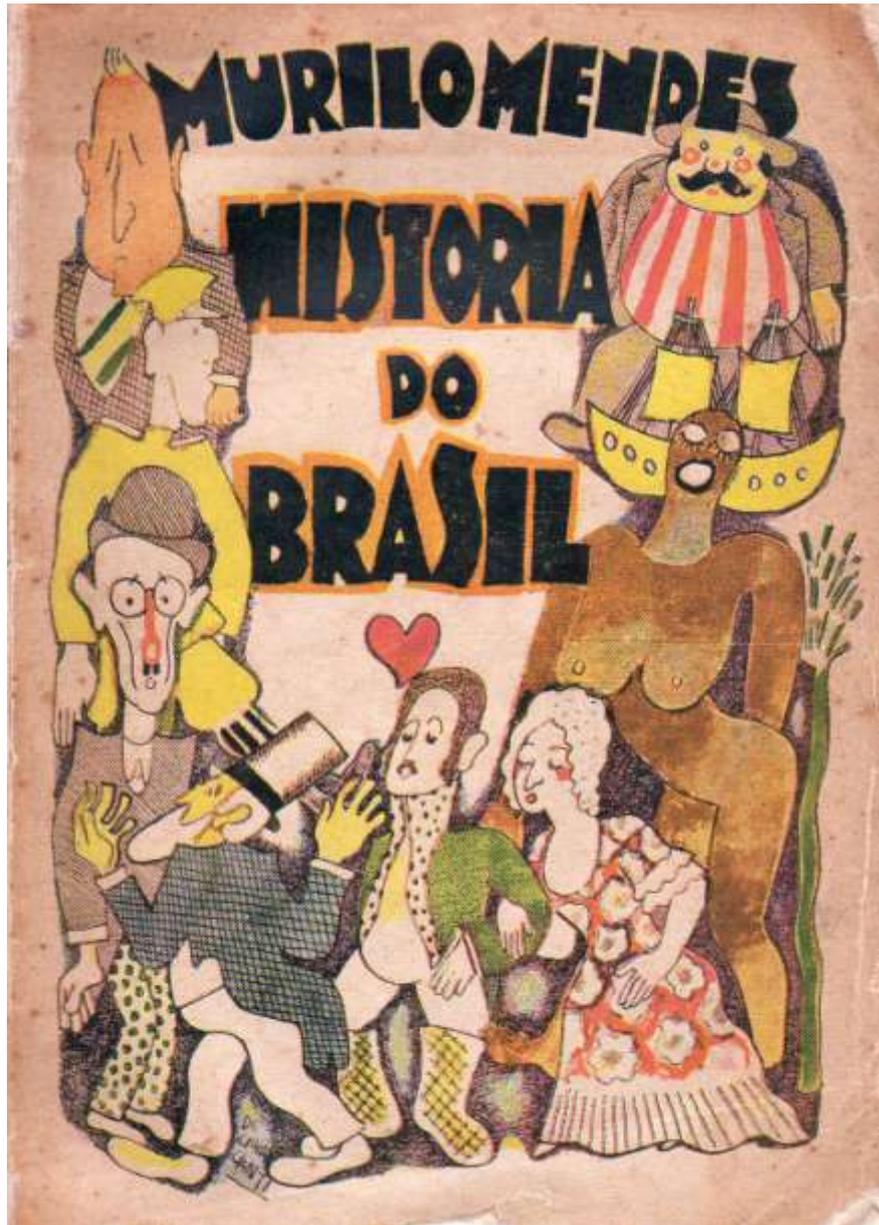


ILUSTRAÇÃO 1 - Capa da primeira edição criada por Di Cavalcanti.
Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Ariel, 1933.

— PEQUENA HISTÓRIA DA <i>HISTÓRIA DO BRASIL</i> DE MURILO MENDES de Luciana Stegagno Picchio	5
NOTA	8
I PREFÁCIO DE PINZÓN	9
II 1500	10
III O FARRISTA	12
IV CARTA DE PERO VAZ	13
V TESTAMENTO DO SUMÉ	14
VI O ALVO DE CARAMURU	16
VII DIVISÃO DAS CAPITANIAS	18
VIII PENA DE ANCHIETA	20
IX FADISTAS VERSUS NASSAU	21
X VIAGEM DO TRAÍDO	22
XI O ÍNDIO INVISÍVEL	23
XII O HERÓI E A FRASE	25
XIII CANTIGA DOS PALMARES	26
XIV A BANDEIRA	27
XV O CAFÉ DOS EMBOABAS	28
XVI O MERCADO DOS MASCATES	30
XVII OS POMBOS DO POMBAL	32
XVIII O ALFERES NA CADEIRA	33
XIX A ESTÁTUA DO ALFERES	35
XX FORÇA DO ALEJADINHO	36
XXI EMBARQUE DO PAPAGAIO REAL	37
XXII A MÃO DE DOMINGOS JOSÉ MARTINS	38
XXIII RELÍQUIAS DE FREI CANECA	41
XXIV FICO	42
XXV PREPARATIVOS DA PESCARIA	43
XXVI SERENATA DA DEPENDÊNCIA	44
XXVII A PESCARIA	46
XXVIII O PADRE DE FERRO	47
XXIX O BRASILEIRO D. PEDRO II	48
XXX TANGO DE SOLANO LÓPEZ	49
XXXI A BOCA DE MARCÍLIO DIAS	50
XXXII MARCHA EM RETIRADA	52
XXXIII PROCLAMAÇÃO DE DEODORO	53
XXXIV SONETO DO DIA 15	54
XXXV ELEGIA DO DIA 16	55
XXXVI O HERÓI SAI DA ESTÁTUA	57
XXXVII MILAGRE DE ANTÔNIO CONSELHEIRO	58
XXXVIII O CHICOTE DE JOÃO CÂNDIDO	59
XXXIX HOMENAGEM AO GÊNIO FRANCÊS	60
XL DOIS CABOS ELEITORAIS	61
XLI O BANQUETE	64
XLII O NETO DO MARQUÊS DE MARICÁ	65
XLIII HINO DO DEPUTADO	67
XLIV O BACHAREL DE HAIA	68
XLV TEOREMA DAS COMPENSAÇÕES	70
XLVI A MÁQUINA D'ÁGUA	71
XLVII A REVOLUÇÃO GORADA	73
XLVIII CANÇÃO DO SOLDADO	74
XLIX MARCHA FINAL DO GUARANI	76
L O ILUMINADO	77
LI MARCHA DA COLUNA	78
LII LINHAS PARALELAS	79
LIII AMOSTRA DA POESIA LOCAL	80
LIV AMOSTRA DA CIÊNCIA LOCAL	81
LV GLÓRIA DE D. PEDRO II	83
LVI HOMO BRASILIENSIS	84
LVII FUGA	85
LVIII DISCURSO DO FILHO DO JECA	86
LIX 1930	88
LX O AVÔ PRINCÊS	90
— NOTAS de Luciana Stegagno Picchio	93
— BIBLIOGRAFIA	111
— ÍNDICE DOS NOMES DE PESSOAS E DE LUGARES DA <i>HISTÓRIA DO BRASIL</i>	115
— ÍNDICE DAS NOTAS	119
— AGRADECIMENTOS	123

ILUSTRAÇÃO 2 - Índice do livro *História do Brasil* (1991).
 Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*. Rio de Janeiro:
 Nova Fronteira, 1991.

Nem mesmo a capa criada pelo pintor Di Cavalcanti (Ilustração 1) escapou à rejeição. Discretamente, pois teme causar desagrado ao amigo pintor, o poeta roga, em algumas cartas, que Laís Corrêa Araújo exclua a reprodução da capa de Di alegando esta possuir dissonância ao conjunto do livro:

Roma 30.01.73

Aqui entre nós, que ninguém o saiba, poderia se omitir a foto da capa de *História do Brasil* sou velho amigo do Di, estimo-o muito, mas acho que a foto desafina do conjunto do livro, aliás, como se sabe, renegado por mim (MENDES, 2000: 276).

Lisboa 20.09.74

Quero repetir que a minha ideia de suprimir a página da foto da capa de *História do Brasil* não era absolutamente contra Di, meu antiquíssimo amigo, ao qual muito quero: só achei que a foto desafina do conjunto do livro (MENDES, 2000: 279).

Duas premissas potencializam a rejeição do *História do Brasil*: as questões de forma, em detrimento do conteúdo, inclusive de delimitação de tempo, ponderando-se à aspiração da poesia muriliana à universalidade e à exorbitância de modismos e “cariquismos” de liberdade modernista, exageros contestados pela potente literatura posterior à década de 1930.

A modulação patusca dos poemas-piada, expressão da fase “carioca”, talvez, no tempo da rejeição (1956), estivesse incompatível com os novos códigos literários do poeta, sujeito maculado pelas barbaridades da guerra. Convém evocar, e até se justifique, que Murilo Mendes divisa a partir da morte do amigo Ismael Nery, em 1934, ser outro sujeito, conforme ponderam alguns críticos, expatriando, ao passado, o criador modernista “anarco-vanguardista”.

Por contemporaneidade ou severidade revisional do texto e da circunstância de tempo criativo, *História do Brasil* não escapuliu ao remate singular do poeta que tinha por costume inspecionar os textos antes de publicá-los, conferindo-lhes retificações, por vezes até os volumes já editados, em marginálias notáveis que avigoram sua crítica genética.

Essa controversa rejeição do livro tão ímpar no universo muriliano sempre assediou o poeta na diligência de seus investigadores, consistindo sacrilégio qualquer tentativa de publicação. A própria Stegagno Picchio, ao tomar a iniciativa de reeditar o livro 16 anos depois do falecimento do poeta, por escrúpulo ético e moral, *a priori*, absolve-se da profanação do desejo do poeta, justificando-se na

proximidade e no privilégio de outrora ter compartilhado de sua vida e ideias e, agora, lhe ser sobrevivente:

Mudadas as circunstâncias, o *aqui* espaço-temporal do poeta absolviam-me, a meu ver, do crime prevaricação. E isto sem recorrer a outras comparações como a do (*si parva licet*) Imperador Augusto que salva a *Eneida* da fogueira a qual a tinha destinado Vergílio no momento da morte, ou ainda de Max Brod, editor a todo o transe das obras de Franz Kafka (PICCHIO, 2001: 42).

Atinente à ocasião precisa de remir o livro da abdicação do autor, expectativa certamente algum dia questionada Stegagno Picchio reouve a primeira edição (1932) da história “para ser lida com o sorriso com que o poeta a escreveu” (PICCHIO, 1991: 7), requalificou-lhe a dicção, salvaguardando-a quanto à forma e ao conteúdo, emprestou-lhe uma irrepreensível introdução em que elucida a importância do livro e preconizou amadurecimento sobre sua intencionalidade de reedição; e, ao final do volume, assestando facilitar a compreensão do leitor quanto à narrativa histórica e gênero poético, elaborou um relevante inventário de notas elucidativas, uma diminuta bibliografia e um índice remissivo dos nomes de pessoas e lugares do *História do Brasil*.

O retorno do livro ocorre no ápice em que a nação brasileira põe fim aos 21 anos da ditadura militar (1964-1985), assim outorgando a gaiata, inconformista e até, por que não dizer, “herege” história muriliana, a oportunidade de “poder ainda exercer seu ofício desmistificante” (PICCHIO, 2001:42), trocista das instituições nacionais.

História do Brasil é uma excelente narrativa, permissora das ideias de nacionalismo e de identidade brasileira empreendidas por intelectuais na década de 1930. Narrativa de nacionalidade, adversa à convencional, a oficial do historiador, o intelectual habilita o acontecimento histórico sustentando nova definição sobre sua eloquência na historiografia. Ao criá-la, Murilo Mendes não escapa a esse raciocínio, prescindiu seu texto na concretude da realidade dos acontecimentos mediante a interposição da imaginação e, tal Oswald de Andrade em *Pau-Brasil* (1925) e José Paulo Paes em *Novas Cartas Chilenas* (1954), ausculta o fato histórico inquirindo a consagrada artificialidade da historiografia.

Libado por peculiar e perseverante espírito contestatório, o poeta elege, na insubordinação dos cânones estéticos passados pelo Modernismo brasileiro, o fio de

Ariadne de sua paródica e risonha história brasileira e, como Teseu, desvenda saber que o lugar da partida, a história, é o princípio e o fim, é uróboro que, em movimento circular infinito, figurando o perpétuo retorno, conforma renascimentos que traem a predominância de fundamental impulso do fim. A história é a subsistência da própria história.

No sentido goetheano, *História do Brasil* espera-se, quanto à absorção e reconsideração, nos arquétipos que eternizam as matrizes míticas do passado, mananciais de histórias corruptíveis e incorruptíveis legitimadas na parcialidade do acontecimento histórico. Criada na ressonância da dialética histórica de Bakhtin e na permeabilidade dos inovadores pressupostos modernistas, a história muriliana presume ser, entre a carnavalização, um espetáculo desprovido de ribalta e manifestação de afluência não discriminada entre intérpretes e observadores; e a literatura, em história factível, susceptível de aplicação pedagógica, uma TRAVESSIA PARA O CONHECIMENTO.

Na perspectiva de investigação quanto à evidência do saber histórico facultado por *História do Brasil*, converge nossa curiosidade e fascínio, pretextando que o conhecimento não é um privilégio restrito à instituição escolar. Também verificamos aprendizagem em espaços singulares exteriores a ela em incontáveis conjunturas, ferramentas e mecanismos.

Imputamos às sedutoras narrativas murilianas o ampliado de nosso saber outrora encetado em instituições oficiais ou em tratados consagrados de história, crítica às artes e literatura. Seduzidos, primordialmente, na escrita histórica e memorialística do poeta, hoje, conhecemos assim a história, a sociologia, a geografia, a estética e a literatura, diferentes espelhos do mundo.

Argumentar sobre nossas experiências murilianas remete-nos ao passado no recorte considerável de tempo, arrolando um novo movimento investigativo entabulado, em 1985, na contribuição oferecida ao projeto *Murilo Mendes: o olho armado*, que abordava aspectos da relação do poeta com o universo das artes visuais, consequência de seu desempenho como crítico de arte e das suas relações afetivas com renomados criadores da vanguarda européia. O poeta mineiro detinha significativa coleção de arte, na maioria, obras que lhe foram ofertadas com dedicatória que permitem aferir seu convívio com Miró, Vieira Silva, Arpad Szenes, Magnelli e outros tantos criadores.

Depois da sua morte, em 1975, instaurou-se sobre sua coleção, devido à sua representatividade, um firme interesse que advoga sua transferência de Lisboa para o Brasil, consumada, em 1993, por intervenção do Ministério da Educação e Desporto e Universidade Federal de Juiz de Fora. A pedido das duas instituições, coordenamos a Comissão de Implantação do Centro de Estudos Murilo Mendes (CEMM) e realizamos, em Lisboa, a catalogação do acervo negociado e acompanhamos a sua transferência ao Brasil. Após a inauguração do CEMM (1994), trabalhamos na implantação das suas ações quando tivemos oportunidade de conceber diversas curadorias, travessias, pontes entre tempos e discursos que laboram ressignificações, diligenciando dar conhecimento, corroborando na prática secular da transversalidade da aprendizagem absorta à instituição de ensino. Travessias que nos instigam ressignificar tempos, histórias, biografias e objetos. Desenvolvendo esses incitamentos, construções e desconstruções, direcionadas premeditadamente à formação de conhecimento, arrebatamo-nos à concepção de mostras, entre outras, miradas na investigação e exortação do poeta. Nesse sentido, desvelam realce as curadorias: *Murilo Mendes: palavra e imagem*, em 1995, que explorou alguns dos 754 aforismos do livro *O discípulo de Emaús* (1945), no qual o poeta emite telegraficamente reflexões sobre poesia, vida, política, religião e arte; nas obras coleção transferida; *Jazz* de Matisse, que associou o magnífico conjunto de gravuras em *pochoir* do pintor francês ao texto da palestra proferida por Murilo Mendes na Associação Brasileira de Imprensa (Rio de Janeiro), em 12 de outubro de 1947, por ocasião da exibição de um filme documentário sobre Matisse; *Miró, obra gráfica*, mostra que inseriu Juiz de Fora no itinerário brasileiro da exposição do pintor espanhol homenageado pelo amigo poeta com dois belos textos; *Pablo Neruda en Isla Negra* (2008): idealizada no retrato-relâmpago que o poeta lhe dedicou, e nas fotografias da fotógrafa portenha Sara Facio sobre a morada de Neruda em Isla Negra e nos textos escritos por Neruda comentando cada imagem da casa voltada para o Pacífico. Em *Murilo Mendes, História do Brasil* (2008) examinamos quanto às possibilidades do texto muriliano, num colóquio de tempos e linguagens, traduzir saber da Nação brasileira, cotejado com imagens de criadores modernos e contemporâneos, documentos e fotografias. Na propagação da coleção de artes e literatura de Murilo Mendes, empreendemos outros fazeres.

Ratificados na abrangência da obra muriliana, organizamos os seminários que nos permitem discutir sua contribuição e reflexão crítica sobre a cultura brasileira e

estrangeira: *Murilo Mendes, o visionário* (1995), *Murilo Mendes, reflexões avulsas* (2009), *Murilo Mendes: retratos-relâmpagos* (2011) e *Lúcio Cardoso, a escrita sem limites* (2012). Referenciados no livro *Retratos-relâmpago* (1973), idealizamos os seminários *ROSA, João Guimarães* (2008) e *Euclides da Cunha, cem anos sem* (2009), escritores “kodaqueados” pelo poeta. Esses seminários, alguns em parcerias, sem exceção, derivaram em publicações de livros pelo selo MAMM/UFJF.

Coordenamos, em 2004, a edição do livro *Num reino à beira do rio*, de Rachel Jardim, criado em torno de uma inédita seleção poética manuscrita de Murilo Mendes, acontecida em 1919, aos dezoito anos, a pedido de Maria Luiza Carvalho, mãe da escritora memorialista. Contribuímos, também, na publicação com o ensaio biográfico “O poeta e o tempo” (páginas 161 a 189). Por iniciativa da Editora José Olympio, reeditou-se este livro, com algumas revisões de estrutura, para as quais colaboramos com a “Apresentação” (páginas 9 a 16).

Outras atuações incluem nossa chegada para o retorno do poeta à sua terra natal. Recuperamos fotografias, filmes, cartas, publicações, quando no exercício de coordenador de implantação do antigo Centro de Estudos Murilo Mendes, a partir de 2005, Museu de Arte Murilo Mendes, e como Pró-reitor de Cultura da UFJF.

Buscando saber sobre a formação do seu colecionismo, diligenciamos, junto a senhora Maria da Saudade Cortesão Mendes, viúva do poeta, esforços na tentativa de elucidar o que restou da coleção de arte brasileira do poeta, constituída por doação de criadores modernistas brasileiros na primeira metade do século XX, que usufruíram da sua amizade, no período anterior à sua transferência definitiva, em 1957, para a Itália. Dessa coleção, aos poucos disposta no mercado de arte, restaram apenas algumas obras de Ismael Nery, seus retratos pintados por Guignard e Portinari e umas poucas gravuras e desenhos.

Nessa conjunção de investigação e curadorias, firmou-se nosso comprometimento com a preservação da memória do poeta e a discussão da grandiosidade de sua obra e vida. Especificamente, concentramos interesse nos seus dois primeiros livros – *Poemas: 1925-1929* e *História do Brasil*.

De *Poemas: 1925-1929*, modesta publicação impressa, em 1930, no Estabelecimento (gráfica e editora) Dias Cardoso em Juiz de Fora, por iniciativa de Onofre Mendes, pai do poeta, elegemos o poema “Canção do exílio”, objeto da dissertação *Murilo Mendes: o poeta peregrino e a terra das macieiras*, do Mestrado em Letras,

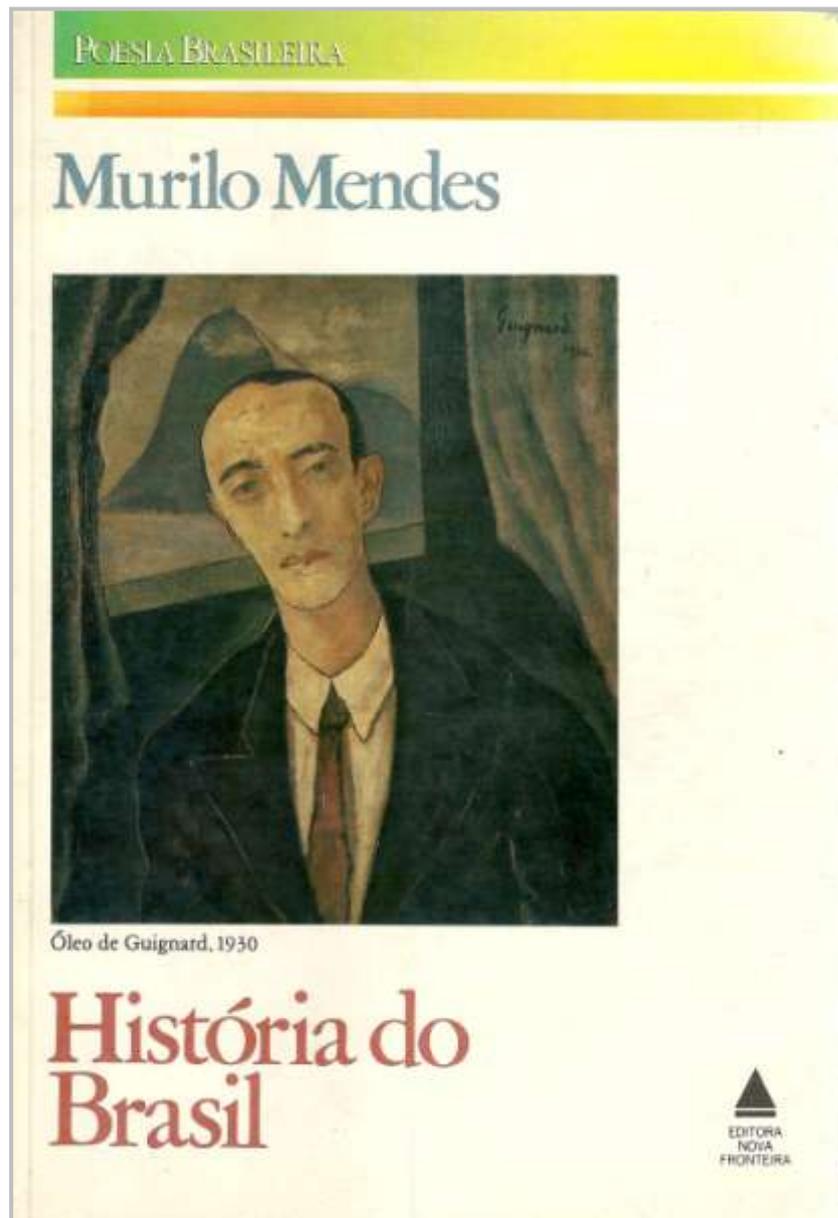


ILUSTRAÇÃO 3 - Capa da segunda edição do livro *História do Brasil* (1991).
Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

de concentração de Literatura Brasileira, linha de pesquisa a Literatura de Minas: o regional e o universal.

Cáustico *remake* da arquetípica “Canção do exílio” de Gonçalves Dias, a canção de Murilo Mendes, escrita no Rio de Janeiro, em 1924, que aduz à sua cidade natal, “terra das macieiras”, pugnou ser contribuição na *Revista de Antropofagia*, ano 2, número 14, segunda dentição, página 18, em *Diário de S. Paulo*, na coluna “Quatro poemas de Murilo Mendes”.

Murilo Mendes, o poeta peregrino e a terra das macieiras estatui o acercamento da canção (arquetipo) de exílio (1843) com a canção homônima parodiada, textos pertencentes a distintos tempos da literatura brasileira: o Romantismo e o Modernismo. De cunho nostálgico irônico, o primeiro texto de *Poemas: 1925-1929*, devota-se, em satíricas metáforas, a pormenorizar o mobiliário urbano e os atores socioculturais de sua terra, desbaratando o arquetipo gonçalviano de desmedida saudade, assentando-se numa criação típica do Modernismo brasileiro na condição antropofágica.

Adverso a Gonçalves Dias, Murilo Mendes não esboça qualquer desejo de retorno à terra natal, Juiz de Fora, definida em *A idade do serrote* (1968) como “um trecho de terra cercado de pianos por todas os lados” (MENDES, 2003: 74).

Moderno, da metrópole (Rio de Janeiro), “cidade onde os cenários são de legenda e de sonho” (MENDES [DE MEDINACELLI]², 1920: 2)³, critica ironicamente os atributos configuradores da terra plantada ao sopé do morro do Imperador, às margens do rio Paraibuna. Por associação livre, própria dos recursos surrealistas, corrente vanguardista à época, conturba costumes embaralhando o real e o ficcional, subjugando-os aos limites do realismo ordinário e da ilogicidade em aproximações inesperadas que libertam o espírito.

Sob influência das técnicas surrealistas arrebatadas na relação de *philia*, principiada, em 1920, na antiga Diretoria do Patrimônio Nacional no Ministério da Fazenda, com Ismael Nery, orquestrador do surrealismo no Brasil, e clara alusão ao “essencialismo” criado pelo intelectual paraense, o poeta escreve sua sucinta e engraçada *História do Brasil*, livro pertencente à primeira fase do Modernismo, dos

² DE MEDINACELLI: Pseudônimo derivado do nome do bisavô materno, o espanhol Joaquim Medina Celli, casado com Theodora Placedina do Nascimento, pai da avó Maria Domiciliana Medina Celli casada com o comendador Lucas Augusto Monteiro de Barros, pais de Elisa Valentina Monteiro Mendes, casada com o funcionário público Onofre Mendes, mãe de Murillo Monteiro Mendes.

³ Chronica Mundana. *A Tarde*, Juiz de Fora, a. 1, n. 258, 18.dez.1920.

poemas-piada e das antropofagias, no arroubo do “descobrir o Brasil” e de encontrar, no *lato* sentido, uma identidade nacional.

A controversa e renunciada história brasileira pelo poeta, em 1956, durante a organização de *Poesias: 1925-1955* (1959), outrora objeto de curadoria de título homônimo, volve agora como matéria de investigação da tese *História do Brasil de Murilo Mendes: travessia para o conhecimento*, para conclusão do doutorado em Educação, linha de pesquisa: Linguagem, Conhecimento e Formação de Professores, da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora, autorizado pelo juízo de Murilo Mendes, que conjecturava seus poemas como “estudos” potenciais de crítica de outros. Compreendia que o estro poético abarcava a todos, apenas concernindo aos poetas despertá-los nos homens.

1.2 HISTÓRIA DO BRASIL DE MURILO MENDES, NO ARREBATAMENTO PESSOAL

A emigração portuguesa obteve auge nos princípios do século XX, com cerca de 80.000 êxodos anuais de emigrantes que se dirigiam ao Brasil e à América do Norte, e, em quantidade inferior, aos territórios portugueses de Ultramar (BECKER, 1990: 68).

As circunstâncias existenciais em terras lusitanas apresentavam sintomas de liberdade parcial e de carência social. Portugal amargava, desde o final dos anos 1920, a longa ditadura de Antônio Salazar, que o segregara da comunidade mundial. A maior preocupação da política externa salazanista concentrava-se na manutenção insustentável das colônias portuguesas na África e Ásia. A indústria e o comércio evidenciavam-se na dominação de poucas famílias ricas em meio a uma política fiscal extremamente rígida, interrompida, em 1974, pela memorável Revolução dos Cravos, que modificou esse cenário, devolvendo aos portugueses liberdade e esperança.

Emigrar para o Brasil nos compelia à deserção de Ovar, pequena cidade do mar e das águas calmas da ria que a ligava à Aveiro, onde singram elegantes moliceiros de proa alta e curva, desenhada como pescoço de cisne, enfeitada com motivos alegres e humorísticos, legado do comércio com os fenícios. A cidade

vangloriava-se das reminiscências de Júlio Dinis, consagrado romancista português que lá morou no século XIX.

Ovar, afamada por seus desfiles de Carnaval, sobrevive roupada no intenso colorido dos azulejos decorativos que revestem as fachadas das casas e da igreja matriz com suas duas torres do século XVII, na memória das fontes, no apito do comboio, no rito das procissões, no cemitério de berços de ferro juncados de sudários de brancas camélias maculadas por vangoguianas irises púrpura, nos bailes públicos ao redor do cruzeiro dos largos.

Na engrenagem do tempo, em Portugal, condenava-se os homens à expectativa da reforma que lhes viabilizaria sobreviver até encontrarem o pó.

Abandonar o país, outrora dos reis, imputava-me à memorização das experiências afetivas, sociais, educacionais e culturais. Recordo-me do temor dos primeiros dias na Escola Primária Oficial de São Miguel, da professora Risoleta, sempre pronta a nos aplicar “bolos” de palmatória quando não sabia a tabuada ou se errava palavras no ditado escrito à caneta de aparo. Secular, a escola resiste ao tempo, imponente reinando sobre o largo de São Miguel, guardando o fantasmagórico choro da canalha. Lembro-me do amarelo das austrálias, do barulho do carro de boi, do gosto dos dióspiros, da cor dos casulos dos bichos-da-seda criados com folhas de amora em caixas de sapatos, do cheiro do rosmaninho e do alecrim que se mesclavam às pétalas de rosas carmim cobrindo a calçada à frente da porta, aguardando a visita do Santíssimo, das vozes das varinas a apregoar o peixe fresco das canastras, do repicar dos sinos da igreja anunciando o sepultamento de algum varino, da rubra caixa dos correios que pontuava as ruas, das meias rotas e botas furadas na sola, da noite adentrando no quarto pela claraboia, do frio da madrugada que minha mãe e avó enfrentavam para entregar pão de porta em porta, do ritual das fotografias depois enviadas ao meu pai para evitar que nos esquecesse e acompanhasse nosso crescimento, das brincadeiras na olaria do senhor Campos, dos trigais semeados de papoulas que mais tarde contemplaria na tela *Les coquelicots à Argenteuil*, de Claude Monet.

Rememorizo zumbaiadamente, desprovido agora de dor, de tantas outras coisas que conservo comigo, tatuagens da alma. Portugal: terra dos heróis do mar, nação valente e imortal, Pátria de Luis de Camões, Eça de Queirós e José Saramago, cenário da desditosa história de amor de Pedro I e Inês de Castro: assassinada por Afonso IV e coroada rainha depois de morta que, por determinação

de Pedro I, jaz ao seu lado, “a fim de que no dia do Juízo Universal – ou da explosão da última bomba – de novo se juntem para o confronto do nada ou todo definitivo” (MENDES, 1994: 1386), credora do elogio póstumo: “*te amaré eternamente y aún después*” (BORGES, 2003: 61); ÉS SAUDADE.

Deixamos a cidade “de planos contrastantes, descidas, subidas, largos (estreitos), pequenas praças, ‘altas ruazinhas’, vielas, becos, jardins escondidos onde algumas vezes surpreendi as dalias a chorar nos braços dos jasmims; Lisboa mãe da Bahia” (MENDES, 1994: 1.409); numa manhã festiva, embora perder nada encorajasse a celebrar. Ganhava o mundo, perdendo.

Sucederam-se dez noites, e, na manhã do décimo primeiro dia, pude contemplar o Pão de Açúcar, que, afinal não era de açúcar. Desembarquei no Brasil (Eldorado), em 16 de maio de 1957, sob rico “céu de brigadeiro”. Endereçada do Brasil, a “carta de chamada” perfazia seu caminho, nos (re)unia.

“Ó Portugal, hoje és nevoeiro...” (PESSOA, 1986: 89).

No interregno entre as cidades de Estácio de Sá e de Murilo Mendes, interpõe-se a provinciana Muriaé, onde principiiei o descobrimento e a exploração do “novo mundo” pelos quintais, “limite traçado do meu incipiente saber” (MENDES, 2003: 23). Dessemelhantes daquele da casa de minha avó, que possuía frondosa figueira, videiras por toda a extensão do baixo muro de pedra, poço, varais, pés de camélias e amores-perfeitos, conheci os pés de manga, do *fruit de la passion* (maracujá), de goiabas inalcançáveis nos cocurutos dos galhos, bananas, bananas e mais bananas... que, escassas em Portugal, eram caras à nossa algibeira.

Tal como a “canalhada” do novíssimo *status* social, encaminharam-me para estudar no Grupo Escolar Silveira Brum. Experiência bizarra! Senti-me como um dos três índios brasileiros tupinambás, no encontro com Montaigne, no porto de Rouen, em outubro de 1562. Logrei meu primeiro insucesso brasileiro e acabei nos bancos da casa de dona Amanda, professora particular, que me preparou para o exame de admissão ao Colégio São Paulo, onde estudei o curso ginasial e iniciei meu encantamento pela literatura por meio do livro *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato. Depois vieram outros livros e gibis.

A conclusão do Curso Ginasial originou novo desafio. Aventando priorizar a educação dos filhos, meu pai nos propôs morar em Juiz de Fora, outrora possuidora de “lindo parque senhorial mais segundo-reinado do que a própria Quinta da Boa-Vista [...] Primeiro sorriso de Minas Gerais” (BANDEIRA, s.d.: 103).

A (re)visitada terra de Murilo Mendes não resistiu às imposições da realidade e do tempo. Num famoso soneto, Francisco Quevedo escreveu que “Roma não está mais em Roma” (2009: 94). Emprestando-lhe a metáfora, podemos dizer que Juiz de Fora, do tempo em que Murilo Mendes não era antropófago literário, não está mais em Juiz de Fora.

Na cidade situada entre o ouro e o mar, à rua Halfeld, na Academia do Comércio, instituição de ensino administrada pela Ordem dos Redentoristas que desfrutava de excelente conceito, em meio a desencontros e encontros com a Física e Química, ulimei o Curso Científico. O extraordinário desempenho didático do professor de História, Murilio Avellar Hingel, e de Geometria Descritiva, Geraldo Ferreira Gomes (Geraldão), incitou-me interesse pelo magistério.

Portugal, como no poema de Drummond, sobrevivia em saudade e lembrança silenciosa na parede da casa quando, em 1971, ingressei no curso de Desenho e Plástica da Universidade Federal de Juiz de Fora, divisa cardinal do meu estudo e investigação no universo da arte, que me facultou admissão, como docente, em 1974, nesta mesma instituição.

Na Universidade Federal de Minas Gerais, por meio dos Festivais de Inverno em Ouro Preto, cursei especializações em Gravura em Metal e Litografia, qualificando-me numa democrática linguagem secular, câmara das artes plásticas, que me possibilitou, como produtor de imagens, expor em conceituados espaços e obter prêmios. Sem abandonar o ofício da gravura, a partir dos anos 1990, reouve a vertente do desenho, criando poemas-objetos-desenhos que fomentam a aliança de diferentes códigos de expressão.

A leitura de *Uma temporada no inferno e Iluminações*, de Arthur Rimbaud (tradução, introdução e notas de Lêdo Ivo), assinala minha iniciação na poesia. Depois, entre muitos consagrados, vieram outros alquimistas reveladores dos mistérios das coisas: Pessoa, Cecília Meireles, Pound, Borges, Lorca, Quintana, Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes.

Na preservação e valorização da poesia, gênero literário que resiste no tempo ao mercado editorial, organizei, em 2000, a antologia poética *Baú de letras*, que enfoca a produção lírica de Juiz de Fora. Outras antologias se sucederam: *Companhia de poetas* (2003) reuniu vinte e três vozes de poetas latino-americanos (argentinos, brasileiros, chilenos e uruguaios), com apresentação de Antonio Carlos Secchin, cujo pórtico do livro se abre em homenagem a Mário Quintana, para quem

ser “poeta não é dizer grandes coisas, mas ter uma voz reconhecível entre todas as outras”(QUINTANA, 1983: 76); e *Relicário Latino* (2004) que, a exemplo da antologia anterior, testemunha a diversidade da produção poética latino-americana por vozes femininas.

No campo das artes plásticas, registro as publicações: *Tiradentes* (1993), volume de ensaios críticos e imagens diversas da representação da Inconfidência Mineira, maior ícone da História do Brasil, Joaquim José da Silva Xavier, organizado e publicado durante as celebrações do Bicentenário de Tiradentes (1792-1992), pelo Ministério da Educação e do Desporto; *Improviso para Guignard* (1996) que celebrou o centenário de nascimento do pintor Alberto da Veiga Guignard, com a colaboração de Frederico Moraes, Rachel Jardim, Angelo Oswaldo de Araújo Santos e a contribuição de um texto inédito da poeta Cecília Meireles; *Fani Bracher* (2001) que acompanhou a mostra revisional da obra da artista, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte; *Dnar, o silêncio das imagens* (2007) composto de ensaio crítico, entrevistas, imagens, fortuna crítica e cronologia do pintor mineiro comprometido com a representação da Minas não colonial.

A literatura sempre permaneceu como fonte sugesta de ideias na concepção de mostras de artes plásticas ou como referência associativa na elaboração de textos críticos referentes à produção de artistas.

O exercício de curadoria, em específicos momentos, permitiu-me laborar o acercamento da palavra e da imagem pela possibilidade não da representação, mas pelo sentido parodístico na proposição de releitura, ainda que por linguagem adversa do arquétipo, da criação do outro, logrando, por intertextualidade, outra distinta criação.

Constituem exemplos desse exercício o projeto *Cecília Meireles: visão mineira* (1992), patrocinado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, no qual trinta artistas mineiros se manifestaram, criando imagens referenciadas na leitura do universo ceciliano; e o projeto *Pessoa, Pessoas* (1994), que também buscou a interdisciplinaridade entre literatura e artes plásticas, tendo como motivação a poesia pessoana e como sugestão os textos críticos do poeta Murilo Mendes sobre Fernando Pessoa, que se encontram nos livros *Convergência e Janelas verdes*.

Desde a doação de parte da biblioteca de Murilo Mendes à Universidade Federal de Juiz de Fora, em 1976, por sua viúva Maria da Saudade Cortesão

Mendes, alimentava-se a expectativa de remover para o Brasil sua coleção de artes plásticas, o que se concretizou por aquisição simbólica creditada ao empenho do então presidente Itamar Franco, do ministro da Educação, Murílio Avelar Hingel, e do embaixador do Brasil em Portugal, José Aparecido de Oliveira, em 1994.

Diante da irreparável perda de Arlindo Daibert, o poeta das imagens, coube-me a missão da transferência da coleção de Murilo Mendes para o espaço reedificado, antiga Faculdade de Filosofia e Letras, situado à Avenida Barão do Rio Branco, nº 3.372, no Alto dos Passos, que recebeu a denominação, de acordo com a vontade da viúva do poeta, de Centro de Estudos Murilo Mendes (CEMM), palco de algumas renomadas exposições.

Várias curadorias, de assuntos diversos, aconteceram em outros espaços de reconhecimento nacional e internacional: *Cada cabeça uma sentença* (1989), com cocuradoria de Arlindo Daibert, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora; *Olhar Van Gogh* (1990), no Museu de Arte de São Paulo; *América* (1992 a 1994), no Museu Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro e no Palácio das Artes, em Belo Horizonte; *Tiradentes* (1993), no Espaço Cultural do Congresso Nacional, em Brasília, e na Reitoria da Universidade Federal de Juiz de Fora; *República do Paraibuna* (1996), *Inconfidência Mineira: imagens da liberdade* (1999) e *Fani Bracher* (2001), no Palácio das Artes, em Belo Horizonte; entre outras.

A organização de exposições prevaleceu até meados do século XX como agrupamento heterogêneo de coisas ou saberes. Advém, no transcorrer da década de 1960, o papel da curadoria, que exerce, além do exercício de coordenação, a missão de conceituação alusiva à ressignificação dos acontecimentos (ou obras), pensando também atentamente o processo educativo. Nos anos 1980, na sequência do *boom* do mercado de arte, do incremento das exposições temporárias e dos museus de arte contemporânea, a presença do curador se intensifica numa perspectiva autoral. Deve-se isso à eclosão das megas mostras tipo Bienal e Documenta, impensáveis sem a presença do curador, mediador cultural no exercício de uma função social, tradutor que estabelece, junto ao mercado e público em geral, o sentido maior da arte mediante crítica do objeto, análise do seu contexto de produção e recepção pelo público.

Hoje, a curadoria, tutorada geralmente por especialistas em História da Arte, Estética ou Filosofia, detém centralidade no sistema da arte em entendimento

constante com profusos modos de mediação do conhecimento, da gestão cultural ou do patrimônio.

O exercício de curadoria no Brasil obteve acuidade de contorno conceitual nos meados da década de 1970, irrompendo como mediação cultural, análoga à práxis corrente na Europa e América do Norte nos princípios da década de 1980, pelo desempenho do crítico e historiador da arte Walter Zanini à frente da 16ª e 17ª Bienal Internacional de São Paulo, imprimindo-lhes renovado formato no âmbito geral e redefinindo os circuitos internos expositivos sintonizados com a solicitação da produção da arte contemporânea e o alcance maior do observador.

As curadorias, por conceituação e/ou mediação cultural na verificação do objeto, prescrevem novos olhares ressignificadores de conhecimento, travessias. Travessias ressignificadoras do arquétipo do sagrado no tempo profano, excitando processos criativos e alvitando conhecimento aos observadores mediante discussão, no caso das artes visuais, pela imagem detentora de argumentos transcendentais nas aclarações do mundo, da história e da vida; são expressão de teologia que intenta prática instrutiva e socialização de saberes.

Abundantes eixos integram as veredas de curadoria. Elegi, desde 1987, quando da mostra coletiva *Do tear à arte*, celebrativa da inauguração do Centro Cultural Bernardo Mascarenhas, outrora fábrica de tecidos de nome homônimo em Juiz de Fora, com exceções, trabalhar a memória com ênfase nas matérias História e Literatura: *Cada cabeça uma sentença* (1989-90), *Olhar Van Gogh* (1990), *Olhar Brasileiro* (1992), *Tiradentes* (1993), *América* (1993-96), *Pessoa/Pessoas* (1994), *Cecília Meireles: visão mineira* (1992-94), *JAZZ, Matisse* (1995), *Murilo Mendes: palavra e imagem* (1995), *República do Paraibuna* (1996), *O Barroco* (1996), *Improviso para Guignard* (1996), *Inconfidência Mineira: imagens da liberdade* (1999), *Interacidade* (2002), *Museu do poeta: Drummond* (2003), *Pablo Neruda em Isla Negra: Neruda e Sara Facio* (2006-08), *Grande sertão veredas: Rosa e Daibert* (2006), *História do Brasil* (2008), dentre outras.

O desempenho de curadoria na mimetização cíclica do arquétipo não tenciona ser mera revisão nostálgica, “mas raiz historicista de uma esperança prospectiva, do tipo prometeico (o historicismo moderno secularizou o velho mito de Prometeu), encenada como uma espécie de teatralização da utopia” (CATROGA, 2005: 90).

Na ausência ou incerteza do objeto original, discute-se esse objeto por meio do exercício ressignificador plural ou singular de criadores na legitimação da

sentença encorajadora do general romano Pompeu, século I a.C: “*navigare necesse, vivere non est necesse*”.

Na apropriação do enunciado do general romano (Pompeu), navega a memória de apartados tempos, do poeta elegíaco humanista italiano Petrarca (século XIV) ao célebre português Fernando Pessoa, que devotou ao espírito dessa assertiva seu sentido de vida à criação. Analogamente a Pessoa, podemos afiançar que, ao determinar curadorias, o necessário é criar, pois “a condensação formal semântica da imagem produz um saber que é social, mas só o é *por meio* do artístico. E esse saber põe em movimento, num impulso revolucionário, a de redenção do passado no presente.” (SARLO, 2013: 55).

Os possíveis sentidos da criação de curadoria atestam-se à constância do tema da memória, presente por celebrações, e da Nação que, progressivamente, se assentou em mim por meio de símbolos, da História, de festas, de celebrações, de manifestações e de linguagens. Por símbolos, bandeira e hino nacional, no pátio do Grupo Escolar Silveira Brum, meu primeiro embate no Brasil; por História, no entendimento do movimento de história da pátria que não me pertence; por festas cívicas, na obrigatoriedade da presença em desfiles cívicos durante o curso ginásial; por celebrações, nos unificadores momentos de conquistas nacionais; por manifestações públicas, nos acontecimentos atentos à defesa de direitos políticos e sociais; por linguagens, no desempenho da docência, em especial, da matéria História da Arte no Brasil. Também pela conscientização mediante a formulação de curadorias celebrativas da memória nacional.

Meu devotamento às causas culturais, como tento apontar, reflete meu permanente interesse pela vertente transdisciplinar da palavra e da imagem, o que me determinou optar pela qualificação *strictu sensu*, Mestrado em Letras, na área de Literatura Brasileira, enfocando tema relacionado com o poeta Murilo Mendes, em 2007, com pesquisa em Literatura de Minas: o regional e o universal, em dissertação sobre o título *Murilo Mendes, o poeta peregrino e a terra das macieiras*, que estatui o acercamento da canção (arquetípica) do exílio (1843), de Gonçalves Dias, com a canção parodiada (1924) de Murilo Mendes. Referenciado no arquétipo do paraíso terreal, a dissertação discorre sobre a “Canção do exílio” de Dias e sua persistência em textos de outros poetas. Analisa, também, os momentos de deflagração da poesia em Murilo Mendes presentes na sua formação poética que concorrem para publicação de *Poemas: 1925-1929* (1930).

Lêdo Ivo, no seu livro de correspondências *E agora adeus*, escreve que “predatório, o tempo não renuncia jamais o seu direito – ou talvez ao seu dever – de proceder a exclusões e apagamentos” (2007: 11), complementaríamos a reflexão lhe atribuindo também a arguciosa tarefa de outorgador dos novos sentidos, perspectivas e juízos. Subordinados ao tempo da soledade ou do consentimento, aos poucos, em ambos os sentidos, consubstanciamos a transição entre a procura do sentido nacional e o exercício das travessias, críticas a ímpares universos que vertem no objeto desta tese, o *História do Brasil* de Murilo Mendes.

1.3 UM OLHAR INVESTIGATIVO

Atento à alforria da História, insurreto às suas condições de impedimento, Murilo Mendes descola a matéria das salas de aula, oráculos canônicos do saber, e, por intertextualidade, escreve uma história repleta de ironia e humor, componentes facilitadores do processo de memorização do conhecimento, adversa aos tratados turrões da historiografia de linearidade horizontal, desprovida de qualquer impulso de apelo à inteligência, abandonando o leitor à passividade e ao desesperançoso ajuizamento daquilo que compreende saber. Legatórias, estas inflexíveis obras bradam uma permanente história brasileira, referenciadas nos arquétipos consagrados, nunca despertando fascínio involuntário no leitor aprendiz. Antagônica, a História muriliana, diligência SER, e o É, licenciosa e chiste, uma ferramenta poderosa de aprendizagem do passado nacional fora da escola, uma celebração dos acontecimentos na concomitância dos tempos, uma súplica ao intelecto, como percebemos no poema “Prefácio de Pinzón”:

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

Que o Arquimedes da terra
Foi um grande português (MENDES, 1991: 9).

Neste primeiro poema do *História do Brasil*, breviário do estilo da escrita de sua história, divisamos o desordeiro Murilo Mendes desafiando a canônica historiografia brasileira, conferindo-lhe um olhar singular.

Desde a remota tradição literária, o tema da história registra permanência: na Grécia antiga, Homero (século VIII a.C.) ultimou configuração definitiva dos episódios remanentes do passado cantadas por aedos⁴ e rapsodos⁵, enquanto em Roma, Virgílio (70 a.C. – 19 a.C.), poeta político por excelência e poderoso coadjuvante das reformas de Augusto, nas *Géorgicas* (c. 36 – 39 a.C.), registra com deliberada clareza crítica o desejo de reformas imperiais urgentes, e na *Eneida* (19 a.C.) publicado em 12 volumes, mas incompleto devido à morte de Virgílio, promove apologia do crescimento da política romana como reflexo da atualidade cesárea e de seu discurso histórico.

A interrelação da poesia e História do Brasil é incontestável no transcurso do tempo, desde a aurora do achamento, na carta de Pero Vaz de Caminha, até o atual tempo. Muitos escritores tiveram na história nacional, matéria de suas criações. Alguns relataram apenas episódios ímpares subscritos em fontes canônicas de historiadores consagrados, outros, mais exíguos, refundiram a história na ordem episódica da historiografia oficial, embora apresentem resultados antagônicos de forma, mas de convergência crítica na gênese do acontecimento. Murilo Mendes aflora entre aqueles que narram de forma abrangente a história (os acontecimentos) que lhes parece ser significantes e potenciais do sentido poético e de crítica mordaz ao presente pela conformidade do passado. A título de ilustração de histórias do Brasil aclamadas na literatura, entre os exemplos inolvidáveis, apresentam-se a *História do Brasil pelo método confuso* (1920) de Mendes Fradique e *Os bruzundangas* (1923) de Lima Barreto.

A versão sarcástica e caótica da história do Brasil de Mendes Fradique, pseudônimo do médico capixaba José Madeira de Freitas que também foi caricaturista titular, entre 1913 e 1916, da revista *Rio Ilustrado*, cruza o tempo e redundava hoje por premissa de Lavoisier, na denúncia do oportunismo político, nas

⁴ Aedo: cantor de composições religiosas e épicas que se fazia acompanhar da cítara. Orfeu, músico sublime, é o mais conhecido dos aedos. (HOUAISS, 2001: 95)

⁵ Rapsodo: recitadores profissionais de poesias épicas. (HOUAISS, 2001: 2.385)

frases de efeito, nas promessas vazias, ou seja, no surrealismo das palavras e atitudes, na crítica à tecnologia política, à corrupção e dos conchavos partidários acima dos interesses da nação.

Escrito entre o fim da Primeira Guerra Mundial e o princípio da década de 1920, *História do Brasil pelo método confuso* “feito para inteligência das crianças e dos homens simples do povo” (POMBO, 2004: 51), não fugiu à regra de alguns livros à época que, antes de editados, circularam em pedaços na imprensa carioca. Apesar do processo editorial que lhe determinou, ao longo da década, sete reedições e o constante aplauso da crítica, a obra mergulhou num injusto anonimato, sendo regastada pela historiadora Isabel Lustosa, em 2004, para a editora Companhia das Letras. Sua edição, em 1920, está marcada pelo processo de nacionalização liderado pelo Estado que expectava, na instituição escolar, a constituição de cidadania e a formação do sentimento nacional.

Na análise crítica da obra de Mendes Fradique, Juçara Luzia Leite, em *Imagens de um Brasil confuso: risos, deboches e livros didáticos de História do Brasil no século XX*, considera o livro uma paródia dos livros didáticos brasileiros, instituídos na escola pelo Estado, que desconstruiu e desmitificou a história oficial por obliquidade debochada e humorística, reforçando sua retórica por uso de imagens no mesmo viés.

O livro apresenta “a sociedade brasileira, suas instituições e sua história política através de um humor carnavalizado, francamente modernista” (LUSTOSA, 2004: 10) na forma satírica contemplada nos livros *Poesia Pau-Brasil* (1925) de Oswald de Andrade e *História do Brasil* (1933) de Murilo Mendes. No entanto, num cotejamento pelo sentido do humor às obras de Andrade e Mendes, Fradique exerce um rompimento mais radical com os assuntos devido ao descomprometimento estético, ao qual estavam vinculadas as obras dos poetas, imperando na sua sátira espontânea liberdade. No consignante do pertencimento ao modernismo, Isabel Lustosa afirma que “ele não só se via como um modernista, como tinha pavor dos modernistas e às suas diversas manifestações artísticas” (LUSTOSA, 2004: 12), o que pode ser constatado pelo desenho de suas caricaturas, que respiram a arte e a cultura francesa conservadora destituída de ismos, embora Fradique detivesse também, “aversão à crescente influência da cultura e dos costumes norte-americanos entre nós” (LUSTOSA, 2014: 12), que, nas crônicas, se posiciona contra o jazz, as lutas de boxe, o cinema, os arranha-céus e o dólar.

No fundo, Fradique era um conservador simpático e bem humorado, saudosista de tempos passados, e um moralista atuante que condenava a imoralidade do Carnaval:

[...] seu pensamento era o produto de ideias etnocêntricas e conservadoras que resultam numa visão negativa da realidade brasileira, mas sua estética, expressa na produção do artista do humor e da caricatura, era resultado do vivido, do sentido, do Brasil real. (LUSTOSA, 2004: 13).

Detectamos em *História do Brasil pelo método confuso* uma reconstituição da história brasileira repleta de *humour*, de sopro ridicularizador dos fatos, biografias, personagens imaginários, história e literatura, fundindo tudo em assuada político-humorística, um caos, uma confusão, um espetáculo de alianças políticas juntando gregos e troianos, numa Babel de divergentes siglas políticas.

Por vislumbração *non sense* e paródica, Mendes Fradique idealiza no Brasil um país de grande originalidade no contexto das nações, sob o ponto de vista astronômico, o situa no mundo da lua, com limites geográficos:

Situação astronômica – estava situado no mundo da lua, a 38° à sombra, pelo meridiano do Rio de Janeiro, no verão, e a -15° sob o meridiano no Campo do Jordão, no inverno.

Limites – ao sul o Borges de Medeiros; a leste o cabo submarino; a oeste o Acre.

Não tem norte.

Superfície – foi sempre um país muito superficial, em tudo.

População – maior que a Argentina e fortemente *camouflée*.

Mares – o mar de Espanha, em Minas, é o mais importante. [...]

Montanhas – o monte Pascoal e a montanha-russa na Maison Moderne; o Monte do Socorro, em frente à redação do *D. Quixote*, o Monte Pio, na burocracia; o monte Líbano, habitação do Bode Preto, e o rotundo Dr. Monte. (FRADIQUE, 2004: 72)

Mendes Fradique prossegue com cáustica ironia na classificação etnológica dos senhores habitantes da terra, na análise das ciências, das artes, da agricultura, comércio e indústria numa travessia temporal que termina na Primeira República, onde os habitantes tinham seu próprio decálogo que lhes outorgava regras.

História do Brasil pelo método confuso, por banalização ou escárnio, é uma alternativa de ruptura da narrativa canônica dos acontecimentos históricos romantizados pela oficialidade. Nesse sentido, constatamos um acercamento de intensionalidade entre Mendes Fradique e Murilo Mendes.

Noutro sentido crítico e irônico surge *Os bruzundangas*⁶ livro integrado por uma coletânea de crônicas sobre a república dos Bruzundangas escritas nas primeiras décadas do século XX, publicadas postumamente, em 1923. Essas crônicas começaram a aparecer no semanário *A.B.C.*, dirigido por Paulo Hanlocher e Luís Morais, em janeiro de 1917, embora um artigo de Lima Barreto na *Gazeta da Tarde*, em 1911, registre a indicação do conteúdo das notas sobre o Império das Bruzundangas.

Servindo-se de linguagem mordaz, satírica e de esmerada ironia, a ficcional obra de Lima Barreto alude ao passado e ao presente dos Estados Unidos dos Bruzundangas, república de grande similitude à república brasileira. A república dos Bruzundangas conceitua-se em república das trapalhadas o que confirma a evidência intencional de crítica irônica da obra ao regime da Velha República.

Na observação do sistema literário, Lima Barreto critica a mentalidade parnasiana vigente entre os escritores da época, enquanto no sistema político denuncia questões do racismo, do comportamento dos doutores de “canudo”, da classe política e seu egoísmo e comportamento ilícito, do nepotismo, da má gestão dos bens públicos, da péssima administração das finanças públicas, dos excessos no meio dos funcionários públicos e das relações do Brasil com o estrangeiro; denuncia os desmandos e absurdos no tratamento das riquezas naturais e das oligarquias, em especial, do café e as fraudes do mercado, a fragilidade da educação brasileira, as regalias dos diplomatas e o endividamento do país, que tornam o texto de Lima Barreto, ainda hoje, em 2016, surpreendentemente contemporâneo na pauta do debate das ideias políticas e sociais na defesa do nacionalismo.

Lima Barreto elege idealizar uma república na crítica, na vociferação, ao comportamento malogrado da política da Velha República. Difere em sentidos das criações de Mendes Fradique e Murilo Mendes, que outorgam, diretamente, nos acontecimentos, passados e presentes, da história Nacional.

Murilo Mendes, na criação de seu discurso histórico, dispersa a arenga acadêmica igualadora, que, comumente, enceta o lugar comum – texto romanceado congeminado de bravos personagens ou acontecimentos alegóricos ou factuais pinçados na tradição “presente até nas ausências, nos silêncios da ausência, nas

⁶ Expressão “bruzundanga” é um brasileirismo, segundo o *Dicionário da Língua Portuguesa* (HOUAISS, 2001, p. 522), que significa insignificância, barrafunda, confusão e ausência de ordem.

rupturas” (SARLO, 2013: 74) – e opta eleger, como centralidade, a própria história canônica ultimada de contradições. Reaquista-lhe a trajetória por liberdade imaginativa de forma e conteúdo que redunde, por carnavalização⁷ baktiniana, em paródia, desferindo “um discurso que não fosse absolutamente reto; e, como nenhum discurso é absolutamente reto, todos os discursos parecem paródicos” (SARLO, 2013: 92).

Ainda que a tradição lhe outorgue ser manancial, gérmen, por liberdade imaginativa, de forma e de conteúdo que redunde mediante carnavalização baktiniana em paródia, o poeta desfere um discurso histórico, também memória, jamais desbaratado, sempre erudito.

A leitura desta história, História, “estórias”, também memória, nunca desbaratada, sempre erudita, desperta, por vezes, sorrisos no perpassar das associações dos fatos ou na forma de narrativa.

Diante das diversificadas propostas de modelos de escola e dos variantes procedimentos metodológicos, a dissonante história muriliana do Brasil poderá prestar serviços ímpares que um tratado casmurro, que afugenta, distancia e dificulta o aprendizado, nunca prestaria.

Na transdisciplinaridade das matérias Literatura, História e Educação, considerando o processo metodológico de ensino, insere-se a indagação norteadora da questão potente a ser respondida nesta tese: Que compreensões de história e educação podem ser apreendidas do livro *História do Brasil* de Murilo Mendes?

Para fazer frente à essa tarefa investigativa a presente tese se dedicou a uma exegese do texto em três movimentos que se apresentam ao leitor nesse texto. Em primeiro lugar, recorreremos qualificar os processos e discursos que, no contexto de vida do autor, buscam educar a nacionalidade, de modo a compreendermos a *História do Brasil* em seu cenário de historicidade e, ao mesmo tempo, em sua condição potencial de subversão de uma dada perspectiva de análise histórica assumida como hegemônica desde o final do século XIX até meados do século XX. Esse movimento constitui o capítulo 2 “Processos que educam a nacionalidade”.

Na sequência priorizamos o entendimento do texto de Murilo Mendes a partir de um olhar central sobre o artista em seu tempo e suas redes de sociabilidade, buscando desvelar aspectos relativos ao poeta em seu movimento de “fazer-se”

⁷ Matéria analisada no capítulo 5 “*História do Brasil* de Murilo Mendes, os sentidos possíveis”.

como um modernista. Esse entendimento constitui o capítulo 3 “O poeta e o tempo” e capítulo 4 “Divagações sobre o poeta e seu tempo”.

Por fim, no capítulo 5 “*História do Brasil* de Murilo Mendes, os sentidos possíveis”, dedicamo-nos à uma análise do texto de *História do Brasil* buscando compreendê-lo a partir de sua cartografia de temas históricos selecionados e, em segundo lugar, na relação com três aspectos centrais assumidos como seleções interpretativas, a saber: a dimensão da ironia presente no texto; a proposição, pela ironia, de um olhar fundamentado em temporalidades múltiplas e cruzadas; e, por último, ao olhar sobre outros sujeitos históricos, em sua condição de reverter uma perspectiva interpretativa canônica com relação à figura do herói.

2 PROCESSOS QUE EDUCAM A NACIONALIDADE

2.1 O TEMA NACIONAL NUMA PERSPECTIVA EDUCATIVA

Ao longo do século XIX, irrompem múltiplos intérpretes do tema e das construções discursivas e simbólicas do nacionalismo. No Brasil, a busca por uma identidade, parcialmente delineada a partir da Independência (1822), particulariza-se por dois aspectos dramáticos e determinantes ao destino da nação: a abolição da escravidão extemporaneamente em 1888⁸, e, tempos depois, a queda da monarquia com a proclamação da República, principiando um novo tempo alentador de promessa de igualdade e de cidadania, referenciado no modelo civilizatório francês detentor de modernidade política-cultural e de sistema de sociabilidade urbana ambicionado por outras nações, inclusive pela nação brasileira, que, na ordem prática, concatena o conceito de modernização à tradição, aproximação que reverbera na prática da História no momento que empreende pespegar seu código disciplinar, processo de abrangentes normas, expressão de modernidade na ressignificação das narrativas de tradição. Tão eloquente quanto o progresso científico, no movimento da revolução industrial, divisa na engenharia, símbolo de contemporaneidade no tangente, não só a demonstração do poder das edificações e invenções, mas, também, na revisão urbana comprometida com soluções

⁸ Observamos ao fato que o Brasil, depois dos Estados Unidos (1865) e Cuba (1866), foi a última nação do ocidente a terminar com esse tipo de trabalho forçado e violento.

revigorantes em favor do alcance do avanço social. Na urbe, as acanhadas passagens desdobram-se em largos bulevares, expressões de novas urbanidades estampadas em *cartes postales*, e, na literatura, jornais e romances proliferam-se com a aplicação do motor a vapor nas impressoras.

Reformadas, no aspecto físico e moral, as cidades transmavam ser novo lócus das representações, cenário de protestos, de descontentamento e de inquições políticas.

Em tempo de celebração de significativos êxitos nacionais compartilhado por todos, alguns intelectuais contemplavam essas mudanças com incerteza e suspeição, posicionando-se ao lado dos grupos de excluídos em atitude de dissenso crítico que estampou jornais e motivou romances, dispendo sobre as hodiernas estratificações sociais.

Percebemos, no discurso local, ao término do século XIX, uma nação subdividida por disparidades regionais e raciais, com ressonância na estrutura da instituição escolar e na cultura.

Visando ao alcance de fortalecimento nacional e demonstração de evolução de progresso nas diversificadas áreas, em 1922, ano comemorativo do centenário da Independência, dois notáveis acontecimentos alcançam a cena brasileira. No Rio de Janeiro, a *Exposição Internacional*, distribuída pelos imensos palácios construídos no centro da capital federal, além de promover o acercamento do progresso nacional ao internacional, revigorou o meio de comunicação com a introdução do rádio no Brasil, incluindo o país no mundo das evoluídas nações. Em São Paulo, núcleo econômico da nação, a *Semana de Arte Moderna*, entre [mais] apupos e [menos] ovação, impulsiona a implantação definitiva do Modernismo nas décadas de 1920, 1930 e 1940, absorvendo-se nas transformações de cunho genérico e assistindo ao nascimento de relevantes instituições culturais. Ratificada por Graça Aranha, enaltecido romancista de *Canã* (1902), a *Semana de 22* introduziu o Brasil no contexto do século XX, assentando-se [catequizando] sincronicamente no tempo moderno da tecnologia, da mecanização e industrialização, mundo decantado e glorificado nas ideias modernistas que, depois, por temor, o questionaria diante daquilo que se professava, suscitando Oswald de

Andrade, no *Manifesto Antropófago*⁹, ao antológico aforismo parodiado do solilóquio de Hamlet de Shakespeare, “*Tupy, or not tupy that is the question*” (ANDRADE, 1928: 3), expressão de dúvida diante do conflito de consciência, onde o escritor modernista incita à reflexão sobre a condição nacional, à revisão do dilema fundamentado entre o admitir a perda da brasilidade encetada na formação do povo brasileiro ou insurreccionar, diligenciando, ainda que, meio às adversidades, descobrir identidade brasileira.

Na fundamentação a esse movimento nacionalista, elegemos o livro *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, de Benedict Anderson (2008), que avoca ser um referencial clássico que nos autoriza empreender a organização da sociedade evidenciada no conjunto de causas que abarcam as esferas da cultura, arte e educação. O olhar atencioso de Anderson à cartografia do estado nacional converge à tipificação da constituição e disseminação do sentimento de pertencimento à nação e, assim, labora a ideia de comunidade “imaginária” como pertencente a um *ethos*: identitário comum, adjudicado a múltiplos sujeitos na relação espaço/tempo, demandando acautelamento de que esse discurso não pode se descontextualizar de como tal temática se justifica e se oferece necessária à cultura.

No caso brasileiro, tangente aos aparatos burocráticos e ideológicos de controle, testemunhamos insurreições durante o período colonial na expectativa de libertação do jugo político e econômico, cultural e religioso. Alusivo ao jugo de natureza política e econômica, reputamos o episódio da Inconfidência Mineira (1789) que nos legou Tiradentes, celebrado herói nacional; no jugo de natureza cultural e religiosa, decorrente da formação do povo brasileiro, recordemos as práticas de cultos e rituais religiosos da cultura negra que, por subversão, assimilou o universo cristão às divindades africanas na intenção de ludibriar e preservar a presença da cultura africana.

Observante ao distanciamento, ainda que parcial, entre a Colônia e a Coroa Portuguesa, o episódio da Independência constitui ser o acontecimento revisor das políticas de dependência, predecessor ao rompimento definitivo com a monarquia pela pacífica proclamação do regime republicano, em 1889, mensageiro da

⁹ *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, circulou nas páginas 3 e 7, do primeiro número da *Revista de Antropofagia*, publicada “em Piratininga, ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha” (ANDRADE, 1928: 7).

veemente discussão das questões nacionais e de idealização de simbologia que contribua à formação de uma cartografia de imaginação nacionalista consensual a todos, na pluralidade *nós*.

A pronúncia do *nós*, isonômico de gêneros e classes sociais, “brava gente brasileira”, presente nos hinos, orações pátrias, infunde-se no senso coletivo e no afastamento do *eles*, presumindo o banimento de dessemelhança em qualquer sociedade, como analisa Lilia Moritz Schwartz em “Imaginar é difícil (porém necessário)”, apresentação de *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo* (2008).

Ainda que sob o manto da europeização, a instituição política e cultural brasileira há algum tempo ensaiava seu *nós*, a princípio, na dualidade da repetição e na adaptação dos arquétipos estrangeiros, introduzidos oficialmente no campo da cultura em 1816 pela Missão Francesa, grupo de pintores, escultores e arquitetos que D. João VI fez vir da França com o objetivo de desenvolver atividades artísticas no Brasil e de fundar uma Academia de Belas-Artes, sob a égide do academismo e do neoclassicismo. Da Academia Imperial de Belas-Artes, transformada, em 1890, em Escola Nacional de Belas-Artes, surgiram inúmeros criadores de imagens-símbolos de relevantes acontecimentos cívicos nacionais que robustecem o saber histórico no espaço exterior à escola. Aprende-se também História do Brasil por pinturas, entre outras, de Pedro Américo Figueiredo e Melo, que, suggestionado no patriotismo decorrente da vitória brasileira na guerra do Paraguai e incentivado pelo Imperador, pinta a *Batalha de Campo Grande* (1871), tela enaltecadora da monarquia e do herói da batalha, o Conde d’Eu. Outros temas, tais como a Inconfidência Mineira, Independência do Brasil e Abolição ressurgem, respectivamente, nas telas *Tiradentes supliciado* (1893), *Independência ou morte?* (1888) e *Libertação dos escravos* (1889). Distinguimos na obra de Pedro Américo uma divisão quanto à abordagem temática, manifesta evidência de conformidade da instituição cultura, no tempo político: pré e pós República, sendo que a pintura *Tiradentes supliciado*, resultante da série de estudos a óleo sobre o episódio da Inconfidência Mineira, é a tela de maior domínio público em decorrência do horror que infunde, do seu equilíbrio estético e da entronização de Tiradentes a herói cívico republicano.

Não há como contemplarmos o tema do nacionalismo brasileiro sem que recorramos a Tiradentes e à pintura de Pedro Américo, atentos ao fato de que esta imagem, por longo tempo, estampou capas dos cadernos escolares, numa demonstração intencional de imputar-nos nosso dever com aqueles que deram a vida pela nação.

O tema da nação despontará robustecido pelo esforço político-cultural da concepção modernista brasileira patente em vários manifestos, entre os quais destacamos, resguardadas as diferenças conceituais, o *Pau-Brasil* (1924) e o *Antropófago* (1928), “não interrompido pela Revolução de 1930, embora tenha sofrido reorientações” (GOMES, 2009: 18).

Atenciosa aos desdobramentos pós 1930, Ângela de Castro Gomes destaca a atuação das abundantes e inovadoras táticas dos intelectuais brasileiros naquilo que classifica de “ampla literatura, tanto na área de História, como das ciências sociais e da crítica literária que, na Primeira República [1889 - 1930], assemelha-se a um vazio político, quer organizacional quer simbólico” (GOMES, 2009: 18).

Entre o dialogismo da pedagogia da nacionalidade e a construção de uma política republicana no contexto das primeiras décadas do século XX, orientado no conhecimento e na reinvenção da formação de identidade brasileira, revigora-se o passado histórico.

Vivencia-se no Brasil “um tempo de memória e da história nacional” (GOMES, 2009: 18) fomentador da revisão do calendário cívico da sacração de heróis, da criação de museus e instituições preservadoras do patrimônio histórico e artístico nacional; e, conseqüentemente, da repercussão de ser, também, um tempo literário pactuado com a nação, no regionalismo e na divulgação irrestrita da história brasileira, principalmente por manuais que entrelaçam a escrita da história à construção de memória e identidade nacionais numa conformação de história ensinável, seja para crianças, seja para adultos, como observa Ângela de Castro Gomes na argumentação sobre a produção literária de história de Viriato Corrêa.

Na dualidade entre o conforme (canônico) e o desconforme (não canônico) nas múltiplas linguagens e manifestações politico-culturais, deflagramos a identidade brasileira por imaginação, seleção e obliteração, concernente ao conceito de modernidade, pois, ainda que unguído de europeização, ensaiava seu *nós*.

Decorrente da Revolução Francesa, nos meados do século XIX, vigora o conceito de modernidade ocidental nos termos de Anderson, ou seja, no “conjunto

de nações imaginadas' portadoras do fim crescente dos sistemas monárquicos e religiosos, de transformações nos moldes de 'aprender o mundo' e que possibilitam 'pensar a nação'" (SCHWARTZ, 2008: 12).

Na propositura dos discursos da nacionalidade, Anderson labora a noção de simultaneidade, ideia de tempo vazio e homogêneo, descartando divisões cronológicas exatas e determinando regimes de temporalidade que impulsionam ao domínio do mito o passado e a memória remota.

Benedict Anderson outorga aos processos da língua impressa: romances de fundação, jornais, revistas e compêndios de ciências naturais e sociais, inclusive de história, os meios técnicos modelares à representação do tipo de "comunidade imaginada" de uma nação. A língua impressa vigora como evidenciado fundamento na consciência coletiva de um passado, de um *nós* identificado: "cada povo é um povo; tem a *sua* formação nacional como a *sua* língua" (ANDERSON, 2008:108).

Invenção sem patente, segundo o historiador inglês, a gênese de uma nação não usufrui da possibilidade jurídica de registro com determinação exata territorial e temporal. Assim, cada povo é um povo que promove sua formação nacional no rastro de sua formação linguística. A língua, falada ou escrita, mais que elemento de comunicação, é fator de identidade e, conseqüentemente, de formação nacional.

Na avaliação do processo da língua impressa no Brasil, devemos atentar que os intelectuais, escritores e historiadores, no século XIX, conduziram a imprensa, repicando suas reflexões nacionalistas nas páginas impressas.

Nesse desdobramento, em tempo de implantação daquilo que Raimundo Cuesta Fernández (1998) designa como *código disciplinar da História*, a escrita da história nacional clama ser um estruturado compêndio significativo de pertencimento coletivo [*nós*] fundamental ao conhecimento do passado, outorgante cardinal de formação das almas brasileiras que precisam na instituição escolar a raiz solene do saber nacional mediante manuais da história, símbolos e celebrações de calendários cívicos decorrentes da sensação de ruptura radical com o passado. Anderson (2008) aponta que nada exemplifica melhor essa condição que a adoção do calendário cívico no lugar do calendário religioso vigente até a Revolução Francesa que alterou as comemorações, trazendo à cena acontecimentos de ordem política e admitindo a permanência de alguns de expressiva natureza religiosa, às vezes de ordem político-religiosa, como a instituição da santa e padroeira do Brasil, Nossa Senhora

de Aparecida¹⁰, sagrada padroeira da nação, em 1931, no conluio entre a Igreja e a República.

Ao investigar os caminhos históricos dos pioneiros Grupos Escolares José Rangel e Delfim Moreira de Juiz de Fora, atenciosa ao espiritualismo bergsoniano de que “não há percepção que não seja impregnada de lembranças” (YAZBECK, 2007: 8), Lola Yazbeck oferece testemunho das práticas cívicas na instituição escolar:

na ata da “Reunião de leitura” do grupo Escolar José Rangel [Juiz de Fora], em 1939, a professora Hermínia Zerlotini “lembra a necessidade e o valor cívico e patriótico de se cantar diariamente o hino nacional e a necessidade de ter sempre presente a bandeira nacional”.

[...]

nas festividades e nos auditórios comemoravam-se datas cívicas importantes como Dia de Tiradentes, Dia das Mães e Dia da Árvore. “Havia sempre uma festa comemorativa: Dia da Pátria, da Proclamação da República, da Independência do Brasil [...]. Naquele dia era feriado. Fazia-se uma passeata, reunia-se dentro do grupo e cantava-se ‘O Hino Nacional’” (YASBECK, 2007: 22-23).

Manifesta-se nessa prática cívica, própria das nações modernas, a convergência de instrução de cidadania e a identificação de pertencimento ao *nós*, para o qual também confluem os subsídios da disciplina História, ministrada didaticamente, de acordo com os currículos e programas oficiais nacionais atentos aos acontecimentos e às biografias. Tal ao homem moderno, a nação detém biografia forjada no desejo de criação de identidade.

Benedict Anderson, na acepção antropológica, determina nação na “comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (ANDERSON, 2008: 32), decorrente do reflexionar e operar da pluralidade de vozes que a constituem enquanto instituição limitada,

¹⁰ No advento da República, o Estado e a Igreja se distanciaram. Entretanto a República, na busca por símbolos que a representassem, apontou fazer da Virgem de Aparecida, ligada à tradição devocional de Maria, um símbolo católico republicano brasileiro. Ícone de fé e mistério, a Virgem registrava presença desde o século XVIII e detinha uma vantagem de ser uma imagem de cor escura, o que canalizaria inclusão de negros na crescente legião de devotos. Buscava-se transformar a santa no símbolo feminino nacional que o regime republicano tanto espectava; e, assim, ao final do Congresso Mariano de 1929, o arcebispo do Rio de Janeiro, D. Sebastião Leme, liderou um movimento de solicitação ao papa Pio XI para que a Virgem fosse reconhecida “rainha e padroeira do Brasil”. Em 16 de julho de 1930, o papa assinou um decreto atendendo ao pedido e concedendo à recém nação republicana a proteção da Virgem negra de Aparecida, mensageira de harmonia social, que, nos anos de 1930, contribuiu para a consolidação das bases políticas do Brasil (SOUZA, 2013:117-118).

sujeita a finitos territórios políticos, sociais, econômicos e culturais, convergentes ou divergentes, outorgantes de identidade entre gentes.

Presume-se uma nação soberana, conjeturando sua singular condição de independência e autonomia nas delimitações geográficas sujeitas a “subnacionalismos” que se aventuram ao sonho de se reconhecerem nações.

Na simultaneidade do tempo, a experiência brasileira ensaiou célebres registros de múltiplas regências de natureza histórica, econômica, etimológica, religiosa e cultural; algumas malogradas pelo patrulhamento opressor do poder, enquanto outras são determinantes na regeneração do destino nacional.

Sob a linearidade horizontal, uma nação se autodetermina na regência das ideias comuns e nos diferentes aportes dos grupos de uma comunidade que intenta uma questão primordial, o nacionalismo: “uma nação existe é quando muitas pessoas se consideram uma nação” (ANDERSON, 2008: 32).

Em resposta à exigência das comunidades organizadas, na evolução do tempo, em múltiplos símbolos se preceituaram e se consolidaram remanescentes vestígios do conhecimento. Signos, monumentos e acervos respaldam histórias, enclausuram tempos e solidificam memórias:

a memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações (NORA, 1984: 9).

Na contingência temporal, a memória aflora no pertencimento de um determinado grupo e enclausura, significa o absoluto, enquanto a história se limita ao relativo em ação de deslegitimação do passado, escreve Nora; e, nesse âmago, não é um exercício insuspeito, pois se investe sempre de uma intencionalidade.

Monumentos, arquivos, museus, bibliotecas, cemitérios, acervos de arte, festas, comemorações, tratados, santuários, processos verbais, indícios testemunhais de tempo pretérito, mensageiros de ilusão de perpetuidade, consubstanciam lugares de memória que

nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, manter aniversário, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais (NORA, 1984: 13).

Significante fabricante de construção de identidade coletiva, a memória remanesce nos bens culturais imóveis (igrejas, casas, sítios urbanos etc.), móveis (documentos, fotografias, livros, objetos, imagens etc.), bens integrados (pinturas, vitrais, mosaicos que complementam um bem imóvel), imateriais (bens intangíveis, isto é, que não podem ser tocados, definidos pelo conjunto de saberes, costumes, fazeres, celebráveis etc.), registros de uma comunidade no percurso de sua vida, facilitadores de conhecimento hereditário de identidade dos lugares que existem na dialética tempo-espço.

Pierre Nora (1984) observa, na delimitação da memória *versus* história, que “tudo o que é chamado no presente de memória não é, portanto, memória, mas já história. [...] A necessidade [indispensabilidade] da memória é uma necessidade da história” (NORA, 1984:14).

Na elucidação dessa simbologia nacionalista, Anderson (2008) elege, nos cenotáfios – monumentos funerários instituídos à memória de um morto de identidade ignorada, que não lhe guarda qualquer vestígio de corpo que, por razões de óbito, não recebeu um funeral ordinário –, tributos à honradez e veneração à saudade, impregnados de imagens nacionais espectrais, como símbolos mais comoventes e ecumênicos da cultura moderna do nacionalismo que reverenciam a morte e manifestam intensa afinidade com o imaginário religioso:

o grande mérito das religiões (para seu papel na legitimação do sistema de dominação e exploração) é a sua preocupação com o homem no universo. A religião se interessa pelos vínculos entre mortes e os ainda não nascidos, pelo mistério da re-generação. (ANDERSON, 2008: 37).

Anderson (2008: 36), principia “uma avaliação das raízes culturais do nacionalismo pela morte, último elemento de uma série de fatalidades”, expressão do fim absoluto de qualquer coisa de positivo. Rastro daquilo que termina na evolução irreversível das coisas, a morte revela sua ambivalência quando nos institui aos mundos ignotos, acautelando “que é preciso ir mais longe e que é a própria condição para o progresso e a vida” (CHEVALIER, 2007: 623).

Reverência de estima, gratidão e respeito aos mortos que, por heroicidade a todos, pertencem, a nação empresta acepção ao cenotáfio grego e, a partir da segunda metade do século XIX, tempo dos nacionalismos, cria o “monumento ao soldado desconhecido”, *lòcus* de mesura, por vezes integrado ao espaço religioso,

preservando o convencionalizado rito das pompas fúnebres da tradição de sepultar no interior das naves das igrejas, de transladar o morto à condição de inquilino do templo de Deus: “A proximidade física entre cadáveres e imagens de santos e anjos representavam arranjo premonitório e propiciador da proximidade espiritual da alma e seus divinos no reino celestial” (REIS, 1997: 124). Na completude entre os teatros da vida e da morte, a honradez de se interiorizar o morto no espaço sagrado representava uma circunstância de permanência dos mortos na frequente contiguidade com os vivos, suplicando-lhes preces às suas almas ausentes.

A igreja transmuda-se em “arco” do paraíso, “lugar perfeito e desejável para resguardar a ressurreição no dia do Juízo Final, uma concepção amplamente difundida no mundo católico desde a Idade Média” (REIS, 1997: 125).

Nessa prática, imagina-se na morte um monumento de indenização ética e cívica, expressão do provérbio português: “A morte com honra desassombra”¹¹.

Em outra digressão, nações recorrem instalar seu “monumento ao soldado desconhecido” em espaços cívicos já existentes, espaços iconistas de patriotismo e símbolos de poder. Laicos ou subjugados eclesiásticos, esses espaços consagrados à gratidão, à medida e à saudade corroboram as memórias e ditam a história que conta a formação nacional.

No entendimento do advento da era do nacionalismo, transmutemos o tempo à cena do final do século XVIII na tentativa de compreensão da “magia do nacionalismo, que converte o acaso em destino” (ANDERSON, 2008: 39). Para tal, não se depreenda que esse advento resulte do desgaste de convicções religiosas e substitua, historicamente, a religião.

Imperioso perceber a subscrição do reino dinástico e da ordem religiosa como subsídios de fundamento, referências incontestes de estruturas culturais assentadoras do nacionalismo.

Por obsoleta idealização política, a monarquia, enquanto Estado, acolhe legitimidade por intervenção divina e abona expansão pela guerra e por anuências de enlace entre dinastias, objetivando o fortalecimento econômico, a expansão territorial, o garbo de genealogias e a propalação do poder.

¹¹ Mary Graham, C. 1824. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional.

Observante aos limites territoriais, divergentes do Estado moderno, que opera território legalmente demarcado e lhe permite domínio sobre populações heterogêneas, as dinastias, enquanto centros, possuíam fronteiras permeáveis e incertas.

Independentemente de civilidade e permanência, o Estado dinástico, no princípio do século XX, ainda era a maioria no cenário do sistema político mundial, embora muitas dessas dinastias se envidassem na diligência de obtenção da chancela “nacional” e, gradativamente, perdiam sua legitimidade.

No alcance dialético entre o movimento da educação e a concepção da nação, instituímos referência na matéria História no entreato do estabelecimento do nacionalismo brasileiro, reputando que não só ao saber escolar formal tange a ordem e o conhecimento da construção de uma nação. Reside no acautelamento e na receptividade de outros meios a aquiescência de conhecimento. Há aprendizagem, também, no mundo absorto ao espaço da escola:

los maestros de la sociedad no han sido solamente los profesores, también lo fueron los confesores, los predicadores, los juglares, los lectores públicos, los intelectuales, los líderes sociales, los periodistas y los tertulianos. Todos ellos tuvieron una particular influencia en la conducta, en la mentalidad de la gente y en la expansión del conocimiento (FÉRNANDEZ, 2006: XIX).

Aprende-se na experiência dos mestres populares ou dos especialistas (eruditos), na contemplação de testemunhos visuais, nas representações dramáticas, inclusive nas procissões sacras ou nos cortejos de agremiações de samba com seus imaginosos enredos; aprende-se ao peregrinar por vias e povoações; aprende-se na literatura e em outras linguagens artísticas. Aprende-se não só nas linguagens artísticas (cinema, literatura, música, pintura, teatro, fotografias), também nos monumentos públicos, cemitérios, igrejas com seus vitrais e mosaicos, fotos de família, jornais e revistas, e outros. Aprende-se nas intermináveis possibilidades de ação de aprendizagem fora da escola, como recorda Fernández o caso das fábricas de charutos pertencentes ao governo cubano.

Ao pronunciar sob o tema da aprendizagem fora da escola, refulge o exemplo brasileiro de singular capacidade inventiva, de conjugação de conhecimentos e de representação da subnação: *Grande Sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa (1956).

Rosa, o “bardo do Brasil”, em tempo predecessor à escrita do *Grande Sertão*, empreendeu, no seu processo de criação, acompanhar uma rústica e árdua boiada brava durante quinze dias, em percurso de quarenta léguas, da Fazenda Sirga à Fazenda de São Francisco, perto de Cordisburgo, em jornada de aprendizagem que “não era de observação, mas de observância” (ROSA, 2006: 30), de onde extraiu matéria para sua obra magistral. O escritor converteu-se em arqueólogo literário. De caderneta em punho, percorre sua “odisséia” anotando estórias dos homens do sertão, que evitava nominar de sertanejos. Miscigena-se ao objeto de investigação, estatuindo-se, como eles, fabulista: “nós, homens do sertão, somos fabulistas por natureza” (ROSA, 2006: 78).

Ao identificar-se com esses contadores de estórias, Rosa precisa acerbamento interpondo uma única diferença de linguagem: em vez de contar estórias, as escrevia.

No árduo trabalho de criação de *Grande sertão: veredas*, (1956) diante de algum empecilho ou incerteza, obstinado escreveu, por vezes, ao pai lhe solicitando notas sobre o sertão. Dissonante da sagacidade narrativa roseana, o sertão, na instituição escolar, não abarca as disciplinas Língua Portuguesa e História, remanesce apenas em insignificante passagem na Geografia.

No *roman-fleuve* (romance-rio), a princípio denominado *As veredas mortas*¹², Rosa fixa os “tempos” delimitantes à comunidade imaginada do sertão: geografia, história, antropologia, sociologia e outras “logias”; em permanente ação própria do romance de cavalaria.

Obcecado por dar ao leitor o conhecimento exato do sertão, na segunda edição da obra publicada em 1958, delineia nas orelhas do livro mapas, cartografias que induzem à imaginação do sertão.

A precisão inventiva determina ao escritor apensar aos mapas o símbolo do infinito [∞], suspensão do romance que guarda continuidade textual e renova o eterno movimento da arte, daquilo que ainda se possa imaginar através da alquímica interpretação do ∞, *Oroboros*, serpente que, ao devorar-se a si mesma, recria-se e, assim, em alusão sgnica, eterniza o ciclo da natureza. Rosa instituía-se ser

¹² Há registro no primeiro rascunho do livro, datilografado e riscado a lápis pelo escritor, que o título original era *O diabo na rua, no meio do redemoinho*. Este título se manteve na tradução francesa do romance: *Le diable dans la rue, au milieu du tourbillon*.

alquimista, e não químico, no sentido benjaminiano da criação: não revela interesse pela materialidade da fogueira em chamas, mas pela chama que guarda o enigma.

Na antropologia roseana detêm-se um inventário sociológico e linguístico do homem do sertão que encontra na subnação a nação. Guimarães Rosa estatuiu-se no saber ignoto e misterioso do sertão e escreveu o *Grande sertão: veredas* propugnando nos delegar um tratado fidedigno e incontestado de conhecimento do infundável sertão, “nosso mar interior” (RIBEIRO, 2006: 26).

Entre o individual e o coletivo, a memória das questões nacionais discorre na presença dos personagens, heróis solitários, cuja trajetória se amalgama no tempo interno (domínio social e cultural dos personagens) da escrita e sobrevive no tempo externo (tempo político da comunidade) do romance, proporcionando-nos sólida evidência centrada na tríade experiência entre personagens, autor e leitores.

A literatura, nas suas variantes formais, empreende ser um potente instrumento de conhecimento crítico das realidades e de doutrinação ideológica. Na solidificação de inovadoras condições ideológicas e políticas, a língua impressa nacional, recurso declamatório, detém relevante significado na ascensão da nação, “objeto de aspiração consciente” (ANDERSON, 2008: 107) que, progressivamente, sentenciou presença e, por continuidade de imo, introduziu simbologias autorizadoras de re-conhecimento excitativo à determinação de permanência e de lidimação do sentimento cívico.

Literatura e arte são categorias que nos permitem olhar além. Comparadas a uma janela, só existem na intenção de revelação da outra margem. São travessias.

Nesse contexto de travessia, insere-se o *História do Brasil* de Murilo Mendes (1933), na qual se assomam memória e acontecimentos mediante a visão daquilo que remanesce e julga-se autêntico ao poeta no tratamento da história nacional e no recorte cronológico principiado por Pinzón, em tempo ascendente ao imutável achamento da Pindorama, à Revolução de 1930, última ocorrência histórica relevante anterior à edição do livro em 1933. *História do Brasil* (1933), constituído por um conjunto de 60 poemas-piada, forma literária resultante da permissora liberdade do Modernismo brasileiro, modelado em seus arquétipos franceses e outros, requesta ser portador de uma identidade nacional mediante um discernimento singular dos acontecimentos históricos da nação, num tempo que nada mais moderno poderia oferecer-se que a história da nação.

A história muriliana inscreve-se na dualidade: em sala de aula, pela condução de professores criativos e perspicazes na travessia de conhecimento e alteração de linguagens, instauradores de juízo crítico nos educandos para compreensão da identidade nacional e entendimento de que a história não está assente em definitivo; e no exterior do espaço escolar, pela expectativa da literatura ser mensageira de conhecimento, um “*otro río*”, como expressa Jorge Luis Borges em *Arte poética*:

*También es como el río interminable
que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito¹³ inconstante, que es el mismo
y es otro, como el río interminable.*
(BORGES, 1998: 115)

E a arte “*un espejo*” revelador:

*As veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.*
(BORGES, 1998: 114)

No pacto entre as musas da história e da poesia (lírica, épica e trágica), assenta-se este estudo do *História do Brasil* (1933) de Murilo Mendes devido à consideração das hipóteses da obra vir a ser: um objeto abonador do sentido histórico na observância do tempo histórico, cronológico e cultural. Um manual paradidático outorgante de História; um tratado-testemunho da história do Brasil: uma história exemplar do povo brasileiro na acepção sacralizadora de seu universo cultural; uma certidão de uma estação literária que não se repete no Brasil e é ímpar no percurso criativo do poeta.

O *História do Brasil* (1933), invenção assentida pela circunstancia sócio-histórica de Murilo Mendes, por simultaneidade de tempo, advoga à condição possível de ser visível e arguto manual paradidático, um manual de história brasileira e internúncio de nacionalismo decorrente da urdidura dos fios do saber erudito com o saber popular, um “lábaro” de identidade da nação brasileira.

¹³ Segundo Heráclito de Éfeso, tudo o que existe está em permanente mudança ou transformação, nada permanece idêntico a si mesmo, a verdade é dialética.

No alcance dialético entre a concepção de nação e o movimento da educação, instituímos referência na matéria História no entreato do estabelecimento do nacionalismo brasileiro.

Impulsionada na cínese de laicização da sociedade e afluência da constituição das nações modernas, a História, disciplina científica autônoma, irrompe na França, no século XIX, particularizada no estudo científico que precisa a gênese da nação e a transmutação dos campos singulares subvertedores das relações de permanência imutável, premissa corroborada por François Furet (s.d.: 132): “a investigação das origens da civilização contemporânea só tem sentido através das sucessivas etapas de sua formação”. Determina-se, nessa assertiva, a remodelação do objeto histórico de forma estrutural pela instituição do método científico decretante da hodierna percepção da História como “a árvore genealógica das nações europeias da civilização de que são portadoras” (FURET, s.d.: 135).

2.2 NA RAPSÓDIA DE HISTÓRIAS, A *HISTÓRIA DO BRASIL* DE MURILO MENDES

Na incrementação da construção da trajetória do ensino da História do Brasil, é imprescindível atentarmos à configuração da natureza das narrativas históricas convenientes à ação educativa, entre as quais, por originalidade de expressão de forma e de conteúdo, englobamos o *História do Brasil* (1933), escrita numa conjuntura expectante do sentido de brasilidade ao tempo em que se impõe um *código disciplinar de História*. Na tessitura do texto poético harmônico à exposição dos acontecimentos, algumas vezes por simultaneidade de tempos, o poeta aparta-se do código vigente, excede o tempo original da obra e, num deslocamento transitório, transmuda essa escrita em obra aberta, suscetível de novos assenhoreamentos, leituras e ações educativas contemporâneas, legitimadas na própria cultura histórica e escolar.

Sobre essa probabilidade, sobressaem-se compêndios e escritas assimiladores do conhecimento científico que espelham acontecimentos, determinam tempos e espaços e inserem requisições de diversa natureza preceituadoras de como ensinar a História e a escolarização, atenta à experiência da instituição escolar e aos seus intrínsecos sujeitos, elementos que compõem a ideia de cultura escolar:

teorias, ideias, práticas, fazeres e outros; estratificados no tempo sob a forma de legados e regras que se propagam entre gerações.

Desvendar a questão do ensino da história significa detalhar o intrincado e perseverante nexos da cultura histórica e a cultura escolar mediante a teoria e a prática da aprendizagem que concorrem para o ensino da História.

No esmiuçamento dialógico dessas culturas (histórica e escolar), potencializa-se a experiência memorável, factual e tangível dos sujeitos na dinâmica dos processos de escolarização.

No Brasil, com a instauração e a profissionalização da História, a didática da disciplina, a questão do seu ensino e da sua aprendizagem extrapola o foco dos historiadores da pedagogia e dessela um hiato entre ela e os estudos normais de história, como advoga Rüsen (1994: 31): “a fascinação com as reformas curriculares tenderam a subestimar as características peculiares da história como campo de aprendizado” .

A cultura histórica pressupõe novas reflexões e compreensões nas relações factuais e afetivas que determinada comunidade guarda com seu passado, atenta Fernando Sánchez Marcos em *Cultura histórica* (2009). Essa cultura implica uma observância (acatamento ou obediência) mais arrebatadora que a historiografia, considerando sua insubordinação à crítica da literatura histórica acadêmica, sob a ótica dos: “[...] estratos e os processos da consciência histórica social, prestando atenção aos agentes que a criam, aos meios por onde se difunde, as representações que divulga e a recepção criativa por parte da cidadania” (SANCHEZ MARCOS, 2009: 1). Labora a consciência histórica de cada sujeito, no intuir do seu sistema sociocomunicativo, atento à interpretação, à objetivação e ao uso do passado que reflete, pela condição humana, o “sujeito coletivo” variegado nos múltiplos fundamentos (nacionalidade, religião, língua, gênero, genealogia e outros) que integram sua experiência formativa ou civilizatória fundamentada em legados simbólicos. Sánchez Marcos (2009) observa que a cultura histórica “não é nunca um sistema granítico de representação do passado, é um processo dinâmico de diálogo social pelo qual se difundem, se negociam e se discutem interpretações do passado” (2009: 3). Elucidando discernir a razão da História, metaforicamente, presume ser ela a arena de debate da identidade presente e futura da comunidade.

No tangente à cultura escolar, segundo a perspectiva de Forquin, a definiremos “[...] como o conjunto de conteúdos cognitivos e simbólicos que

selecionados, organizados, normatizados, rotinizados, sob o efeito dos imperativos da didatização, constituem habitualmente o objeto de uma transmissão deliberada no contexto das escolas e da cultura da escola [...]” (SCHMIDT, 2012: 93).

Observando o elo orgânico que achega a cultura do ensino da história da cultura histórica, circunscreve-se a “educação histórica” questões relacionadas à consciência histórica como objeto e objetivo na formação de cidadania.

Sob essas observações, determina-se uma dialética entre cultura histórica e os subsídios da cultura escolar pertinentes ao ensino da História: currículos e manuais (“textos visíveis”) e práticas e usos escolares (“textos invisíveis”), integrantes do *Código Disciplinar da História*, conceito proposto por Raimundo Cuesta Fernández: a “*História como matéria de enseñanza sólo resulta apreensible y explicable si se manejar categorías sócio históricas*” (CUESTA FERNÁNDEZ, 1998: 7); observando que a inquisição histórica deve transgredir as ilusões ideológicas, sempre atenta à possibilidade crítica de desmitificação da materialização dos processos sociais e de absolutização dos valores dominantes, assentando-se instrumento douto arguidor do presente e outorgante do futuro. Sobre a dualidade do tempo, numa contemplação memorialística, Pedro Nava (2012: 35), “o pobre homem do Caminho Novo das Minas Gerais” da sua *humaine condition*, na expectativa de manter viva a tensão entre passado e presente, futuro na eficácia das horas, escreve: “o presente é um fabricante permanente do passado. De modo que nós teremos sempre o que contar”. E contar figura a implume permanência submissa às condições culturais-sócio-históricas do narrador.

Na medida em que perquire o passado, a História determina o manancial da genealogia da problematização do presente, conhecimento fundamental ao questionamento crítico sobre os acontecimentos e a presença do homem no mundo, encaminhando, no rastro de sua construção, a imagem designada por Hobsbawm de “invenção da tradição”, abrangente herança social imaginada e recriada, não terminante, autorizadora da qualificação do *código disciplinar da História*: “*un conjunto de ideas, valores, suposiciones y rutinas, que legitiman la funcion educativa atribuída a la História y que regulam el orden de la práctica de su enseñanza*” (CUESTA FERNANDEZ, 1998: 8).

À época contemporânea, o *código disciplinar* se precisa no enfrentamento entre forma da evolução educacional, a educação tradicional elitista *versus* a educação tecnocrática de massas, enquanto a disciplina escolar História se

consolida na autonomia dos diversos regimes políticos que eternizam a cadência do tempo e as estruturas arraigadas das comunidades.

la presencia de Clio en las aulas no puede imaginarse como un exultante descendimiento de las musas (la Historia científica) al escenario escolar, como una reencarnación de los textos historiograficos en los textos visibles (por exemplo, los libros de textos) o invisibles (por exemplo, las rutinas docentes); Clio en las aulas resulta poco inteligible al margen de una compleja sócio-géneris, en la que el conocimiento histórico dominante constituye una de las variables que deben ser atendidas, pero no la única [...] la génesis del código disciplinar de la historia se sitúa en lo tempo largo y en la percepción panorâmica porque son profundas y duradoras las raíces de la educación histórica” (CUESTA FERNÁNDEZ, 1998: 11).

A história escolar é assim uma tradição discursiva e prática arquitetada na metade do século XIX, tempo em que se inventa o sistema educacional liberal. Enquanto matéria de ensino, no sentido *lato*, não se verificava, restringia-se ao julgo das instituições, à acumulação dos fatos e biografias de vultos sob a ótica institucional, como se testemunha no Brasil pela presença da Companhia de Jesus.

A invenção do *código disciplinar da História*, conjunto de discursos e hábitos socioeducativos, manterá na sua matriz indícios de sua antiga genealogia: retórica, eloquência, arte da memória e outros; mesmo que se acomode “*a las necesidades de formación y organización de la hegemonia de las nuevas elites económicas, burocráticas y culturales de la sociedade y el Estado capitalista*” (CUESTA FERNÁNDEZ, 1998: 21). Ajusta-se às carências do principiante gênero de educação tradicional-elitista que, na origem, conserva restrição classista de circulação de bens culturais e decreta segmentação social no ingresso à escola. A nova estrutura educativa (elitista, centralista e nacionalista) cultiva a educação, em atendimento ao reaburguesamento, através de pautas culturais tradicionais de ascendência aristocrática: “*la escuela, con el inestimable esfuerzo del nuevo Estado burguês, transparenta una simples y rotunda estructuración classista de la sociedade capitalista*” (CUESTA FERNÁNDEZ, 1998: 21). Nesse contexto, emergem os discursos legitimadores da História, que definem e abonam predicados e incumbências educativas de um conhecimento em gestação.

Recursos arquétipos se observam na concepção textual do *código disciplinar da História*, resguardando conteúdos de natureza ideológica e historiográfica. Conforme prosperam as séries de ensino, esses textos visíveis se diferem no

interesse pedagógico. Reservam-se às séries mais avançadas textos mais burilados, fundamentados e de maior magnitude discursiva que subentendem conhecimento avançado destinado ao leitor instruído, culto. De forma concisa, alguns postulados incontestes presentes na criação do *código* são: o valor do conhecimento histórico como “escola de moral”, a história como narração de fatos verdadeiros resultantes da verdade que dispensam demonstração, a importância da geografia como elemento vertebral do discurso narrativo da história, o uso de acontecimentos político-militares-religiosos, a sucessão de reinados como esquemas organizadores do discurso histórico, a conversão de Estados e Nações em objetos e sujeitos da história e o conhecimento da história como elemento de identidade nacional. Enquanto ciência, a história se escreve e se aprende recorrendo à memória, à conversão dos manuais em instrumentos de estudo, à memorização da história e sua utilização como explicitação desenvolvida do programa, à organização dos conteúdos em lições na lógica sucessão do tempo e espaço, à consideração da história escolar como resumida história científica e ao predomínio do texto sobre a imagem e da prosa narrativa sobre outras formas de expressão (CUESTA FERNÁNDEZ, 1998: 32); que prescrevem e coadunam os textos invisíveis, ou seja, as práticas de professores e alunos nas aulas de História: “*todo texto visible de la Historia encuentra pleno sentido dentro de su contexto de uso escolar*” (CUESTA FERNÁNDEZ, 1998: 33).

Fundamentado na invenção e normatização das práticas docentes, esse *código disciplinar* instituído, do qual Murilo Mendes é tributário em sua condição de estudante regular, deteve expressiva contribuição na origem da história escolar, consolidada em manuais célebres portadores do *ethos* do homem educado à época, idealizados por expertos de institutos, verdadeiros “textos vivos”, integrantes de um subgrupo profissional que lideravam o ensino da História em adjunção ao estudo da Geografia, como sustenta Cuesta Fernández.

No propósito de verificar o conhecimento e o ensino da História no Brasil, enfocaremos a crítica na idealização e aposição desse *código disciplinar da História* no Brasil.

O ensino da História, ainda que não se instituísse como disciplina escolar no sistema educacional da Coroa portuguesa, na reforma proposta por Marquês de Pombal, evidenciava-se nos cursos superiores como “propedêutica indispensável

aos estudos humanísticos, filosóficos, jurídicos e teológicos” (CARVALHO, 1978: 180).

A constituição da História no Brasil só ocorrerá após a Proclamação da Independência, quando dar-se-á revisão do ensino no Império, período de constantes crises políticas.

Inspirado no modelo europeu, em janeiro de 1878, o advogado e político Carlos Leôncio da Silva Carvalho ocupou a chamada Pasta do Império encarregada da articulação das principais políticas do país, entre as quais estavam os assuntos relacionados à instrução pública. Decorridos 15 meses de sua posse, em 19 de abril de 1879, editou o Decreto n. 7.247, conhecido como Reforma Leôncio de Carvalho, que trata da Reforma do Ensino Primário e Secundário do Município da Corte e o Superior em todo o Império, baseado no modelo europeu. A importância da reforma proposta (hoje, espécie de “diretrizes e bases da educação nacional”) estava na sinalização para uma sistematização abrangente em todos os níveis da educação nacional.

As convicções da época prenunciavam haver no processo da educação a remição das pessoas, um passaporte para a transmutação de cidadãos, constituindo uma visão da necessidade da educação para diminuir os índices de violência e da população de rua.

Leôncio de Carvalho, mediante escrupulosas estatísticas, expunha que essa possibilidade do ensino viria proporcionar redução considerável do número de carentes, de enfermos e de criminosos. Sustentava o político que a aplicação de recursos na instrução pública poupava o Estado do despendimento financeiro em hospitais, asilos e cadeias. Assim, a escola, como ainda subsiste agora, sistema de ensino seriado e aplicado de acordo com a faixa etária do educando, inicia seu percurso.

A prática comum do ensino domiciliar docente, que ministrava saberes sem qualquer sistematização, à mercê somente de sua vontade e sem nenhum controle institucional, desloca-se para a escola que, portadora de organização genérica, determina a criação de disciplinas com definição de carga horária.

Sob influência do poder do pensamento liberal francês, no âmago da vigência da monarquia constitucional, inaugurou-se, no Rio de Janeiro, em 25 de março de 1838, o Colégio Pedro II.

O *Primeiro Regulamento* (1838) da imperial instituição “padrão” de ensino secundário estabelecia, a partir da 6ª série, a inserção do estudo da História em idêntica prática curricular francesa. Atesta-se essa visível influência no discurso proferido por Bernardo Pereira Vasconcelos, ministro e secretário do Estado da Justiça do Império, quando da inauguração do colégio, afirmando ser necessário “buscar no estrangeiro a experiência que nos faltava, a atuação irresistível que então exerciam sobre nós as ideias, as instituições e os costumes franceses [...]”¹⁴ (HAIDAR, 1972: 99).

Além da referência curricular, o modelo francês também ofereceu os manuais de História aplicados mediante traduções ou, às vezes, na impossibilidade dessas, no texto original. Dessa forma, adotou-se o compêndio de Derozoir para o ensino da História Universal, o do Caiz para História Antiga e o de Dumont e Derozoir para História Romana.

Tempos depois, o *Regulamento* de 1856 estabeleceu o *Manuel du Baccalauréat* e o *Atlas* de Delamarche, adotados nos liceus franceses, no estudo da História Moderna. De 1856 à década de 1930, a produção de manuais escolares no Brasil alcança algum espaço, embora vigorassem novos compêndios franceses: *Histoire de la civilisation*, de Charles Seignobos, e o *Cours d'Histoire*, de Alberto Malet (HOLLANDA, 1957: 104).

Sobre a gênese do ensino da História no Brasil, pode-se afirmar que os conteúdos praticados aduziram “a História da Europa Ocidental, apresentada como a verdadeira história da civilização. A história nacional surgiria como apêndice, sem corpo autônomo e ocupando papel extremamente secundário. Relegada aos finais dos ginásios, com número ínfimo de aulas, sem uma estrutura própria, consistia em um repositório de biografias de homens ilustres, de datas e de batalhas” (NADAI, 1993: 146).

Até as duas últimas décadas do século XIX, vigorou o modelo do Colégio Pedro II, que impôs seus currículos às outras escolas secundárias. Imperioso se torna registrar na memória da historiografia nacional do século XIX a contribuição de outra instituição, o Instituto Histórico Geográfico do Brasil (IHGB) que, ainda hoje,

¹⁴ Registre-se que, em 1816, um grupo de artistas franceses chefiado por Joachin Lebreton, a convite de D. João VI, aportou no Rio de Janeiro com firme objetivo de desenvolver atividades artísticas e de fundar a Academia de Belas-Artes no Brasil. Desse episódio de extrema relevância para a introdução do Neoclassicismo e do Academismo na cultura brasileira no século XIX, participaram os pintores Jean-Baptiste Debret e Nicolas Antoine Taunay, o escultor Auguste Taunay e o arquiteto Grandjean de Montigny, entre outros.

cumprir relevante papel na observação das questões históricas e geográficas nacionais.

Intentando a produção de uma memória positiva do Brasil, por proposta do conselho administrativo da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, entidade que exercia atuação ímpar na discussão dos problemas brasileiros, em 28 de agosto de 1838, fundou-se o IHGB, com objetivo de colidir, metodizar, publicar e arquivar documentos de interesse da história e geografia do Brasil e difundir conhecimentos dessas áreas científicas por mediação do ensino público.

A criação do IHGB representou o esforço da elite política e econômica comprometida com o movimento da Independência e com a Monarquia.

O IHGB tinha por missão, entre suas prerrogativas, conceber uma História do Brasil: um estudo centrado na revelação de valores associados à unidade nacional, à centralização política e à retratação da nação brasileira, legitimando-a como sucessora perene da tarefa civilizatória portuguesa e europeia nos trópicos. No alcance dessa missão específica, o IHGB organizou, em 1840, um concurso destinado a premiar “o melhor plano para se escrever a História Pátria”, vencido por Karl Philipp von Martius, naturalista alemão que havia percorrido, entre outras, as províncias da Bahia, Minas Gerais, Goiás e Amazonas. O estudo de von Martius, *Como se deve escrever a História do Brasil*, embora exaltasse os aportes portugueses, salientava, como característica principal da formação da nacionalidade brasileira, a fusão das raças branca, negra e indígena. Como não transparecia o programa do IHGB, se lhe determinou reprovação.

Assim, a escrita da primeira História do Brasil se atribui ao diplomata e historiador Francisco Adolfo de Varnhagen que, no prosseguimento à pesquisa de numerosos documentos relativos à história nacional em arquivos no Brasil e em outros países europeus, publicou, em dois volumes, a *História Geral do Brasil*, isto é: “*Do descobrimento, colonização, legislação e desenvolvimento deste Estado, hoje Império independente, escrita em presença de muitos documentos autênticos recolhidos nos arquivos do Brasil, Portugal, Espanha e Holanda* ‘por um sócio do Instituto Histórico do Brasil’” (VARNHAGEN, 1854: XV).

Nas páginas introdutórias do primeiro volume, editado em 1854 pela Imprensa de V. de Dominguez de Madrid, Varnhagen justifica a presença de sua história invocando a citação: “A importância de uma História Geral de qualquer estado independente é reconhecida em todo país culto”, pertencente ao Visconde de Cairu,

economista brasileiro, autor de *Princípios da economia política* (1804), obra de divulgação e defesa das ideias de Adam Smith. No segundo volume, editado em 1857, Varnhagem insere um “Discurso preliminar: os índios perante a nacionalidade Brasileira”, em que examina, entre outras, questões relacionadas à legitimidade da propriedade da terra e da representatividade étnica como símbolo mais direto da nacionalidade brasileira.

Em nota elucidativa, à página XV, o historiador esclarece que este “discurso” era resultante de outro escrito, em 1832, sob o título “Como se deve entender a nacionalidade na *História do Brasil?*”.

A interpretação e imaginação do *História do Brasil* de Varnhagen estendia um olhar sobre o futuro e indicava o “caminho da salvação” focado na europeização, no branqueamento da população, no Estado como principal motor do desenvolvimento, elevando o regime monárquico “à posição de grande agente da civilização e progresso do país, diante da imensa degeneração que representava o quadro composto pelos naturais da terra (índios) e pelos escravos africanos introduzidos no país” (COSTA, 2015: 91). Sustentava que a civilização europeia, a razão, o cristianismo, o saber erudito implantados pela colonização portuguesa significavam a presença dos acontecimentos de Deus iluminadores das trevas e transfiguradores do estado natural das coisas primitivas, sem as quais era infactível imaginar o Brasil no século XIX.

Apesar de acolher nos seus textos iniciais o ideal indianista, o historiador, ao publicar seu “discurso” pátrio, demarca e expõe duros argumentos anti-indianistas num momento em que o indianismo¹⁵ dominava as letras brasileiras.

¹⁵ Indianismo: corrente artística comprometida com a exaltação do nosso elemento primitivo, o índio. Sua primeira fase, descritiva do período arcádico, teve expressão na poesia de Basílio da Gama (*O uruguay*, 1769), e de Santa Rita Durão (*Caramuru*, 1781); quanto à segunda, pertencente ao Romantismo, movimento ocorrido no período pós independência, durante o Segundo Reinado, buscava valorizar as raízes brasileiras e a nacionalidade, conferindo ênfase à exuberância da natureza tropical, cenário do exótico, e ao índio sob a ética do olhar branco civilizado, cristão e europeu. O maior poeta desse momento é Gonçalves Dias, que legou à cultura brasileira vários poemas indianistas: “Tabira”, “Marabá”, “O canto do guerreiro”, o incompleto “Os timbiras” e sua obra-prima “I-Juca-Pirama”, cujo título em tupi significa “aquele que é digno de morrer”. Na valorização da natureza tropical, Dias escreveu o maior arquétipo de saudade, a “Canção do exílio”, incluída no *Hino Nacional Brasileiro* em dois de seus versos. No romance se sobressai José de Alencar, criador do romance histórico nacional, com a tríade indianista *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1875); enquanto nas artes plásticas destacam-se as obras *O último tamoio* (1889), de Rodolfo Amoedo, e *Moema* (1866), de Victor Mielles, pintor do célebre *A primeira missa no Brasil* (1861), arquétipo sugestador para muitas ressignificações. Recai sobre a ópera *O guarani* (1870), de Carlos Gomes, respaldada no romance homônimo de José de Alencar, a maior expressão na música.

O discurso apolítico da colonização lusitana de Varnhagen coadjuvou na dissipação de desavenças, legitimou e consubstanciou, até na década de 1870, a ascensão da monarquia, além de infundir alerta para o julgo de robustez que a história detinha na formulação da nação.

Num acercamento do agora, “Varnhagen seria a espécie de marqueteiro especial do Imperador, e o IHGB, devido ao gênero de sua produção intelectual, considerado um departamento de propaganda e de imprensa do Império; agência de *marketing* do Imperador” (COSTA, 2005: 89).

A implantação da República sustentou o elo identificador com o estudo da história na Europa, embora apresentasse inquietude em relação à formação cívica na nação brasileira, traduzida no ensino de História para educação cívica e moral da nação, cujos estudos versavam, a exemplo do período anterior e acrescidos do renovado olhar oficial, sobre biografias de homens célebres, fatos vultuosos do Brasil Colônia e Império e da moderna conquista republicana. A Proclamação da República nada alterou o cerne do ensino de História no concernente às concepções do conhecimento e à nação.

Consequência do advento da modernidade política, a Proclamação não estatui com transparência uma determinação abonadora do ensino de história nacional, que permanece em condição coadjuvante e subjulgada, subministrada ao término do ginásio com insignificante carga horária, subordinada ao âmagio oficial e sujeita a movimentos de resistência. Sua receptividade, como disciplina curricular, irrompeu entre as sectárias de caráter positivo e cientificista dos fenômenos que contestavam a História enquanto ciência. A ausência de “método positivo” impeliu o Estado de São Paulo a excluir a disciplina História da Civilização do programa de ensino público, em 1892, de acordo com o registro da ata da *54ª Sessão Ordinária dos Anais do Senado Estadual de São Paulo*. Aproximadamente três anos depois, em 22 de maio de 1895, o Decreto n. 293, que trata do Primeiro Regulamento dos Ginásios do Estado, no artigo 5º, restabelece, oficialmente, nos programas de ensino secundário, formulados por professores catedráticos e aprovados pela congregação do Colégio Pedro II e estabelecimentos oficiais de ensino secundário mantidos pelos Estados quando esses alcançaram equiparações, o estudo da História Universal e, com diminuta carga horária, o da História do Brasil.

No ensaio “O ensino da História no Brasil: trajetória e perspectiva”, a historiadora Elza Nadai informa que o estudo de História no currículo dos ginásios

do Estado de São Paulo começava no terceiro ano com a História Universal, por conhecimento sobre a arqueologia pré-histórica, antiguidades oriental e ocidental, com incursões aos aspectos religiosos e artísticos de algumas sociedades: assíria, egípcia e babilônica. Concluía-se o ano com a rememoração de conteúdos: monarquias orientais, Grécia e Rússia. No quarto ano, incursionava-se à Idade Média, iniciando-se pelo estudo dos bárbaros germânicos, do Império Bizantino (à época de Justiniano), dos árabes, de Carlos Magno, do feudalismo à estruturação da Igreja Católica; enquanto, no quinto ano, se concentrava na História Moderna: a revolução econômica, as descobertas, o renascimento das letras e artes e, por último, no filosofismo do século XVIII. No sexto ano, ensinava-se a História Contemporânea, da Revolução Francesa aos primórdios da civilização moderna no século XIX.

O estudo da História do Brasil se desenrolava, do primeiro ao sexto ano, com ínfima carga horária, observando-se a cronologia política das descobertas marítimas e geográficas repartidas entre espanhóis e portugueses, nos séculos XV e XVI, até a proclamação e triunfo da República. Previa-se, no último ano, o aprofundamento da história regional, uma revisão geral da historiografia nacional e a explanação do seu desenvolvimento sob o regime republicano.

O advento da República nada alterou o cerne do ensino da história no concernente às concepções de conhecimento, mas é importante evidenciar sua inquietude alusiva à metodologia.

Desde os primeiros anos do século XX, diversos autores de manuais destinados ao ensino primário e secundário buscaram alcançar a eficácia do ensino de História condizente com a formação de cidadãos que espelhassem a vigente ordem social e política. Inscreve-se, entre esses produtores de manuais, Rocha Pombo que desde a segunda década de novecentos, pretende despertar nos jovens o “gosto pela História” e mostrar como a História brasileira é bela e digna de cultuação.

A discussão da historiografia nacional tornou-se mais infusa no início do século XX, quando se pretendia desbaratar a sobreposição entre história sagrada e história profana (FONSECA, 2011: 51). Refutando essa inquietação, insere-se, a partir da década de 1920, a disciplina escolar Instrução de Moral e Cívica, que, articulada ao ensino da História, assestava evidenciar os sentimentos patrióticos dos cidadãos.

A nacionalização do ensino de História nas escolas brasileiras, gradativamente, à medida que melhores condições se manifestavam, conquistou seu espaço. A construção da História do Brasil insere-se, paralelamente, no movimento de criação e consolidação do Estado nacional decorrente da Proclamação da República, que impôs abundantes mudanças às práticas políticas do Império.

Durante o governo do Marechal Deodoro da Fonseca, o Ministério da Instrução Pública, ocupado pelo positivista e militar Benjamin Constant, investiu na missão de transformar as salas de aula em espaço de promoção de valores republicanos na esperança de que um ensino competente asseguraria a permanência do novo regime. Afiançando sua ideia, promove, entre maio de 1890 e janeiro de 1891, dezessete decretos norteadores do ensino. Constant opera a crença de que a educação melhorava o indivíduo e que este, subordinado à simbologia republicana, sendo homem douto, e vestido de conhecimento e capacidade reflexiva, mesmo que restrita, concorreria para o equilíbrio e consolidação da República.

Constant abandona a égide cristã vigente na valorização dos conteúdos de ensino do passado e promove os princípios cívicos da religião da Humanidade de Comte, introduzindo a laicidade na Educação. Fixas, no primeiro grau, as matérias leitura e escrita, conceitos matemáticos, elementos de geografia, história, ciências físicas e naturais, instrução de moral e cívica, desenho, música, ginástica, trabalhos manuais (para os meninos) e de costura (para as meninas); no segundo grau, acrescenta novas disciplinas: caligrafia, francês e economia política. Diante dessa pluralidade, reviu-se o papel do professor. O bom professor, segundo Benjamin Constant, em parecer sobre a escola, é o programa vivo, inteligente, animado em constante modificação buscando adaptar-se a inteligência do aluno, evitando-lhe ou corrigindo-lhe erros e desvios.

Assim, o Ministério da Instrução Pública propunha que os professores públicos se submetessem a severas avaliações durante um período de teste de cinco anos, até serem definitivamente incorporados aos seus cargos. O professor que não obtivesse resultados favoráveis nessas avaliações perdia o emprego.

No decurso do governo de Nilo Peçanha, em 1910, o ensino ganhou novo contorno com a criação da primeira rede de educação, a Escola de Aprendizes e Artífices, responsável, como apontam alguns historiadores da educação, pelo início do ensino técnico com objetivo de formar mão de obra operária no Brasil,

observando-se o surto industrial (no Rio de Janeiro, em São Paulo e em outras capitais), e de atender a uma massa de jovens desvalidos. Essa proposta inovadora buscava atrair alunos carentes (como os meninos abandonados) para o sistema educacional e lhes promovia a inserção social.

Na ação mediadora da escola, afiança-se a expressão das ideias de nação e de noções de cidadania fundamentadoras de uma identidade coletiva brasileira laborada na convergência da pluralidade étnica e das classes sociais.

Na dinâmica dual nação e cidadania, consolidada com a Revolução de 1930, singra a educação rumo à formação do cidadão e ao desenvolvimento do país. Nesse amoldamento, emerge a colaboração da nova escrita da História dos “divulgadores” correlata à escrita dos historiadores, glorificados oficiantes da historiografia abalizada pelo IHGB e, depois, pelas instituições de ensino superior. Os “divulgadores” adentram a cena subordinados à condição de intelectuais inferiores devido “ao valor atribuído a sua produção, quer em termos de conteúdo e de forma (que seriam simplistas), quer em termos de vetores utilizados para transmissão: a imprensa, o teatro, os manuais” (GOMES, 2009: 16); e conferem à escrita da História, de um concebido caráter científico por historiadores, o cariz de “ensinável”.

Na construção de uma narrativa histórica ensinável, é impossível dissociar a tradição do conhecimento histórico da memória peculiar do criador. Nessa exegese, entre história e memória, as escritas resultantes deslindam ser matéria “história da História”, autorizadora de um relato da memória nacional. Embora se afigurem distintas, a história tradicional e a história ensinável avocam pertencer ao mesmo campo de conhecimento e, reciprocamente, se avigoram na ascensão e reconhecimento.

Inventadas nas tradições sócio-históricas, estas histórias determinam-se e conformam-se na ordem da produção social de significados culturais de que os criadores, historiadores e intelectuais não escapam enquanto sujeitos subordinados e sensíveis.

Subordinada às formas específicas de educação histórica, o *História do Brasil* (1933), enquanto uma história ensinável, insta a condição de ser “sem pedagogia”; entretanto, por inteligência, aptidão e transigência pedagógica, subentende-se numa ótima ferramenta pedagógica de saber da história nacional.

Sob o “olho armado” do poeta, atento, preciso e resoluto, a quem nada escapa, mesclam-se, na coexistência de adversos tempos e no intercurso dos fatos,

história e memória recuperadas ao tempo de sua aprendizagem escolar em Juiz de Fora, tempo do saber legítimo dos professores, e incorpora outros conhecimentos reavidos em fontes históricas tradicionais e nas livres passagens em redes de sociabilidade até 1932, tempo de escrita de sua concisa história.

Na crítica da afluência entre Mnemósine (memória) e Clio (história), atribuímos à Mnemósine o recordar, o recitar o passado sob a condição da emoção; e a Clio, devotamos o árduo ofício sisífico da concepção do saber sobre esse passado, intentando desnaturalizar o desmonumentalizar.

No interlúdio entre as musas Mnemósine e Clio, remanescem os vestígios alentadores do *História do Brasil* (1933) e o sujeito poeta, o peregrino europeu da terra das macieiras, “anti tudo que é pau ou que é píffio” (BANDEIRA, 2004: 54).

Interessa-nos situar, nesse contexto analítico, que o jovem Murilo Mendes, foi, como dentre tantos outros intelectuais de sua época, tributário dessa História constituída no interior do espaço escolar.

2.3 VESTÍGIOS DA INVENÇÃO MURILIANA

Diligenciando reaver vestígios sobre a formação historiográfica de Murilo Mendes no tempo anterior a 1933, ano de publicação do *História do Brasil* e das prováveis fontes coadjuvadoras de sua criação, recorreremos analisar três contribuições: a formação escolar do poeta, a bibliografia de História presente na sua biblioteca e as fontes possíveis de literatura e história canônica apontadas por Luciana Stegagno Picchio na apresentação “Pequena história da *História do Brasil* de Murilo Mendes” (1991), parte da edição *post-mortem*.

Devido ao desaparecimento dos Colégios Lucindo Filho, Moraes de Castro, Malta e Ginásio Santa Cruz mencionados pelo poeta e a ausência de arquivo disponibilizado a consulta pelo Colégio Santa Rosa em Niterói, restou-nos recorrer aos registros do Livro de Matrícula dos Alunos da Academia de Comércio, em Juiz de Fora. Consultando esses registros de 1913 e 1914, conforme as ilustração 4 (página 66) e 5 (página 67), constatamos que Murilo Mendes foi apenas um aluno mediano, inclusive de História do Brasil, todavia, em que pese a ausência de documentação específica, é possível depreender do cenário de elaboração de um

quadro interpretativo sobre a *História do Brasil* voltada à escolarização marcas construtoras de um código disciplinar.

Na elucidação das possíveis fontes abonadoras da criação de Murilo Mendes, recorreremos investigar sua biblioteca no Museu de Arte Murilo Mendes pertencente à Universidade Federal de Juiz de Fora, convictos da possibilidade de diminuto sucesso quanto à formação de uma biblioteca, entre 1920, quando se transfere para o Rio de Janeiro, e 1933, ano de publicação do *História do Brasil*, devido aos poucos recursos financeiros do poeta e às suas condições de sobrevivência na capital federal, vivendo em quartos de pensão. Em *Confissões de um poeta* (1979), Lêdo Ivo recorda-se das visitas a Murilo Mendes no período em que este foi acometido por tuberculose, no início da década de 1940. Nessa reminiscência, Lêdo Ivo descreve o quarto do poeta num velho casarão de Botafogo alugado a duas velhas russas que diziam ter conhecido Tolstói, como um aposento repleto de quadros, discos e livros. Esse registro nos impulsiona crer que havia um conjunto de livros, conseqüentemente, alguma intenção de formação de uma biblioteca. Posterior, quando da transferência definitiva para a Itália, em 1957, onde vai ministrar aulas na Universidade de Roma, verificamos uma possibilidade de alguns descartes, preservando-se somente aquilo que o poeta avaliava ser essencial. Assome-se a isso informações que sustentam que sua biblioteca, após seu falecimento, teria sido bipartida, destinando-se à Universidade de Roma o legado de livros brasileiros e à Universidade Federal de Juiz de Fora o de livros estrangeiros. Se verdade, cabe-nos registrar que encontramos nesse legado de 2.897 livros e 190 periódicos das áreas de filosofia, religião, ciências puras e aplicadas, história, geografia, literatura e generalidades, doado por sua viúva, em 1977, à instituição juiz-forana. Entre tantos significativos títulos de autores brasileiros, no período anterior à escrita de *História do Brasil* (1933), encontramos o livro *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira* (1931), do historiador e sociólogo Paulo Prado, respeitável crítico da vida social do Brasil na década de 1920.

Outras publicações alusivas ao campo de História e derivações emergem na biblioteca, tais como: *História da Civilização Ibérica*, de J. P. Oliveira Martins, 7ª edição, publicado em 1923, que trata da história da Espanha, desde sua origem: “resto de um continente terciário que, ligado à África por Gibraltar, fecha um lago, o Mediterrâneo, e estendendo-se para noroeste, um território depois submerso, ia tal-

1913		Julho de 1913		Agosto de 1913		Segunda Série A		Ponto		Ponto	
No	Nome	Matrícula	Idade	Matrícula	Idade	Matrícula	Idade	Matrícula	Idade	Matrícula	Idade
1	Graciel de Mello Campos	3454	13	32	10	1011	11	11	11	18	18
2	Ly Bentil Gomes Camisão	3484	13	23	10	112	11	11	11	16	16
3	José Surtado Bonifácio Silva	3664	12	10	10	1324	12	12	12	19	19
4	Clair Sandoval Ribeiro	385	11	6	10	184	11	11	11	33	33
5	José Soares Balduino	555	13	6	10	332	12	12	12	37	37
6	Albino Bock	555	13	4	10	413	12	12	12	39	39
7	Erifonso Soares Martins Soares	4554	16	1	10	222	12	12	12	16	16
8	João Baptista de Souza Font.	153	20	10	10	122	12	12	12	7	7
9	Valerius Moatins de Mello	269	16	10	10	122	12	12	12	24	24
10	Moacyr de Andrade Reis	855	12	10	10	202	12	12	12	36	36
11	Edgard Vieira Silva	555	1	10	10	333	12	12	12	36	36
12	Emma Lobato	385	1	10	10	243	12	12	12	26	26
13	Neumila Monteiro Mendes	5557	12	10	10	222	12	12	12	17	17
14	Antônio de Araújo Vellozo	245	2	10	10	222	12	12	12	19	19
15	José Martins de Souza	55572	12	10	10	107	12	12	12	15	15
16	Augusto Araújo Ferreira	45574	12	10	10	132	12	12	12	34	34
17	Caros Soares	355	12	10	10	132	12	12	12	35	35
18	Wellerson Ribeiro Rezende	35572	12	10	10	434	12	12	12	21	21
19	José de Campos Cabral	35532	12	10	10	212	12	12	12	17	17
20	Sady Leite Ribeiro	35522	12	10	10	173	12	12	12	16	16
21	Gastão Ribeiro de Oliveira	455	12	10	10	442	12	12	12	16	16
22	Wilson Gomes	555	12	10	10	222	12	12	12	28	28
23	Ramulu Guimarães Ramos	455	1	10	10	132	12	12	12	18	18
24	Jamson Garcia Souto	162	0	10	10	111	12	12	12	15	15
25	Guaraldo Santos Pinto	455	1	10	10	332	12	12	12	32	32
26	José Ammannas Ferreira	445	2	10	10	451	12	12	12	21	21
27	Antônio José de Mello Reis	355	3	10	10	434	12	12	12	33	33
28	José Araújo Vellozo	455	1	10	10	403	12	12	12	20	20
29	João Fernandes de Souza	155	1	10	10	222	12	12	12	16	16
30	João Ferreira Ribeiro	555	3	10	10	443	12	12	12	19	19

ILUSTRAÇÃO 4 - Folhas do livro de matrícula, III Boletim da Segunda Série A, julho e agosto de 1913. Fonte: Livro de matrícula dos alunos do curso preparatório. Juiz de Fora: Academia de Comércio, 1913.

No	1914 III Boletim										Curso de Preparatórios									
	Matrícula	Aluguel	MORE	Matrícula	Aluguel	MORE														
1	154	344	113	113	113	113	113	113	113	113	113	113	113	113	113	113	113	113	113	113
2	588	115	304	304	304	304	304	304	304	304	304	304	304	304	304	304	304	304	304	304
3	338	526	255	255	255	255	255	255	255	255	255	255	255	255	255	255	255	255	255	255
4																				
5	085	235	152	152	152	152	152	152	152	152	152	152	152	152	152	152	152	152	152	152
6	085	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200
7																				
8	200	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300
9	240	111	350	350	350	350	350	350	350	350	350	350	350	350	350	350	350	350	350	350
10	100	300	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200
11																				
12	050	200	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300
13	135	300	150	150	150	150	150	150	150	150	150	150	150	150	150	150	150	150	150	150
14	100	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300
15	200	300	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200
16	300	400	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300
17	150	300	150	150	150	150	150	150	150	150	150	150	150	150	150	150	150	150	150	150
18	050	300	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200
19	050	200	050	050	050	050	050	050	050	050	050	050	050	050	050	050	050	050	050	050
20	300	300	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200
21	150	400	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300
22	150	100	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200
23	150	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300
24	100		200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200
25	400	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300
26	300	300	400	400	400	400	400	400	400	400	400	400	400	400	400	400	400	400	400	400
27	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300
28	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300	300
29	050	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200	200

ILUSTRAÇÃO 5: Folhas do livro de matrícula, III Boletim do Curso de Preparatórios, julho e agosto de 1914.
 Fonte: Livro de matrícula dos alunos do curso preparatório. Juiz de Fora: Academia de Comércio, 1914.

vez chegar à América” (MARTINS, 1923: 7). No período posterior a 1933 encontramos *Jesuítas e bandeirantes no Guairá* (1594-1640), publicado em 1951, com introdução, notas e glossário a cargo do historiador português Jaime Cortesão.

Esta história intenta identificar e saber, nos séculos XVI e XVII, da história de Guairá, parte da História do Paraná Colonial, do tempo da chegada dos europeus em 1500, até 1632, época da destruição das “reduções jesuítas” pelos bandeirantes paulistas, impedindo a expansão espanhola em direção ao litoral e assegurando a ampliação das fronteiras do domínio português em direção ao oeste. Também achamos o livro *Maitres et esclaves*¹⁶ (FREYRE, 1952) (6. ed., Paris: Gallimard, 1952), marco divisório da sociologia e antropologia no Brasil, traduzido por Roger Bastide e com prefácio de Lucien Febvre, do ficcionista e memorialista da sociologia Gilberto Freyre que, no prefácio à primeira edição, define sua história social da casa grande como:

a história íntima de quase todo brasileiro: de sua vida doméstica, conjugal, sob o patriarcalismo escravocrata e polígono; da vida de menino; do seu cristianismo reduzido à religião de família e influenciada pelas credices da senzala (FREYRE, 2003: 44).

Estudo da história da vida privada do povo brasileiro, empoada de “introspecção proustiana”, *Casa Grande & Senzala* (1933) resplandece as estruturas sociais e econômicas sob o âmago da vivência, experiência e saber, instituindo ser uma permanente referência, um legado para compreensão do Brasil.

De originalidade ímpar, Freyre (1933), precursoramente sorve seu estudo de método da *desconstrução* na sociologia, o que não significa *destruir*, mas propiciar outros entendimentos e preceitos na observação das diferenças do passado, considerando sua contribuição histórica.

Casa Grande & Senzala patenteia a prevalência do estilo no abandono do distanciamento e “sequidão do método científico” devido à sua concepção romanceada, mesmo que o autor não a intentasse. Freyre pronuncia-se eminente poeta, “numa ode aos trópicos, ode ao Brasil rural e patriarcal, ordenando com o poder da poesia vertigens e costumes familiares, num armário mágico de soluçantes passados” (NEJAR, 2011: 381-382).

¹⁶ *Casa Grande e Senzala*, publicado originalmente em 1933.

Verte nas particularidades o regional e, nos recursos arquétipos, o universal; ou seja, aquilo que é traduzível aos idiomas do inconsciente coletivo de um povo, o pertencimento a todas as gentes.

Casa Grande & Senzala (1933) alcançará, convictamente, ressonância em *A idade do serrote*, livro memorialístico de Murilo Mendes que enfoca a vida familiar e social em Juiz de Fora, publicado em 1968. Essa ressonância se justifica, inclusive, nos vários grifos a lápis no volume realizados por Murilo Mendes, testemunhos de sua investigação; também, havemos de considerar suas anotações na última página do livro sobre: “catolicismo dos negros” (p. 304-305), “*Convivance*: negro Brasil café cana-de-açúcar” (p. 33) e “padres e crianças catequização” (p. 145); assuntos emergentes em *A idade do serrote*.

De Gilberto Freyre, registramos ainda, na biblioteca do poeta, a edição italiana *Interpretazione del Brasile* (Firenze: Fratelli Bocca Editori, 1954) e a correspondente original *Interpretação do Brasil: aspectos da formação social brasileira como processo de amalgamento de raças e culturas* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1947), também com diversos grifos de estudo.

Casa Grande & senzala (1933), ao lado de *Raízes do Brasil* (1948), de Sérgio Buarque de Holanda, e de *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Júnior, constituem a tríade apontada por Antonio Candido, no prefácio “Significado de *Raízes do Brasil*” como publicação clássica obrigatória à investigação e à reflexão da formação social do Brasil no tempo passado.

A obra memorialística sociológica de Freyre o determina figurar na lista dos notáveis intérpretes da nação brasileira que têm, entre outros, Sérgio Buarque de Holanda, também integrante da biblioteca do poeta com a segunda edição, de 1948, de *Raízes do Brasil*, preparada pelo próprio autor que, no prefácio, justifica a considerável revisão da primeira edição, publicada em 1936, por não querer reeditar “opiniões e pensamentos que em muitos pontos deixaram de satisfazer-se” (HOLANDA, 1948: 5).

Editado no tempo entreposto entre as publicações de *Casa grande & senzala* e a *Formação do Brasil Contemporâneo*, *Raízes do Brasil* estava destinada ao sucesso, tornando-se um clássico da literatura brasileira, recomendado aos jovens devido às indicações impostas que fixam compreensão de sentido político da época, determinado “pela descrença no liberalismo tradicional e a busca de soluções novas;

seja, à direita, no integralismo, seja, à esquerda, no socialismo e no comunismo” (CANDIDO, 1995: 10).

Na tentativa de elucidação das angústias e dos desassossegos contemporâneos, Buarque de Holanda memora o passado e concebe, em texto sociológico exemplar, ratificado no processo da nova história social dos franceses, a sociologia da cultura dos alemães e certos elementos, vigentes à época, da teoria sociológica e etnológica.

Investiga o destino histórico brasileiro fundamentado na admirável metodologia dos contrários: trabalho e aventura, rural e urbano, norma impessoal e impulso afetivo, e outros; paridades portadoras do modo de ser ou da estrutura social e política susceptíveis de entendimento do povo e nação brasileira, e de sua incapacidade secular de divorciar a vida pública da vida privada, o que contribui para a elucidação de seu atual interesse, conforme sustenta Antonio Candido.

De extrema contemporaneidade, *Raízes do Brasil* (1948) observa, nos processos sociais econômicos e políticos, fundamentação dos fenômenos culturais resultantes da condição de pensar, inventar, sentir e agir do povo.

Devido ao método de análise, estilo, sensibilidade na eleição temática, erudição e precisão, o livro inscreve-se entre os legítimos fundadores da moderna historiografia e ciências sociais no Brasil e desvela um talentoso ensaísta crítico e historiador da cultura brasileira.

Entre as obras presentes na biblioteca do Museu de Arte Murilo Mendes, *Retrato do Brasil* (1931) de Paulo Prado merece destaque especial devido às evidências da passagem do poeta pelo livro mediante glifos e comentários.

2.4 NA CONJUNÇÃO DE RETÓRICAS, O *RETRATO* E A *HISTÓRIA DO BRASIL*

Retrato do Brasil (1931) consiste ser um ensaio pontífice da tristeza nacional, uma retórica crítica às formas culturais brasileiras de herdade “da experiência colonial e uma reflexão sobre as possibilidades de superação dessa herança, vista como entrave à modernidade, ao progresso moral e ao aperfeiçoamento político do país” (DUTRA, 2000: 233). Sua determinação, senão a primordial matriz de inspiração de Paulo Prado, situa-se, como sustentam alguns intelectuais, na retórica

modelar de compreensão da cultura expressa por Graça Aranha em *A estética da vida* (1921):

Como processo bifronte de superação/acomodação à natureza, [...] tomada como uma espécie de princípio eurístico e como tal orientador da explicação e do perfil que delineou do homem brasileiro e desse país chamado Brasil. É por essa apropriação que no nosso entender, Paulo Prado adentra a questão da brasilidade e o debate sobre a identidade nacional (DUTRA, 2000: 334).

No tempo de inquietações e inconformismo político e cultural assolado pela aspiração de transformações creditadas à irresoluta República, à semelhança de outros contemporâneos modernistas, Paulo Prado revela, em *Retrato do Brasil*, um determinado conservadorismo que reverbera ambiguidade, o que talvez pareça contraditório, descabido, em virtude da reputação modernista, tanto do autor tanto da obra, de influências do pensamento romântico, ainda que, ambos, impulem na pugna à subjetividade do romantismo.

Conceituado como glossário histórico de *Macunaíma*¹⁷ e reverenciado como detentor antropofágico de poética textual pelo criador do ideário poético do Modernismo nacional, o livro arca a condição de estar maculado pelo romantismo “ricochete” denunciado por Prado que, no entanto, o adota. Nesse ponto, a questão atinente a Prado, analisa Eliana de Freitas Dutra (2000: 235), “parece-nos ter menos com o romantismo literário, e mais com certos resquícios de um conservadorismo romântico”.

Embora o percurso do passado lhe autorize inspiração, o escritor resguarda no livro a idealização do desejo de construção de uma nação soberana, de mutação da essência do homem brasileiro e do êxito da cultura consubstanciada pelo sopro de modernidade, com consequência na promulgação do espírito nacional.

Retrato do Brasil, outrora pertencente a Murilo Mendes, é a quarta edição publicada em 1931, que, a exemplo de outros títulos da biblioteca, detém, assincronicamente, anotações preciosas de suas observâncias.

Criação de um escritor anticonformista que teve participação decisiva na Semana de Arte Moderna de 1922, acontecimento fundamental na história cultural brasileira para a implantação do seu Modernismo, embora, segundo alguns cronistas culturais, sua rede de amizades não se ativesse apenas aos modernistas. Prado

¹⁷ ANDRADE, Oswald de. Retoques ao *Retrato do Brasil*. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 6. jan. 1929.

desfrutou de amizade, entre outras, do abolicionista Joaquim Nabuco e do escritor português Eça de Queirós, que o nomeara de “flor da civilização”.

Seu sólido elo de amizade com Capistrano de Abreu, historiador influenciado pelo Positivismo, originou em vasta correspondência, entre 1918 e 1927, que atesta o conhecimento de suas fontes e incursões à história do Brasil. Na leitura das cartas de Capistrano a Prado, evidencia-se sua ascendência sobre o sociólogo, que atribuiu sua obra à solicitude do mestre. O escritor, em *Paulística: história de São Paulo*, imputa a Capistrano a renovação da escola historiográfica do Brasil em contestação ao pensamento de Rocha Pita, “criador de insuportável narcisismo nacional [...]” (PRADO, 2004: 216).

Sobre a visão de história de Prado, Claudio Diniz, no ensaio “Tristeza tupiniquim: a melancolia brasileira no *Retrato do Brasil*”, pondera que o livro não foge à tradicional enunciação: “o conhecimento do passado fornece bases para se compreender o presente e se aventurar em previsões acerca do futuro, Prado via a história como uma linha reta com direção e sentido” (2004: 4).

Prado impõe-se no “modernismo brasileiro pela reinvenção de uma mirada culturalista sobre a história” (DINIZ, 2004: 4) e, com expectativa, escreve *Retrato do Brasil*, editado em 1928, ano de publicação do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade; *Macunaíma*, de Mário de Andrade; e *Martin Cererê*, de Cassiano Ricardo. Nesse ano, alusivo à circulação dos primeiros números da *Revista de Antropofagia*, no número 7, de novembro, à página 1, Murilo Mendes publica seu primeiro poema-piada, “República”¹⁸.

Retrato do Brasil (1931) exterioriza a formação clássica e o arroubo de ruptura do autor na relação paradoxal pactuada entre o novo e o moderno: “novo demais para ser tradicional e velho demais para ser moderno” (DINIZ, 2004: 4). Quanto ao ajuizamento de Diniz, convém elucidar que Prado tinha cerca de meio século de idade quando começou suas atividades literárias no Modernismo, publicando suas principais obras na década de 1920¹⁹.

¹⁸ REPÚBLICA: Deodoro todo nos trinques / bate na porta de Dão Pedro 2º. / Seu Imperadô, dê o fora / que nós queremos tomar conta desta bugiganga. // Mande vir os músicos / O Imperador camarada responde / Pois não meus filhos não se vexem / me deixem calçar as chinelas / podem entrar à vontade. / Só peço que não me burlam nas obras de Victor Hugo. (grafia original da publicação) (MENDES, 1928:1).

¹⁹ Paulo Prado Publicou, entre outras, *Séries Eduardo Prado* (1. *As Confissões da Bahia* (1922), 2. *As denúncias*. (1925), 3. *As denúncias de Pernambuco* (1929)), *Paulística: a história de São Paulo* (1925) e *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira* (1928), sua obra mais divulgada.

Apesar do olhar pessimista sobre o “paraíso terreal” e de sustentar que o brasileiro possui uma predisposição quase natural à tristeza devido à sua formação racial, o inovador e polêmico *Retrato do Brasil* (1931) torna-se marco na sociologia brasileira num período de numerosos ensaios.

Criação do tempo modernista, o livro, esclarece o autor em “advertência” à abertura do volume, foi

escrito para estudiosos de nossa história e, pretendendo apenas esboçar uma vista panorâmica do povoamento e evolução da terra brasileira; algumas páginas, como que alheias ao assunto, deram vida e agitação a um anseio puramente filosófico (PRADO, 1931: [6]).

Dividido em quatro ensaios: “A luxúria”, “A cúbiça”, “A tristeza”, “O romantismo” e um “*Post-scriptum*”, o livro é expressão do comportamento historiográfico de sua época, enunciando alguns presságios confirmados mais tarde na Revolução de 1930: “as profecias eram, porém, fáceis. Só não as enxergavam aqueles que os deuses tinham enlouquecido, para melhor lhes preparar a queda [...]” (PRADO, 1931: [6]). Embora a realidade ambicionasse prudência, pois “o Brasil, de fato, não progride; vive e cresce, como cresce e vive uma criança doente, no lento desenvolvimento de um corpo mal organizado” (PRADO, 1931: 204), era uma exorbitância se imputar ao escritor a previsão da Revolução de 1930.

Residia apenas nos seus presságios a práxis usual de projeção histórica neste tipo de análise, mesmo que a previsão fosse considerada erro. Prado atinha-se a “uma visão teleológica da história, mas sua sina de adivinho era um engano dos que se encarregaram de sua obra” (DINIZ, 2004: 7). Suas “impressões”, escreve Diniz, “diagnosticam mais que curam” (2004: 7). Seu livro advoga que o processo de povoamento do Brasil advém ser resultado de múltiplas condições, sendo o elemento relevante o embate entre a civilização nativa e a do descobridor.

Na Pindorama, assimilada pelo descobridor como “civilização selvagem”, constata-se, ao seu juízo, a ausência de regras morais e de condutas sociais: “o vício e o crime não eram, porém, privilégios das camadas inferiores e médias das povoações coloniais nesse fim do século XVI” (PRADO, 1931: 47).

Na desvelação da natureza e dos exóticos nativos, reservam-se o delírio e a quimera da visão edênica inatas das representações expectadas pelo humanismo renascentista, patente em vários relatos de viagens no deslumbramento do homem

por navegações a terras desconhecidas, expresso nas descrições do explorador Marco Polo na Rota da Seda, na beleza mágica e no erotismo da coleção de histórias e contos do folclore indiano, persa e árabe das *Mil e uma noites* ou na carta-certidão do achamento do Brasil, de Pero Vaz de Caminha, “clássico como padrão de humanidade e pela equilibrada pureza de gosto de sabor humanista; clássico porque faz, como nenhum outro testemunho, autoridade sobre o acontecimento histórico que narra [...]” (CORTESÃO, 1943: 24).

Na fundamentação alegórica da Pindorama portadora de desmesuradas utopias, tudo é permitido: “da ambição desmedida à sensualidade enfrene” (DINIZ, 2004: 5), ou seja, a prática de atitudes libertinas de variantes ilimitadas, principalmente dos “desejos carnis”, referência popular ao pecado da luxúria, determinando “uniões de pura animalidade” generantes da raça mestiça.

Esses conluíus raciais entre brancos e indígenas, mais tarde com negros, analisados por Prado, “veio a facilitar e desenvolver a superexcitação erótica em que vivia o conquistador e povoador, e que venceu tão profundamente o seu caráter psíquico” (PRADO, 1931: 57). Assim, particulariza-se, nessa reinante licenciosidade, o aparecimento do povo brasileiro, segundo Prado no ensaio “Povoamento e exploração do Brasil”, remanescente à cobiça do aventureiro explorador branco que se estabilizava economicamente no “novo paraíso”, pelo frenesi da cata do ouro, e pela escravidão de indígenas e negros como força de trabalho.

Estigmas profundos, o erotismo e a cobiça perseveram serem vestígios permanentes na índole brasileira particularizados pelo escritor como disfunções psicológicas e patológicas indutoras do povo brasileiro ao desenvolvimento do sentimento de tristeza propício à presença do Romantismo que, no século XIX, na política, discorreu entre uma sucessão inflamada de movimentos libertários, revoluções e independências dos quais não escapa o Brasil²⁰.

Sob o manto de predições românticas de Castro Alves e Gonçalves Dias, supremos representantes do movimento literário nacional, o Brasil “nascia sob a inovação dos discursos e das belas palavras” (PRADO, 1931: 166). Deste modo, na condição da alma do romantismo, a misantropia e o pessimismo avivaram a tristeza numa terra esplêndida:

²⁰ No Brasil, no século XIX, ainda que prevalecesse no regime monárquico, em 1822, aconteceu a Independência e, em 1889, a Proclamação da República, movimentos nacionalistas.

Nosso céu tem mais estrelas,
 Nossas várzeas têm mais flores,
 Nossos bosques têm mais vida,
 Nossa vida, mais amores. (DIAS, 1860: 3).

A terra, outrora de Santa Cruz, exultada nos versos de Dias em instante melancólico em Portugal, mereceu na recepção crítica de Alexandre Herculano, no artigo “Primeiras Cartas: as poesias do Sr. A. Gonçalves Dias”, publicado originalmente na *Revista Universal Lisboense* e, depois, reproduzido na edição de *Contos* (1860), em apologia: “O Brasil, império vasto, rico, destinado pela sua situação, pelo favor da natureza, que lhe fadou à opulência, a representar um grande papel na história do novo mundo, é a nação infante que sorri [...]” (HERCULANO, 1847-1948: 5).

No Brasil, “a moderna Esparta, de que Portugal é a moderna Helos” (HERCULANO, 1847-1948: 5), sob a égide abrangente do Romantismo, se manifesta a origem da consciência geográfica nacional na sua totalidade como aspecto, arranjo estrutural ou sistêmico das partes de uma configuração astronômica, econômica, física, política, linguística e humana, e o pertencimento à Pátria-mãe: “tudo avassalou: política, literatura, artes, viver cotidiano, modos de sentir, aflições” (PRADO, 1962: 177-78).

Na crítica à questão racial e de miscigenação, Prado atém-se à mestiçagem no entendimento de que o homem, na condição de elemento de formação da raça, propicia-se vulnerável às mazelas sociais. Aponta o escritor que, na miscigenação, reside uma condicionante do universo da nação brasileira; e aventa – na compreensão das teorias raciais, embora não as tome como determinantes no seu estudo, pois cria forma autoral na composição de seu raciocínio por postura peculiar antropofágica – a escravidão como elemento discrepante na construção social da nação brasileira. Sob a ótica de formulação da história, como se sabe, advoga ser incontestável a apropriação do passado para o entendimento do presente; ou seja, o povoamento, a exploração, a formação do povo brasileiro e as questões raciais instituem base e aclaração no juízo do tempo de criação de *Retrato do Brasil* (1931) na efervescência do Modernismo brasileiro. Fundamentado nas circunstâncias do passado nacional, o escritor augura no livro, espécie de compêndio pressagiador, diretrizes futuras à nação brasileira.

Decorrido cerca de um século, hoje, a visão melancólica de Paulo Prado ressoa a absurdo contrassenso, considerando o argumento constante de a aclaração da “alma” brasileira ser mensageira da “alegria” e da “irreverência”. No convencimento da logicidade da reflexão do autor, recordemos que, na Proclamação da República, se monopolizam politicamente os grupos sociais no clamor plural de *liberté*. Na cultura, quer erudita quer popular, germinam a renovação do “sagrado” e a valorização do “profano” pela exortação da *égalité*.

Compartindo dos ideais decorrentes dos intelectuais procriadores do Modernismo brasileiro na década de 1920, o sociólogo Paulo Prado impeliu-se ao incitamento de reinventar a nacionalidade brasileira e a idealização de uma identidade nacional sob a perspectiva das ideias modernas num tempo em que o vocábulo *pós* outorgava sobrepujar fronteiras e incitar rupturas. Ser moderno é ser *pós* todos os limiares.

A confiança no futuro, professa o autor na ultimação de *Retrato do Brasil*, “não pode ser pior do que o passado” (PRADO, 1931: 221).

Presbíteros do “templo” modernista, Paulo Prado e Murilo Mendes se conciliam na ideia de insubordinação à clássica historiografia, embora lhes acolham lampejos presentes na conformação de suas obras de dessemelhantes resultados.

Numa condição materialista histórica, a história (o passado) lhes interessa no instante em que se contagiam por uma reminiscência que lhes aflora do passado “como um clarão num momento de perigo” (BENJAMIN, 2012: 11).

O sociólogo, por ensaios, anatomiza o povoamento do Brasil com base na melancolia pela condição de escritor sociólogo e historiador; o poeta, por crônicas poéticas, narra estórias da história na ecumênica comunhão entre significante e insignificante. Ambos guarnecem seu trabalho intelectual no encadeamento com a tradição que perdura nas substanciosas recordações que nutrem novas reflexões independentemente da condição de convergência ou divergência, premissa presente em *Essa gente do Rio... intelectuais cariocas e o modernismo*, de Ângela Castro Gomes.

Observemos que a postura modernista, sempre impregnada de ruptura, na justificativa dessa ruptura, por fascínio, perversão ou insubordinação, injungiu-se a coexistir com a tradição do passado, no caso brasileiro, em herdade antropófaga: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE, 1928: 3). Confirma-se o desígnio antropófago no diálogo e na

ressignificação do outrora. A exemplo, na especificidade do tema “tristeza” focado por Paulo Prado e atenciosos ao Romantismo brasileiro, evocamos as diversas “canções de exílio” advindas do arquétipo de Gonçalves Dias que Murilo Mendes deglutiu e, num irônico distanciamento brechetiniano e vigilante às inovações culturais, teceu sua canção, em 1924, publicada no número 7 da *Revista de Antropofagia*, no “ano 374 da deglutição do bispo Sardinha” (ANDRADE, 1928: 7):

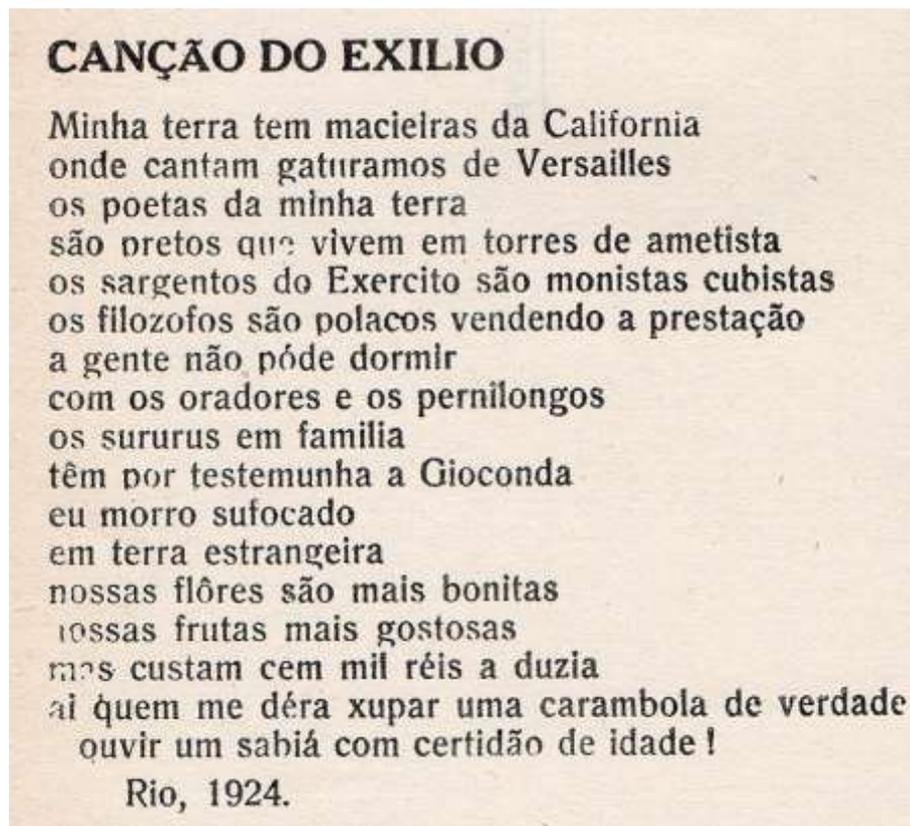


ILUSTRAÇÃO 6: “Canção do exílio”, página 18.
 Fonte: *Revista de Antropofagia. Diário de S. Paulo*, 2ª denteição,
 14º número, jul. 1929.

O poeta, na “consciência do fazer o *continuum* da história” (BENJAMIM, 1994: 230), ressignifica o passado com olhos do presente, ainda que de modo inconsciente, na condição do materialismo dialético, ciente da transitoriedade do presente. Todo o materialista histórico roupao de anticonformismo se aparta do procedimento de propagação da tradição para se lançar à “missão de escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2012: 13).

Na aptidão de cronista da história, Murilo Mendes ressignifica os fatos por semelhança de método de valoração do significativo e do ilusório insignificante na

razão de que “nada do que uma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história” (BENJAMIN, 2012: 10).

Entretanto, salientamos que o poeta não se exalça historiador e, por isso, aspira maior liberdade na tradução política das aspirações coletivas. Persevera na proposição benjaminiana de tradução como uma representação qualificada de originalidade. Toda tradução é o arquétipo (o original) acrescido da imaginação e compreensão do sujeito tradutor à aclaração de seu conhecimento e de sua experiência. A tradução é “expressão de afinidade e não de semelhança analógica” (BENJAMIN, 2011: 227). Assim, duas atitudes metodológicas se presentificam na criação da *História do Brasil*, a representação (a tradução do fato) e a antropofagia, sendo a última condição possível de sua leitura de *Retrato do Brasil* (1931).

Na anatomização de *Retrato do Brasil* o poeta se atém à IV edição (6^o e 7^o milheiros) publicada, em 1931, pela F. Briguiet & Cia. (Rio de Janeiro), constituída de 226 páginas, incluindo a página do colofão, que informa a data de término de impressão em XX de junho de 1931 e a oficina impressora Paulo, Pangetti & Cia. (Av. Nem de Sá, 78, Rio de Janeiro). Duas outras páginas, que precedem os ensaios, não numerados, merecem atenção: a da advertência, assinada 1931 P.P. [Paulo Prado], em que o autor justifica a razão do livro e agradecimento à “crítica benévola” pela indicação de lapsos corrigidos nesta (IV) edição; e a da epígrafe, um fragmento, da Carta de Capistrano de Abreu a João Lúcio D’Azevedo²¹:

O Jaburu ... a ave que para mim simboliza a nossa terra. Tem estatura avantajada, pernas grossas, asas fornidas e passa os dias em uma perna cruzada na outra, triste triste, daquela austera e vil tristeza.

Referenciado na epígrafe de Capistrano de Abreu, Prado enuncia o tema da “tristeza”, manifesta no subtítulo do livro: “ensaio sobre a tristeza brasileira”.

O autor, ao terminar o “*Post-scriptum*”, à página 221, ratifica o período da escrita do livro entre 1926 e 1928, em São Paulo, que logrou êxito nas quatro edições impressas entre 1928 e 1931, ano marcado por adversidades e incertezas que afetaram a ambiência intelectual, conforme testemunha o estudo político

²¹ João Lúcio de Azevedo, historiador português, membro do IHGB, da Academia de Ciências de Lisboa e da Real Sociedade de História de Londres, que esteve no norte do Brasil entre 1873 e 1900 em negócios diversos. Autor de diversas obras de história, Azevedo manteve com Capistrano de Abreu longa e valiosa correspondência.

Maquiavel e o Brasil (1931) de Otávio de Farias, e o primeiro romance de Jorge Amado *O país do Carnaval* (1931)²², cujo modelo do protagonista Paulo Rigger, segundo alguns críticos, é Paulo Prado.

Identificamos no exemplar pertencente a Murilo Mendes, 16 grifos, alguns sublinhados a lápis de grafite, por vezes, a lápis de cor azul, distribuídos desta forma: dois no ensaio “I. A luxúria”, cinco no “II. A cubiça”, um no “III. A tristeza” e oito no “*Post-scriptum*”. O ensaio “IV. O romantismo” não possui nenhum destaque.

No ensaio “I. A luxúria”, verificamos o primeiro grifo, na nota de rodapé à página 12:

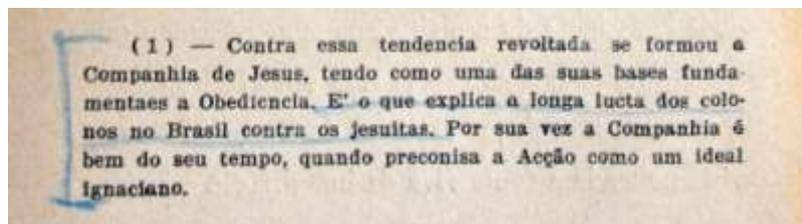
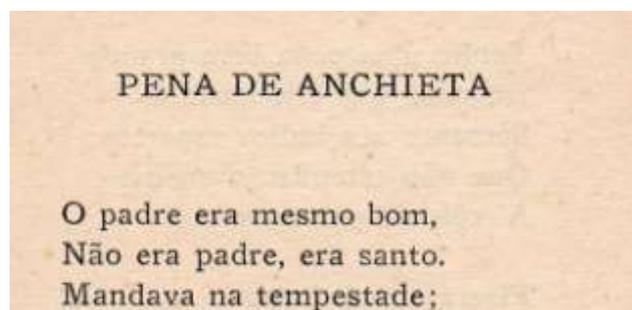


ILUSTRAÇÃO 7 – Nota página 12 do ensaio “A luxúria”.

Fonte: PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1931.

Esta anotação aduz à presença e à atividade da Companhia de Jesus no Brasil, da chegada, em 1549, na Bahia, até 1759, data de sua expulsão por determinação do Marquês de Pombal. O tema “jesuítas” exterioriza-se, por duas vezes, em *História do Brasil* (1933), nos poemas “Pena de Anchieta”, exaltação irônica da generosidade do missionário jesuíta e “*Os pombos de Pombal*”, que versa sobre a expulsão da Companhia de Jesus de Portugal e seus domínios.



²² *O país do Carnaval* mescla temas de mestiçagem, racismo, cultura popular e política apontando o Carnaval como festa de alienação do povo brasileiro. Considerado subversivo, o livro estava entre outros de Jorge Amado que foram queimados em praça pública, em Salvador, por ordem da polícia do Estado Novo, em 1937.

Um morto resuscitou,
 Um dia, p'ra baptisar.
 O indio levanta as armas
 Para matar um christão,
 O padre está longe d'elle,
 O vento vem lhe avisar,
 O padre se concentrou,
 Pensa com força no indio,
 As armas d'elle cahiram.

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

Tenho uma pena bem grande
 De saber que elle ensinou
 Sómente aos indios espertos;
 Que não estendeu o ensino
 A' colonia portugueza.

Fizeram mal de botar
 Este padre tão notavel
 Servindo de manequim
 Na estatua positivista.

ILUSTRAÇÃO 8 - "Pena de Anchieta", páginas 25-26.
 Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro:
 Ariel Editora, 1933.

Nesse poema, Murilo Mendes realça o Padre José de Anchieta, personagem lendário da história e da mitologia nacional, o proclamador apóstolo do Novo Mundo e taumaturgo do Brasil devido aos milagres lhe atribuídos no *Vida do vulnerável* do padre Simão de Vasconcellos. Nascido na Espanha, em 1534, Anchieta integrou o terceiro grupo de jesuítas que veio trabalhar no Brasil junto com o segundo governador-geral D. Duarte da Costa, irmão colaço de D. João III, designado sucessor de Tomé de Souza, cujo governo foi testemunhando constantes lutas entre colonos e padres jesuítas e revoltas indígenas. A participação dos missionários da

Companhia de Jesus no Brasil deriva, segundo Rocha Pombo, “dos prodígios operados na Ásia pelo padre Francisco Xavier, que inspiraram D. João III à ideia de recorrer ao influxo miraculoso dos padres na obra que se ia empreender” (1961: 81).

Padre Anchieta, beatificado em junho de 1980 pelo papa João Paulo II e declarado, em 2015, copadroeiro nacional na 53ª Assembleia Geral do Conselho Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), atuou em território nacional na catequização dos povos nativos e evangelização durante a segunda metade do século XVI, tendo, também, versos 15 e 16 “Deu a luz a muita gente,/ Muitos colégios fundou” (MENDES, 1933: 26) relevante ação no campo educacional, no planalto paulista, contribuindo à fundação do Colégio de São Paulo, centro do movimento de catequização no sul da nação, ao redor do qual, celeramente, cresceu a vila de São Paulo; e, no Rio de Janeiro, entre 1570 e 1573, à frente do Colégio de Jesuítas. Sua eficaz e firme atuação, levou o religioso teatrólogo, historiador e poeta, em 1577, à nomeação de Provincial da Companhia de Jesus no Brasil.

Nos versos “O padre era mesmo bom,/ Não era padre, era santo./ Mandava na tempestade;/ Um morto ressucitou,/ Um dia, p’ra baptizar” (MENDES, 1933: 25), o poeta alude, segundo a tradição de lendas, aos milagres atribuídos ao padre, entre tantos, a famosa história do índio Diego, que todos julgavam batizado por guardar os mandamentos e proclamar-se cristão. Entretanto, após morrer sem o sacramento, durante o seu enterro, o índio levantou-se e solicitou a uma senhora, que lhe vela o corpo, a presença de padre Anchieta, a fim de ser batizado. O apóstolo comparece, batiza-o, e o índio novamente morre.

Ainda sobre ressurreição, conta-se, também, que uma menina havia falecido deixando os pais inconsolados. Solicitado, o padre Anchieta, aproxima-se do cadáver e lhe diz: “Minha filha, tu estás querendo roubar o paraíso facilmente”. Imediatamente, a criança ressuscitou.

Outra ocasião, Anchieta navegava pelo rio Tietê quando seu barco naufragou. Diz a história que o barqueiro condutor, depois de vários mergulhos à procura do jesuíta, o encontrou no fundo da água, calmo, sentado, lendo o catecismo e rezando. De acordo com a biografia escrita por Pero Rodrigues, contemporâneo do beato, Anchieta teria ficado submerso pelo tempo de meia hora.

Nos versos “Escreveu um poema na areia,/ Não ligou para os leitores;/ Só a Virgem pode ler” (MENDES, 1933: 26), o poeta insere o tema das várias missões de paz de Anchieta quando, numa dessas, o missionário se entrega como refém aos

índios tamoios em Iperoig ao tentar conciliar os colonizadores e a Confederação dos Tamoios.

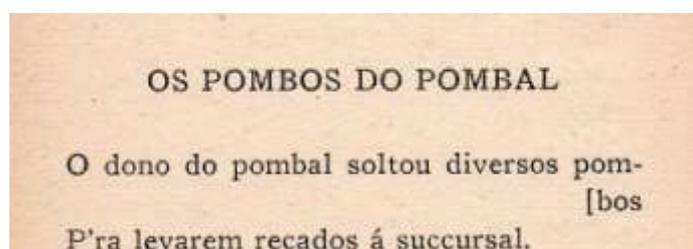
Segundo reza, durante este tempo que passou entre os tamoios, teria escrito nas areias da praia o poema *De Beata Virgine Dei Matre Maria*, poema em latim conhecido como *Poema à virgem*. Memorizado, o poema mais tarde teria seus 5.786 versos trasladados para o papel.

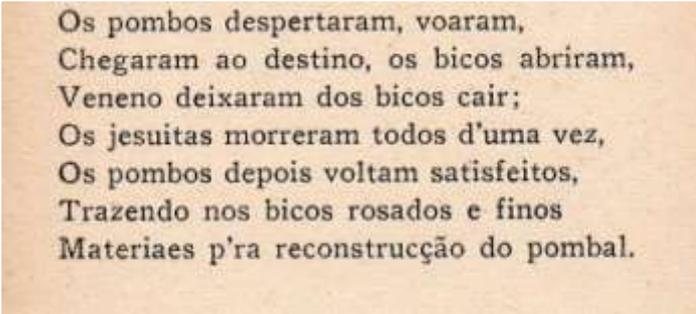
Relata-se, também, que Anchieta, durante o cativeiro, teria, em tese, "levitado" entre os indígenas. Vendo-o elevar-se do chão, o chefe dos tamoios Pindobuçu, amendrontou-se e, na dúvida sobre a presença de espíritos, bons ou maus, optou por não se atrever o matar, preservando-lhe a vida. A levitação de Anchieta se constituiria em fato ordinário, não despertando espanto na população, pois conta-se ser comum a levitação do padre ao rezar missas.

Reside nos versos "Fizeram mal de botar/ Este padre tão notável/ Servindo de manequim/ Na estátua positivista" (MENDES, 1933: 26) crítica à presença do padre Anchieta evangelizando uma índia, entre os quatro grupos escultóricos do monumento ao Marechal Floriano Peixoto, na Cinelândia (Rio de Janeiro), criado por Eduardo de Sá, tema do poema "O heróe sae da estatua", página 85 e 86, da edição de 1933. A declarada estátua positivista do último verso do poema ficava em frente ao consultório do poeta Jorge de Lima, muito visitado por Murilo Mendes.

No poema "Pena de Anchieta", além de bosquejar descrição biográfica do cognominado apóstolo do Brasil, o poeta nos impulsiona à reflexão e ao conhecimento de um tempo singular na história do Brasil Colônia quanto à razão da presença da Companhia de Jesus e sua importante atuação na origem do processo educacional brasileiro, e aos conflitos entre colonizadores e indígenas, crítica indireta à Primeira República.

Em "Os pombos de Pombal", Murilo Mendes promove uma metáfora irônica do episódio da perseguição dos religiosos da Companhia de Jesus pelo Marquês de Pombal, Primeiro Ministro do Rei D. José I, que derivou na expulsão dos jesuítas, em 3 de setembro de 1759, de Portugal e de seus domínios.





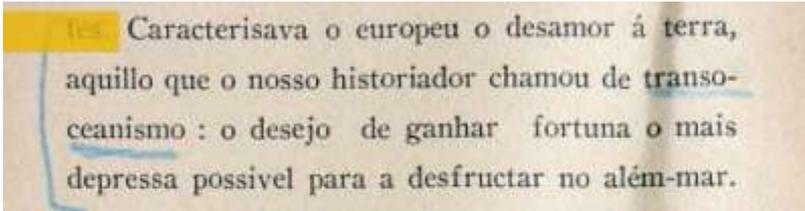
Os pombos despertaram, voaram,
Chegaram ao destino, os bicos abriram,
Veneno deixaram dos bicos cair;
Os jesuitas morreram todos d'uma vez,
Os pombos depois voltam satisfeitos,
Trazendo nos bicos rosados e finos
Materiaes p'ra reconstrucção do pombal.

ILUSTRAÇÃO 9 - "Os pombos de Pombal", página 43.
Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro:
Ariel Editora, 1933.

No Brasil, a ordem só se executou, em 1760, com a expulsão de aproximadamente 600 padres, determinando encerramento das atividades de seus colégios e escolas.

Nos versos “Os pombos depois voltam satisfeitos,/ Trazendo nos bicos rosados e finos/ Materiaes p'ra reconstrucção do pombal” (MENDES, 1933: 43), o poeta refere-se à apropriação e expatriação dos bens dos religiosos para Corte portuguesa, destinados à reconstrucção de Lisboa, devassada em 1755 por um grande terremoto.

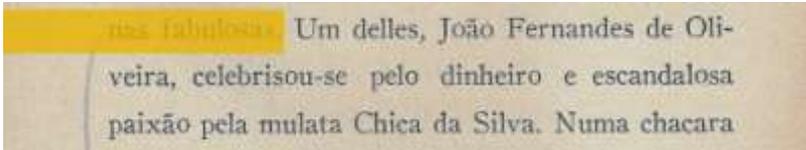
Quase no desfecho do ensaio “A luxúria”, à pagina 54, o poeta grifa trecho que trata da condição de desamor e a cobiça do europeu:



... Caracterisava o europeu o desamor á terra,
aquillo que o nosso historiador chamou de transo-
ceanismo : o desejo de ganhar fortuna o mais
depressa possivel para a desfructar no além-mar.

ILUSTRAÇÃO 10 – Página 54 do ensaio “A luxúria”.
Fonte: PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*.
4. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1931.

No ensaio “II. A cobiça”, da página 100 a 101, o poeta destaca trecho alusivo a ambições e ao escandaloso romance do contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira com a mulata do Arraial do Tijuco (hoje Diamantina) Chica da Silva:



... fabulosa. Um delles, João Fernandes de Oli-
veira, celebrisou-se pelo dinheiro e escandalosa
paixão pela mulata Chica da Silva. Numa chacara

da amante o contractador mandou abrir vasto tanque e nelle lançou para satisfazer um capricho, um pequeno navio, podendo conter oito a dez

pessoas, com velas, mastros, cabos, etc., como si fosse uma verdadeira embarcação. Mais tarde, Pombal lhe exigiu uma indemnisação por infracções do contracto: João Fernandes teve de entrar para os cofres publicos com a enorme quantia de onze milhões de cruzados. Este desfalque não lhe abalou a fortuna : morreu rico em Lisboa, no anno de 1799 (1).

ILUSTRAÇÃO 11 – Páginas 100 a 101 do ensaio “A cubiça”.
Fonte: PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*: ensaio sobre a tristeza brasileira. 4. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1931.

A anotação (1) no texto de Prado nos informa a fonte consultada: *Memórias do Districto Diamantina* de Felício dos Santos.

Da página 101 a 102, grifa o texto que coteja a subtração do ouro em Minas Gerais e em demais regiões do Brasil:

dos rios. Até 1822 a extracção em Minas deve ter andado por perto de 51.500 arrobas. O resto do Brasil, nesse periodo, parece ter fornecido a Por-

tugal, segundo os calculos de Calogeras, cerca de 18.000 arrobas. Digamos, num total fabuloso, cerca de 70.000 arrobas de ouro. Nada, porém, bastava para a voracidade da metropole, para a carolice do rei, para os desperdicios do reino.

ILUSTRAÇÃO 12 – Páginas 101 e 102 do ensaio “A cubiça”.
Fonte: PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*: ensaio sobre a tristeza brasileira. 4. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1931.

Esse grifo talvez venha a ter desdobramentos no *História do Brasil* no poema “A bandeira”:

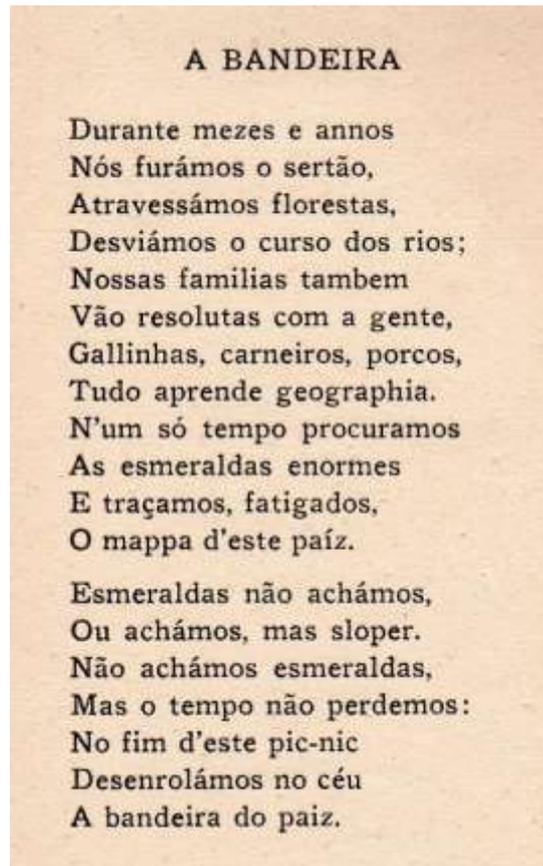


ILUSTRAÇÃO 13 - "A bandeira", página 37.

Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1933.

Nesse poema, Murilo Mendes recupera o tema das expedições de caráter oficial, do período da Conquista ao século XVIII. Essas marchas armadas adentro os sertões brasileiros escreveram páginas de épicas histórias de sofrimentos, barbaridades e heroísmos. As “Entradas” eram expedições que visavam a conquista da terra e a consolidação do domínio português, enquanto as “Bandeiras”, de caráter particular e objetivos mais econômicos, empreendidas sobretudo por paulistas, tencionavam a captura de índios para dispô-los em escravidão na descoberta de jazidas de pedras e metais preciosos.

Imputa-se aos bandeirantes a expansão territorial do Brasil, antes limitada oficialmente pelo Tratado de Tordesilhas, o povoamento do interior e o levantamento de recursos naturais do país. Noutra direção, os bandeirantes foram causadores da dizimação da população indígena, atacando até mesmo as reduções jesuíticas requestando o aprisionamento de índios.

Na busca das “[...] esmeraldas enormes” (MENDES, 1933: 37) os bandeirantes desenharam uma nova cartografia nacional. Quanto às esmeraldas, o poeta, por

linguagem irônica e concomitância de tempos, confessa a descobri-las falsas nas vitrines da Sloper, conceituado *grand magasin* em Copacabana, conhecido por suas *bijouteries*.

Constatamos um longo destaque da página 103 a 104, nas quais Murilo Mendes se interessa por uma metáfora do “corpo da terra” e pela cobrança dos impostos:

No Brasil, sangrado, exausto, se extinguia também a fonte milagrosa de tamanha riqueza. A junta da fazenda de Villa Rica, em 1771, julgava difícil, ou quasi impossivel, a cobrança dos pesados impostos creados pelo governo real. O lançamento da derrama, diziam, fazia com que, “ os mineiros por falta de interesse, os negociantes por falta de commercio, e os roceiros por falta de consumidores, abandonassem a capitania, que ficava quasi deserta.” (1) O ouro das minas, em pó, passará todo para o estrangeiro, já observava Antonil, “ salvo o que se gasta em cordões, arrecadas e outros brincos, dos quaes se vêm

hoje carregadas as mulatas de mau viver e as negras, muito mais que as senhoras.” Isto, em plena prosperidade nos primeiros annos do seculo XVIII; ao findar esse seculo era porém desoladora a situação da capitania.

ILUSTRAÇÃO 14 – Páginas 103 e 104 do ensaio “A cubiça”.
Fonte: PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1931.

À pagina 107, assinala fragmento do livro alusivo a Antônio Francisco Lisboa, dito O Aleijadinho, arquiteto e escultor, nascido em Ouro Preto em 1730:

Não lhe perturbava o genio inculto nenhum ensinamento de academias ou de mestres; a sua obra surgiu e viveu na espontaneidade da imaginação creadora, sem nenhuma deformação. Trabalhou

ILUSTRAÇÃO 15 – Página 107 do ensaio “A cubiça”.
Fonte: PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1931.

Ao criador grotesco e triste, em *História do Brasil*, o poeta lhe consagra o poema “Força de Aleijadinho”.

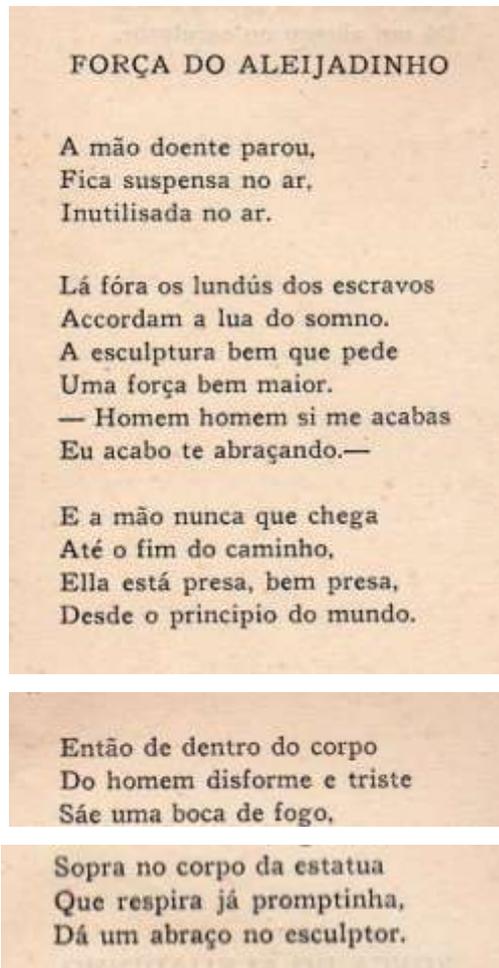


ILUSTRAÇÃO 16 - "Força do Aleijadinho", páginas 49-50.
Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro:
Ariel Editora, 1933.

Poema de exaltação ao Antonio Francisco Lisboa, escultor e arquiteto do barroco mineiro, consagrado criador da Igreja de S. Francisco, em Ouro Preto, e do conjunto escultórico, os doze profetas, em Congonhas do Campo. Figura ilustre do século XVIII, recebeu o apelido de "o Aleijadinho" devido às deformações físicas, nas mãos e pés, por insidiosa doença. Aleijadinho é tema recorrente na poesia de Murilo Mendes.

Embora não o contemple com um “retrato relâmpago” ou “grafito”, honra muriliana, o poeta, no “Romance de Ouro Preto”, em *Contemplação de Ouro Preto*, por algumas vezes, recorda-o, pois são indissociáveis as memórias de Vila Rica e do escultor:

[...] Do Aleijadinho
 — Simplicidade
 Transbordamento
 Não sem rigor,
 Conselho altivo
 Que vence a morte,
 Nutrido a sangue,
 Na chaga inscrito,
 Rasgado a escopro
 — Transcreve a dor —,
 Do Aleijadinho
 Que transfixado
 No seu grabato,
 Contempla o Cristo
 Com febre e amor,
 Do Aleijadinho
 Sopro do eterno
 Rolando em Minas,
 Gravado em pedra,
 No pau esculpido,
 Firme palpei. [...] (MENDES, 1954:57-58)

Ainda no ensaio “A cubiça”, à página 109, Murilo Mendes atenta para o trecho que revela a condição de trabalho na exploração do ouro, o surto de ânsia diabólica que se assenhoreava no Brasil na cobiça do ouro, identificando contratadores:

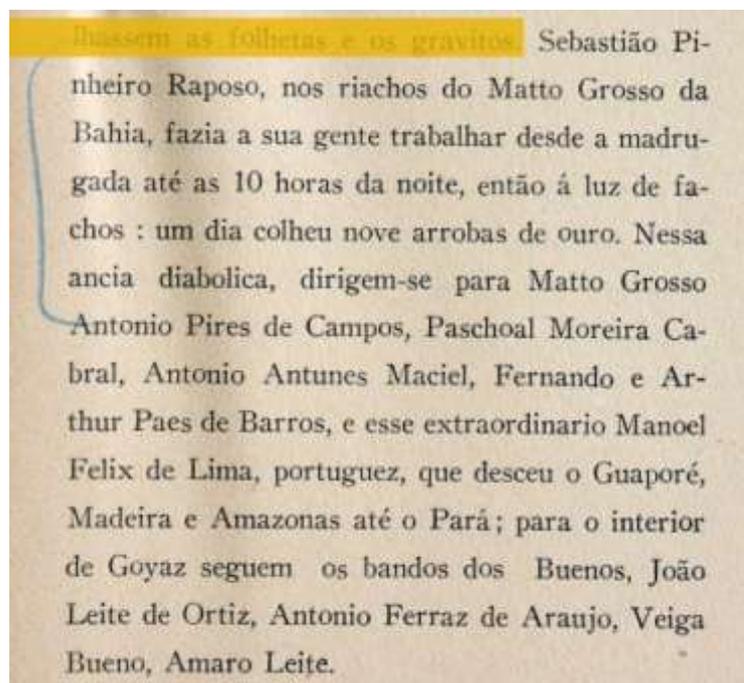


ILUSTRAÇÃO 17 – Página 109 do ensaio “A cubiça”.

Fonte: PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1931.

No ensaio “III. A tristeza”, ao término, da página 155 a 156, anota um único grifo a respeito do êxtase incitado em von Martius²³ pela ambiência dos festejos religiosos em Salvador (Bahia):

Martius, em 1818, regista numa pagina das suas “Viagens ” a impressão que lhe produziram na Bahia as festas do Nosso Senhor do Bomfim e as procissões da Capital. Era, numa mescla phantastica, a exhibição de todos os estados sociaes e de todas as raças. Confrarias das mais variadas côres — beneditinos, franciscanos, augustinhos, carmelitas descalços e calçados, írades mendicantes de Jerusalem, capuchi-

nhos, freiras — rivalizando na magnificencia dos vestuarios, bandeiras e insignias; tropas de linha portuguezas, de aspecto marcial, e pacatas milicias locaes; a gravidade e unção dos padres europeus, como que extaticos no esplendor da velha Egreja romana, em meio da algazarra de negros meio-pagãos e de trefegos mulatos. Espectaculo unico — exclama o grande cientista, — resumindo seculos e irrealisavel mesmo em Londres ou Paris, e em que se viam, num desfilar de magica, representantes de todas as epocas, de todas as partes do mundo, de todos os sentimentos, a historia inteira da evolução humana, nas suas mais altas ambições, nas suas luctas mais acirradas, nos pontos culminantes de suas paixões e de suas resistencias.

ILUSTRAÇÃO 18 – Página 107 do ensaio “A cubiça”.

Fonte: PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1931.

²³ Karl Friedrich Phillip von Martius: médico, botânico, antropólogo e importante pesquisador alemão que estudou no Brasil. Integrou, com Johann Baptist von Spix, a missão científica enviada ao Brasil pelos governos da Bavária e Áustria. Como resultado da longa permanência no Brasil com Spix, publicou a obra *Viagem ao Brasil*. Martius foi vencedor do concurso do “melhor plano para se escrever a história da Pátria”, em 1840, organizado pelo IHGB, com o estudo *Como se deve escrever a História do Brasil*, que sustentava, como característica principal da formação da identidade brasileira, a fusão das raças branca, negra e indígena.

Esse clima celebrativo de natureza “fantástica”, circunjacente ao impensável se não constatado, presenciar-se-á em narrativas de *História do Brasil*.

No “*Post-scriptum*”, das páginas 183 a 221, verificamos oito grifos. À página 188, observa o enaltecimento de von Martius por Paulo Prado, advindo de sua magistral monografia *Como se deve escrever a história do Brasil* (1840), recomendando-o a quem se predispor a escrever a história da nação:

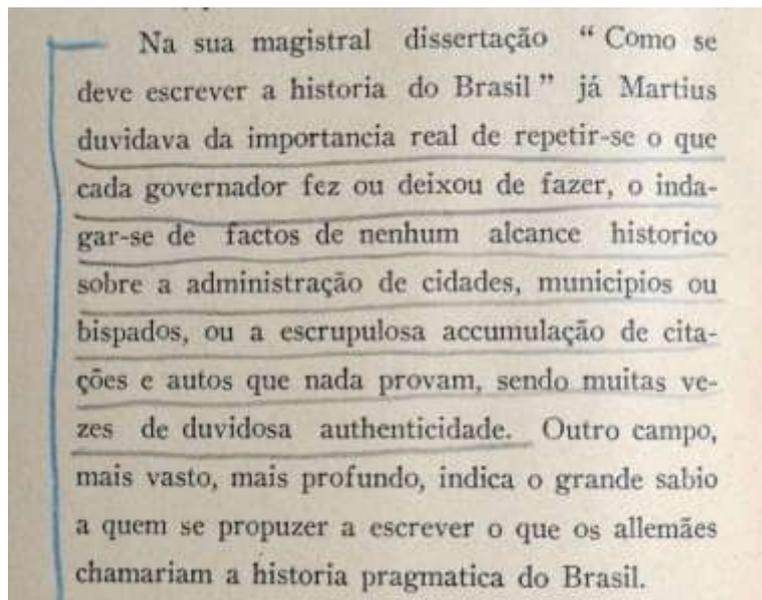


ILUSTRAÇÃO 19 – Página 188 do “*Post-scriptum*”.

Fonte: PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*: ensaio sobre a tristeza brasileira. 4. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1931.

Sublinha no texto, à página 190, sobre o aporte do negro, agente essencial na formação racial, no povoamento e no desempenho da organização social do Brasil:

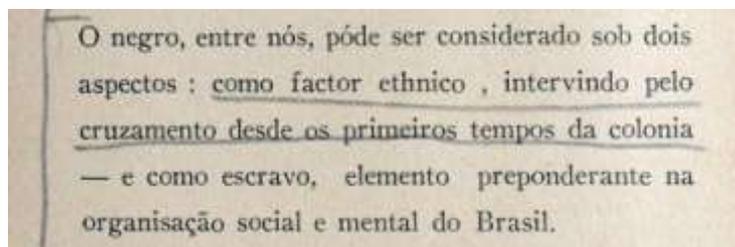


ILUSTRAÇÃO 20 – Página 190 do “*Post-scriptum*”.

Fonte: PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*: ensaio sobre a tristeza brasileira. 4. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1931

A cultura e a religiosidade negra são matéria do poema “*Cantiga dos Palmares*” :

CANTIGA DOS PALMARES

Seu branco, dê o fóra,
 Deixe os nêgo em páis.
 Nóis tem cachacinha,
 Tem côco de sobra,
 Nóis tem yayá preta,
 Nóis dança de noite,
 Nóis reza com fé.
 Seu branco é demais.
 Praquê que vancêis
 Foi rúim pros escravo,
 Jogou no porão
 P'ra gente morrê
 Com falta de ar ?

Seu branco dê o fóra,
 Sinão toma páu.
 Aqui no quilombo
 Quem manda primêro
 Deus nosso sinhô,
 Depois é São Cosme
 Mais São Damião,
 A Virge Maria,
 Depois sêmo nóis.
 Ezérço de branco
 Não vale um real,
 Zumbi aparece,
 Mostrou o penacho,
 Vai branco sumiu
 Crúiz credo no inferno.
 Seu branco, dê o fóra,
 Não volte mais não.

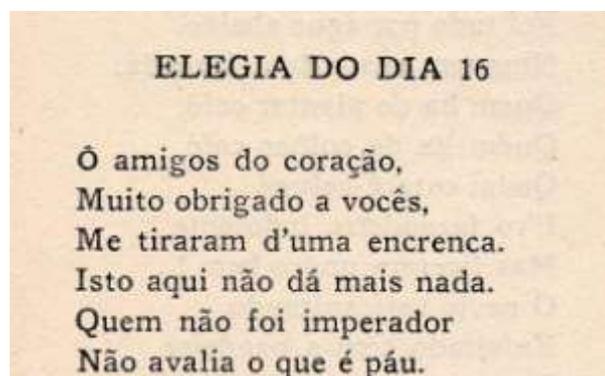
ILUSTRAÇÃO 21 - "Cantiga dos Palmares", páginas 35-36.
 Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro:
 Ariel Editora, 1933.

Kilombo de quimbundo (povoação, união) eram repúblicas de escravos fugidos, instituídas em solo brasileiro à época do Brasil Colônia. Situado na serra da Barriga, na Capitania de Pernambuco, região hoje pertencente ao município de

União de Palmares, no estado de Alagoas, o Quilombo dos Palmares, tipo de estado africano baseado na pequena propriedade e na policultura, o mais conhecido da história brasileira, que, com o tempo, transformou-se em espécie de confederação em torno dos vários quilombos existentes na região. Registramos, no século XVII, entre as décadas de 1630 e 1650, um significativo crescimento, com reflexos na invasão holandesa, prejudicando o controle sobre a população escrava. A história assinala várias expedições, antes dos holandeses e, depois, de portugueses à região dos Palmares, até o ataque determinante de 1694-95, quando se dá, após resistência heroica chefiada por Zumbi, a destruição dos quilombos, a morte ou a dispersão de seus habitantes. Segunda reza a tradição, Zumbi teria se suicidado, jogando-se num precipício, embora a crítica da história sustente a versão que, em 1695, Zumbi foi morto e degolado pelos bandeirantes, que enviaram sua cabeça para Recife como símbolo de vitória contra os quilombolas palmarianos.

Nessa cantiga, o poeta miscigena ironia e ternura, servindo-se da “fala” do negro pelo “nêgo”, “páís”, “nóis”, “yayá” e outras, e reverencia o panteão afro-brasileiro nos versos “Depois é São Cosme/ Mais São Damião,/ A Virge Maria,/ Depois sêmo nóis” (MENDES, 1933: 36), através da referência aos irmãos santos, possivelmente um médico e o outro farmacêutico, que morreram por volta de 300 depois de Cristo. Na Umbanda, *jejê-nagôs Ibeigi* ou *Ibegi*, orixás, gêmeos protetores das crianças, são sincretizados por São Cosme e São Damião.

Murilo Mendes retornará ao assunto em “Elegia do dia 16”, alusivo ao discurso de despedida do Dom Pedro II. O Imperador, entre outras coisas, apresenta sua versão da Lei Áurea:



A herança que lhes deixei
 Muito mal poderá dar
 Para o buraco d'um dente.
 Não fica um rato nos cofres.
 Isabel minha filha leu
 "A choça do Pai Thomaz",
 Teve uma pena do escravo;
 Nabuco queria mostrar

Que tinha estatura mesmo,
 Patrocínio precisava
 Provar que tinha garganta;
 Fui dar um gyro na Europa;
 Caiu a sopa no mel.
 N'um átimo abrem as senzalas,
 Foi tudo por agua abaixo.
 Ninguém sustenta a fazenda:
 Quem ha de plantar café,
 Quem ha de colher café,
 Quem catará cafuné
 P'ro fazendeiro indolente ?
 Mas fizeram muito bem !...
 O navio está apitando,
 Enfeitado com a bandeira
 Formosa que o vento beija.
 Vou passear em Paris,
 Todo ancho na sobrecasaca,
 Vou visitar a Sorbonne;
 Ô meus filhos brasileiros,
 Saúde e fraternidade,
 Não quero saber de encrencas,
 Commigo não violão.

ILUSTRAÇÃO 22 - "Elegia do dia 16", páginas 83-84.
 Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro:
 Ariel Editora, 1933.

Neste poema discorre sobre o discurso de despedida do Imperador D. Pedro II, no dia 16 de novembro de 1889, portanto no dia seguinte à Proclamação da República. No verso "Não avalia o que é páu" (MENDES, 1933: 83), a palavra "pau" deve entender-se por "aborrecido". Nos versos "Isabel minha filha leu/ 'A choça do Pai Thomaz',/ Teve uma pena do escravo" (MENDES, 1933: 83) alusivos à Princesa

Imperial Isabel Cristina de Bragança, herdeira do trono brasileiro que, na qualidade de Regente, na ausência de D. Pedro II, em viagem à Europa de 1887 a 1888, promulgou em 13 de maio de 1888 a Lei áurea, declarando extinta a escravidão no Brasil. Quanto ao verso "A choça do Pai Thomaz", o poeta reporta-se ao livro *Uncle Tom's cabin* (1851), da escritora norte-americana Harriet Elisabeth Beecher Stowe, preconizadora de impacto emocional nos Estados Unidos e outros países quanto ao problema da escravidão. No verso "Nabuco queria mostrar/ Que tinha estatura mesmo,/ Patrocínio precisava/ Provar que tinha garganta" (MENDES, 1933: 83-84), cita o paladino da Abolição, Joaquim Nabuco, liberalista defensor da dignidade humana, e José do Patrocínio, político defensor simultaneamente da causa abolicionista e da instauração do regime republicano no Brasil. O verso "O navio está apitando" aduz ao navio *Alagoas*, no qual partiu o Imperador e sua família rumo a Lisboa, depois D. Pedro II transferiu-se para Paris vindo lá a falecer num quarto despojado do Hotel Bedford, em 5 de dezembro de 1891. Nos versos "Enfeitado com a bandeira/ Formosa que o vento beija" (MENDES, 1933: 84), conclusivas do poema, promove uma releitura dos versos "Auriverde pendão de minha terra/ que a brisa do Brasil beija e balança" do último grande poeta do Romantismo baiano Antônio Frederico de Castro Alves, importante poeta que, aos 21 anos de idade, dotado de coragem, durante uma celebração cívica, declamou o poema "Navio Negreiro" (1868). Escritor localizado na transição entre o Romantismo e o Parnasianismo, o poeta dos escravos legou-nos, apesar do pouco tempo de vida, além da poesia de cunho social, outros poemas líricos que lhe conferem evidência na literatura brasileira, entre outros, *Espumas flutuantes* (1870), única obra publicada em vida, e o épico denunciador das injustiças e defensor da liberdade *Navio Negreiro*.

Ainda, no acatamento do tema "negro", à página 192, o poeta grifa texto que trata da substituição do trabalho indígena pelo do negro e o interesse do branco pela mulher negra:

Ao contrário, Assim como o braço negro substituiu o trabalho indígena, sensivelmente inferior ao africano, do mesmo modo a negra, mais affe-

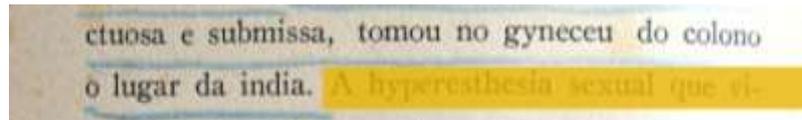


ILUSTRAÇÃO 23 – Página 192 do “*Post-scriptum*”.

Fonte: PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1931

Nessa mesma página, outro grifo assinala o texto referente à luxúria e ao desleixo social como fatores de acercamento e comunhão das raças:



ILUSTRAÇÃO 24 – Página 192 do “*Post-scriptum*”.

Fonte: PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1931

O sociólogo paulista adverte que “nada e ninguém repeliu o novo afluxo de sangue [...] Repetiu-se o que já acontecera com o índio cruzado com o europeu adventício na poliginia dos primitivos povoamentos” (PRADO, 1931:192).

Sequenciando sua leitura, à pagina 193, Murilo Mendes grifa o fragmento, reflexão conclusiva de Prado, sobre a mescla de raças que, aos poucos, se diluíram pela mestiçagem sem dissimulação na harmonia e íntima convivência dos diferentes, entre negros com brancos e com mestiços, na evolução genealógica, agora, brancos:

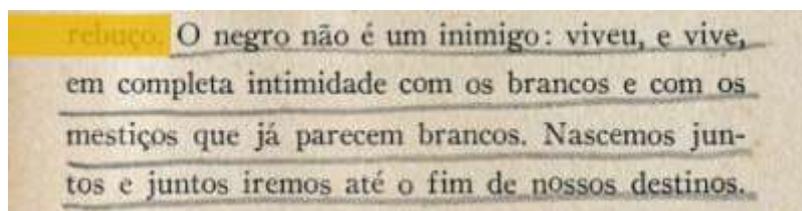


ILUSTRAÇÃO 25 – Página 193 do “*Post-scriptum*”.

Fonte: PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1931

Ressalta no texto à página 195, o ajuizamento de Prado a respeito do povoamento de São Paulo:

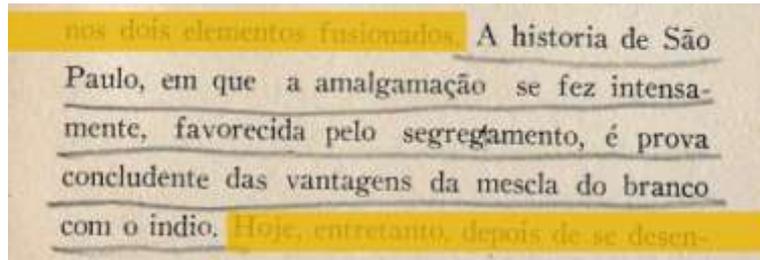


ILUSTRAÇÃO 26 – Página 195 do “*Post-scriptum*”.

Fonte: PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*: ensaio sobre a tristeza brasileira. 4. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1931

Sobre as povoações ressequidas do nordeste que sobrevivem, como no passado, de crenças e fanatismo, principalmente de cunho religioso, sujeitas às doenças (paludismo, sífilis e outras) e à indolência, à página 206, o poeta recorta texto que discorre sobre sua abrangência territorial:

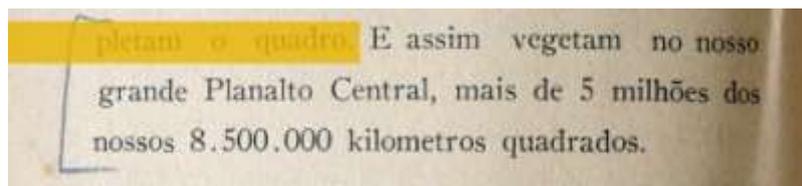
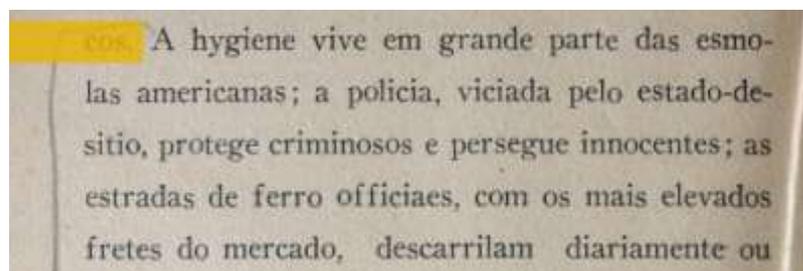


ILUSTRAÇÃO 27 – Página 206 do “*Post-scriptum*”.

Fonte: PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*: ensaio sobre a tristeza brasileira. 4. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1931

Da página 208 a 209, grifa longo trecho do diagnóstico crítico feito por Prado sobre a realidade brasileira na década de 1920, em período antecedente à escrita de *Retrato do Brasil* (1931), onde impera a ausência de planejamento, de hierarquia e de autoridade administrativa:



deixam apodrecer os generos que não transportam; a lavoura não tem braços porque não ha mais immigrantes; desaparece a navegação dos rios; a cabotagem supprime o commercio littoraneo; o dinheiro baixa por decreto, e o ouro que o deve garantir não nos pertence. A' lavoura de café acena-se com a valorisação artificial dos preços, descuidando-se do barateamento do custeio, do augmento da producção e do desenvolvimento do consumo; os seringaes são abandonados, ou vendidos por nada, porque os impostos excedem o preço das mercadorias; o assucar, como nos tempos coloniaes, não póde competir com o estrangeiro; o algodão é victima da negligencia do preparo, da praga, e só existe pela protecção aduaneira; a pecuaria, sem selecção e sem transporte,

explorando o rebanho nativo, não dá carne para os frigorificos que funcionam com intermitencias, obrigando-nos a recorrer ao xarque dos vizinhos; o cacau, sobrecarregado de impostos, não pode lutar contra os concorrentes africanos e asiaticos. A Justiça (sem a qual, dizia o padre Vieira, não ha reino, nem provincia, nem cidade, nem ainda companhia de ladrões que se possa conservar), a Justiça, em contacto com os interesses da politicagem, difficilmente resiste ao arbitrio e ao abuso de poder; o Exercito, carissimo, desaparece, desorganizado pelo odio e pelo medo; a Marinha, sem navios, vegeta na bahia de Guanabara : é uma repartição publica. Está tudo por fazer, nada se faz, e segundo a chapa corrente — não se sabe para quem appellar.

ILUSTRAÇÃO 28 – Páginas 208 a 209 do “*Post-scriptum*”.

Fonte: PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*: ensaio sobre a tristeza brasileira. 4. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1931

Direta ou indiretamente, atesta-se a argumentação desse texto de Paulo Prado nos poemas “Linhas paralelas” e “1930”:

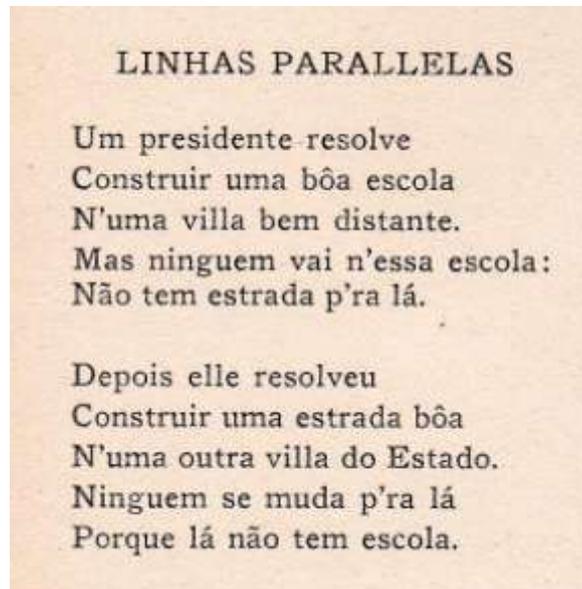
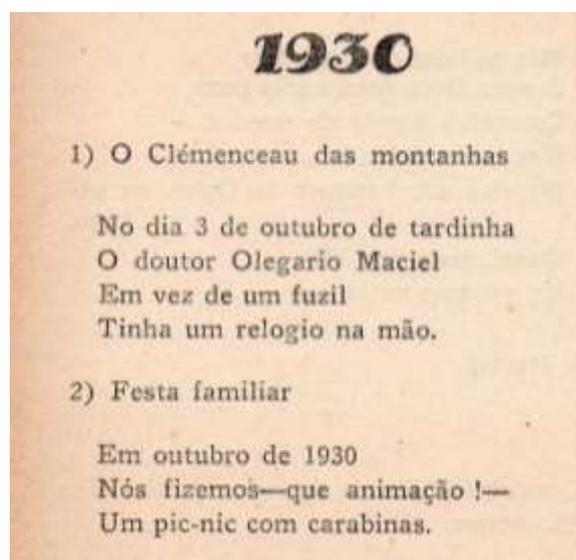


ILUSTRAÇÃO 29 - "Linhas paralelas", página 125.
 Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1933.

Mediante o poema, critica ironicamente os abusos de poder político e a ausência de eficiência de seus atos, matéria que ainda ecoa na prática executiva da política do Brasil em 2016.

No penúltimo poema-piada da série “1930”, aduz à “Revolução de 1930”, que levou o gaúcho Getúlio Vargas ao poder pela destituição do presidente Washington Luís:



3) Coração do povo

O povo ha muitos anno que soffria,
 Vai d'ahi resolveu pôr|abaixo o papão.
 Chamou o cardeal,
 Lá se foi o papão
 Comer paysagens de queijo na Suissa
 E arejar o cavaignac.

Mas na hora do navio sair
 O povo ficou com muita pena,
 Contratou banda de musica
 P'ra tocar dobrados,
 Mandou um bouquet de flores ao pa-
 [pão.

Quasi que botou elle
 No governo outra vez.

4) Itararé

1

A maior batalha da America do Sul
 Não houve.

2

Soldado desconhecido
 Não falta em Itararé.

3

Um padre meu conhecido
 Mal chegou no Itararé
 Fez o signal da cruz,
 Regimento caiu no chão.

Ninguem poderá negar,
 De alma limpa e bôa fé,
 Que esta revolução representa
 A victoria do "pelo signal".

4

No meio do caminho
 Me atacou um delirio patriotico,
 Resolvi embarcar p'ra Itararé.
 No meio do caminho
 Entrei n'um botequim,

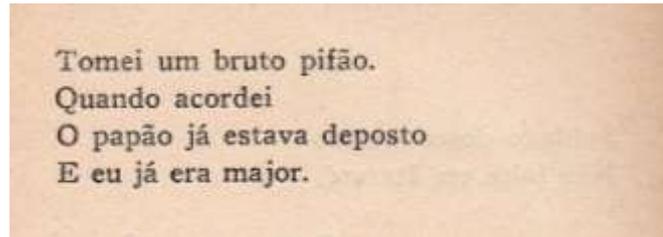


ILUSTRAÇÃO 30 - "1930", páginas 143- 146.

Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1933.

A revolução fomentada a partir de 1926 eclodiu em 3 de outubro de 1930, obtendo repercussão em vários Estados, sob a orientação do presidente do Estado de Minas Gerais, Olegário Dias Maciel, alcunhado de o "Clémenceau das Montanhas" em alusão ao médico, jornalista e estadista francês Georges Benjamin Clémenceau²⁴.

Ao Sul, o exército revolucionário apoderou-se de Santa Catarina e do Paraná marcando a data de 20 de outubro para transposição do rio Itararé, fronteira entre os estados do Paraná e São Paulo, visando a ocupação deste último e a marcha depois rumo ao Rio de Janeiro. Entretanto, à véspera da ação, deu-se o anúncio da deposição do presidente Washington Luís, que se exilou na Suíça e depois em Portugal, retornando ao Brasil em 1947. Na parte Itararé, verso "No meio do caminho" (MENDES, 1933: 145), Murilo promove um *incipit* do primeiro verso "No meio do caminho tinha uma pedra", do poema "No meio do Caminho"²⁵ de Carlos Drummond de Andrade, publicado na *Revista de Antropofagia* (ano 1, número 3, jul. 1928). A Batalha do Itararé entrou para a história Nacional como a *Batalha que não houve!* devido ao acordo entre as tropas fiéis a Washington Luís e as da Aliança Liberal que, comandadas por Getúlio Vargas, caminhavam rumo à capital federal para tomar o poder central. Antes que houvesse a batalha, talvez "a mais sangrenta da América do Sul", em Itararé, fizeram-se acordos, e uma junta governativa assumiu o

²⁴ Cedo Clemenceau trocou a ciência pelas atividades políticas provocando às vezes incômodo entre alguns de seus pares por defender ideias anticlericais de extrema esquerda. Clemenceau é responsável pela queda de seis governos e a demissão de um presidente da República. Senador eleito, entre 1902 e 1920, chefiou a França durante a Primeira Guerra Mundial, sendo um dos principais articuladores da Conferência de Paz de Paris, que derivou no Tratado de Versailles.

²⁵ "No meio do caminho". No meio do caminho tinha uma pedra/ tinha uma pedra no meio do caminho/ tinha uma pedra/ no meio do caminho tinha uma pedra.// Nunca me esquecerei desse acontecimento/ na vida de minhas retinas tão fatigadas./ Nunca esquecerei que no meio do caminho/ tinha uma pedra/ tinha uma pedra no meio do caminho/ no meio do caminho tinha uma pedra.(Belo Horizonte) Carlos Drummond de Andrade.

poder no Rio de Janeiro, e não aconteceu o conflito. O poeta alude à queda de Washington Luís pelo verso "O papão já estava deposto" (MENDES, 1933: 146).

Por último, grifa texto da página 214 e 216 em que o escritor paulista critica as instituições militares e políticas, o romantismo da abolição da escravidão, a "desordem geral dos espíritos" – pós proclamação da República, a "*journée des dupes* da nossa história" (PRADO, 1931: 214); critica as oligarquias e os vícios orgânicos da política; critica a colaboração da República na transformação dos valores sociais e políticos que, por quatro décadas de práticas de insucesso, são responsáveis pela crise do final da década de 1920:

memorável e dramático. O enfraquecimento do poder moderador — que era a opinião publica inexistente e indispensavel ao regimen parlamentar — compromettia o funcionamento regular da machina politica. A questão militar, mal de nascença de que nunca se curou o paiz, a desorganisação dos partidos, as falhas da administração, o romantismo da abolição, a desordem geral dos espiritos — fizeram a Republica, nesse 15 de

Novembro que foi a *journée des dupes* da nossa historia. E é o que ahí está.

O profundo abalo da mudança de forma de governo, a inevitavel transmutação de valores sociaes e politicos, deram a principio uma apparencia de vitalidade ao organismo nacional. Mas não estava longe o atoleiro em que hoje chafurdamos. Quarenta annos de experiencias mal succedidas nos trouxeram á situação actual. Os homens de governo succederam-se ao acaso, sem nenhum motivo imperioso para a indicação de seus nomes, excepto o das conveniencias e cambalachos da politicagem. Em tão longos annos, só Rio Branco resolveu as questões de limites, o presidente Alves sancou a capital (outra vez em perigo) e reconquistámos o Acre de novo em

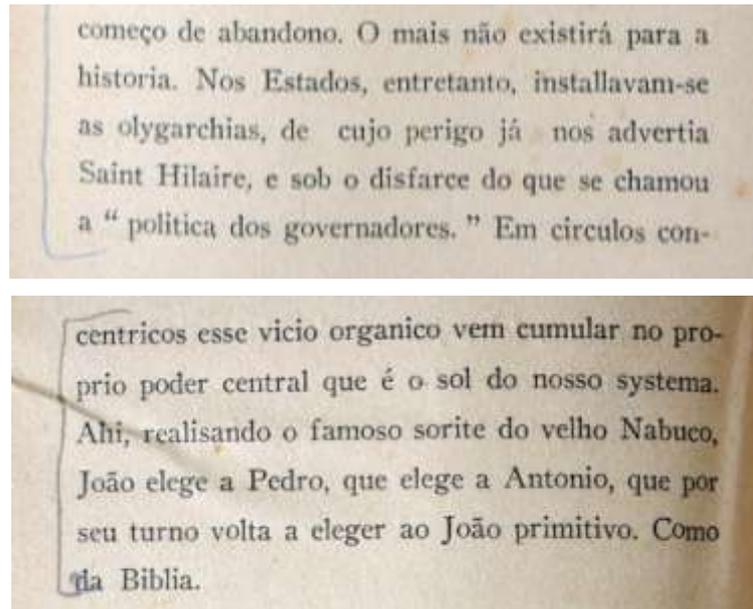


ILUSTRAÇÃO 31 – Páginas 214 a 216 do “*Post-scriptum*”.
 Fonte: PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1931

Na página em branco, anterior à do colofão, em letra manuscrita de fácil identificação de sua caligrafia, anota:

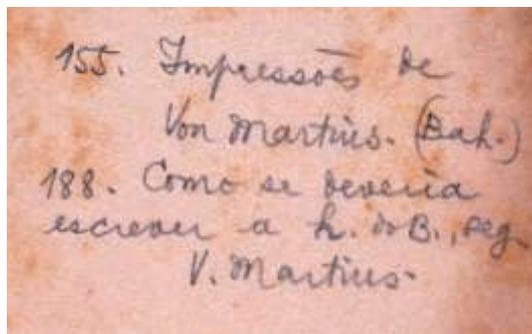


ILUSTRAÇÃO 32 – Notação manuscrita, sem página, pós “*Post-Scriptum*”.
 Fonte: PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1931.

Essas anotações referem-se às páginas e ao conteúdo do livro, sendo a primeira ao ensaio “III. A tristeza”, e a segunda ao “*Post-scriptum*”, afiançando as recorrências possíveis do poeta a *Retrato do Brasil* (1931).

Testemunhamos, nessas glosas de remate, que o poeta perscrutou fontes, díspares experiências de literatos, historiadores e outros, na expectativa de seu processo imaginativo de criação do *História do Brasil* (1933).

Sequenciando, em “Fontes canônicas da História insurreta do Brasil” abordaremos algumas referências, literárias e históricas, declaradas e presumidas, ao estudo da criação textual do *História do Brasil* (1933).

2. 5 FONTES CANÔNICAS DA HISTÓRIA INSURRETA DO BRASIL

Na observação de outras fontes historiográficas, possíveis referenciais do *História do Brasil* (MENDES, 1933) torna-se imprescindível a leitura das reflexões da filóloga, historiadora da cultura e crítica literária Luciana Stegagno Picchio, responsável, em 1991, dezesseis anos depois do falecimento do poeta, por “ressuscitar” o livro, expressão da “fase carioca” dos poemas-piada de Murilo Mendes, por razões de sua originalidade estética e cunho documental.

Desde a primeira edição pela Editora Ariel, em 1933, a obra manteve-se em limbo, sendo relegada pelo poeta, em 1959, na organização de sua obra poética reunida em *Poesias: 1925-1955*. Quanto à renúncia, Picchio pondera sua deliberação devido ao momento que o escritor vivia sua transferência de residência do Rio de Janeiro para Roma e sua predileção de se “ouvir sua voz de homem magoado pelos horrores da guerra” (PICCHIO, 2001: 42).

No artigo “Murilo Mendes 1932²⁶: a *História do Brasil* revisitada”, Picchio preserva-se quanto à violação da vontade do poeta e inocenta-se de transgressão, reputando a relevante contribuição da risível, anticonformista e desmistificante *História do Brasil* que, desde 1933, sobreviveu em limbo. Na publicação de 1991, incorporaram-se, ao pequeno compêndio de história muriliano, uma introdução e notas primorosas esclarecedoras da filóloga, detentoras de importantes vestígios sobre a criação do livro.

Certificando-nos dos seus diálogos com o poeta sobre a obra, Picchio, na nota elucidativa do poema “O café dos Emboabas”, escreve: “O próprio. M. M. CONTOU-ME (grifo nosso) que escrevera este poema sob o impacto dos acontecimentos da Revolução Constitucionalista de 1932, em que os paulistas se opunham ao nascente regime ditatorial do ‘emboada’ Getúlio Vargas” (1991:99).

²⁶ Conforme já demonstrado, Luciana Stegagno Picchio equivoca-se ao mencionar o ano de 1932, quando, na verdade, a publicação data de 1933.

Essa parca confissão sobre o diálogo com o poeta aclara a curiosidade da pesquisadora e autoriza suas informações sobre o tema. Picchio sustentava pelo poeta, além de um elo de intensa amizade, a confiança de ser sua suma cultora.

Na introdução “Pequena história da História do Brasil de Murilo Mendes”, da edição de 1991, escrita em Roma, datada de outubro de 1988, Picchio declara que:

esta *História do Brasil* não é um tratado de história pátria como o foram a *História Geral* de Varnhagen ou a *História* de Rocha Pombo, que *Murilo leu atentamente* (grifo nosso), assim como *leu os poemas* (grifo nosso) de Santa Rita Durão e de Basílio da Gama, a *História da América Portuguesa* de Sebastião Rocha Pita e tanta coisas mais (PICCHIO, 1991:6).

Resoluta nas indicações, a crítica anota duas assistências ao texto histórico muriliano: a Literatura e a História.

Antes de tornar-se “um dos quatro ou cinco bichos-da-seda de nossa poesia, isto é, os que tiram tudo de si mesmos” (BANDEIRA, 2009: 201), Murilo Mendes, em Juiz de Fora, obteve, ainda adolescente, uma formação poética clássica orientada por Belmiro Braga, autor de *Montezinas*, que lhe ensinou a rimar e metrificar, conforme escreve em “Belmiro Braga”, parte integrante do seu livro de memórias da infância e adolescência, *A idade do serrote* (1968).

Provavelmente, nesse tempo, através do mestre ou mais tarde no acesso lhe permitido à “caverna da sua biblioteca onde durante mil e uma tardes descobro Bocage, Antonio Nobre, Cesário Verde, Camilo, Fialho de Almeida, Eça de Queirós [...]” (MENDES, 2003:54), teve contato com as obras de Santa Rita Durão e Basílio da Gama.

Esse conhecimento poético, que se reflete na seleção poética copiada por Murilo Mendes, aos dezoito anos, no “caderno-diário” de Maria Luiza Carvalho, uma relíquia memorial do tempo da juventude de ambos na rua da Imperatriz, hoje rua Marechal Deodoro, em Juiz de Fora, transmutar-se-á, após a transferência do poeta para o Rio de Janeiro, em 1920, em contato com as ideias modernistas mais ajustadas ao seu estado de ser anticonformista, sintonizado no tempo presente: “não sou meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo” (MENDES, 1959: XIX).

No aproveitamento dos conhecimentos literários adquiridos na sua terra natal, o poeta recorre a dois escritores, Santa Rita Durão e Basílio da Gama, pertencentes ao Arcadismo brasileiro e à ordem dos poetas mineiros do século XVIII, que tinham por objetivo a imitação dos cantos pastorais gregos de exaltação à natureza,

consagrados por Teócrito, Horácio e Virgílio. Entretanto, ainda que regrados por lampejo ou efluência da Arcádia, os poetas brasileiros desse período versavam contos atinentes à cena da tradição histórica brasileira na louvação das mitologias pátrias mediante recursos gongóricos.

Basílio da Gama²⁷ publicou seu poema arcadista épico *O Uruguay* em 1769, no momento em que angariava a simpatia de seus protetores portugueses e, assim, proferiu desabonadores comentários contra os jesuítas responsáveis por sua educação. *O Uruguay* conta, de forma romanceada, a história da disputa entre jesuítas, índios (liderados por Sepé Tiaraju) e europeus (portugueses coadjuvados por espanhóis) nos Sete Povos das Missões, no Rio Grande do Sul. O poema trata da expedição mista de portugueses e espanhóis contra as missões jesuítas para executar as cláusulas do Tratado de Madrid, em 1756. O objetivo era transferir as terras das missões jesuítas para Portugal e a colônia de Sacramento a Espanha.

No poema, a formosa Lindoia e o generoso cacique Cacambo formam o par amoroso da tragédia resultante da prisão e morte do índio por ingestão de licor envenenado, dado a ele pelo padre jesuíta Balda. Desconsolada com a morte do marido, Lindoia deseja a morte e se deixa picar por uma serpente venenosa. No episódio da morte de Lindoia, o poema alcança o ápice devido à culminação trágica e ao realismo narrativo:

E por todas as partes repetido
 O suspirado nome de Cacambo
 Inda conserva o pálido semblante
 Um não sei quê de magoado e triste
 Que aos corações mais duros entenece
 Tanto era bela no seu rosto de morte!
 (GAMA, 1996: 146)

A história termina na queda da república jesuítica no sul do Brasil.

A obra de Basílio da Gama, visivelmente influenciada por Camões, narra um acontecimento recente da história nacional, em cinco cantos compostos de 1.377 versos brancos (sem rima) e nenhuma estrofação, tornando-se marco do

²⁷ José Basílio da Gama (São José dos Rios das Mortes, Minas Gerais, C. 1794, Lisboa, Portugal, 1795) foi noviço da Companhia de Jesus. Com o banimento da ordem dos jesuítas dos territórios portugueses, transferiu-se para Roma, onde ingressou na Arcádia Romana. Em 1768, passou a viver em Lisboa, mas, devido à sua formação Jesuíta, amargou um exílio em Angola. Seu acercamento futuro do marquês de Pombal, que o nomeou seu secretário em 1764, se deve ao poema que compôs por ocasião do casamento da filha do marquês.

nacionalismo literário brasileiro por ser prenunciadora do uso do índio como protagonista ficcional, sendo, pela primeira vez, tratado com simpatia.

De restrita grandeza de inspiração, mas de originalidade singular²⁸, *O Uruguay*, segundo Manuel Bandeira, detém méritos que “residem na beleza das paisagens, correção e brilho da forma, e fino sentimento no episódio da morte de Lindoia” (BANDEIRA, 2009: 35).

Diretamente, o poeta não menciona o episódio de *O Uruguay* no *História do Brasil*, embora trate da expulsão dos jesuítas dos domínios portugueses no poema “Os pombos do Pombal”: , que, também, se reporta ao terremoto de Lisboa, em 1755, de quem Lindoia, no Canto III de *O Uruguay*, teve predição. Lindoia, ao preparar um feitiço na tentativa de rever Cacambo, ao invés de ver o marido morto, pressagia o terremoto que destruiu Lisboa. Na sequência, percebe o Marquês de Pombal despontando no céu lusitano, comandando a reconstrução da cidade e expulsando os jesuítas da terra de Camões e da “república infame” no Brasil. Sem compreender a premonição, Lindoia desagrava sua vingança pela morte de seu amado.

Afeiçoado ao modelo camoniano, Santa Rita Durão ligou-se à epopeia *Caramuru* (1781), que, cotejada ao *O Uruguay* “pelo assunto e intenção patriótica detém mais brasilidade” (BANDEIRA, 2009:35), embora não possua a originalidade do poema de Basílio da Gama. *Caramuru*, poema épico sobre descobrimento da Bahia, explicita a convicção no altruísmo do homem natural, peculiar dos humanistas do século XVI e de alguns filósofos do século XVIII.

No Canto I, no oferecimento a Dom José I, o Reformador, Santa Rita Durão excede na bajulação e suplica ao rei atenção para o Brasil, principalmente generosidade para as questões do povo indígena, dignos de incorporação à civilização cristã.

Repleto de recursos tradicionais, o gênero épico, composto em dez contos distribuídos em proposição, invocação, dedicação, narração e epílogo, por linguagem mitológica e do fascinante universo pagão e cristão, *Caramuru* narra o descobrimento da Bahia, o naufrágio de Diogo Alvares Correia (o Caramuru) e seu amor com as índias Paraguaçu e Moema, a viagem de Diogo e Paraguaçu à corte

²⁸ Basílio da Gama escreveu *O Uruguay* cinquenta anos antes de Garret compor *Camões* (1825), que sucedeu ao poeta português a referência de ser o iniciador do movimento romântico. Entretanto, apesar de alguns críticos insistirem em apontar, o “espírito que anima o poema não nos autoriza a colocá-lo entre as obras precursoras do romantismo” (BANDEIRA, 2009:35).

francesa de Henrique II e Catarina de Médicis, onde a índia é batizada com o nome de Catarina Paraguaçu e se casa com português, tendo por padrinhos os reis de França, o regresso à Bahia, as lutas contra franceses e holandeses e a chegada do primeiro governador-geral, Tomé de Souza.

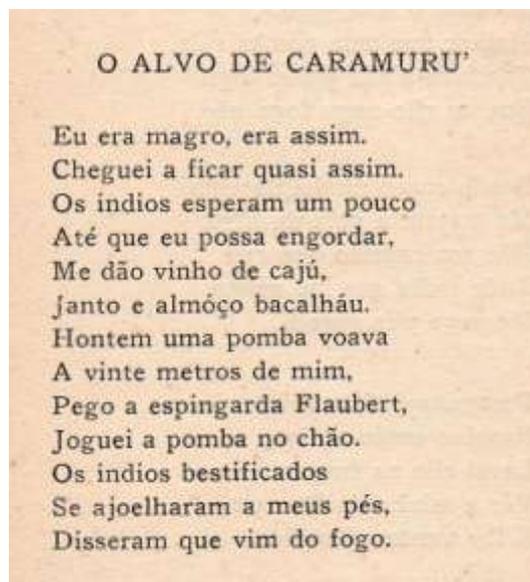
A exemplo do recurso da premonição de Lindoia em *O Uruguay*, Santa Rita Durão, para narrar episódios de histórias posteriores ao tempo de Caramuru, também lança mão do mesmo recurso.

Na viagem de regresso da corte de França à Bahia, estando Catarina Paraguaçu a rezar diante da Virgem Maria, entra em transe e perde os sentidos. Acordada, narra as visões que teve durante o desmaio e prenuncia as lutas contra os franceses e os holandeses, assuntos abordados nos Cantos VIII e IX do poema.

No último canto (X), Santa Rita Durão retoma a súplica ao rei e postula quanto à necessidade de proteção dos nativos brasileiros:

Que o indígena seja ali empregado
 E que à sombra das Leis tranqüilo esteja;
 Que viva em liberdade conservado,
 Sem que oprimido dos Colonos seja:
 Que às expensas do Rei seja educado
 O Neófito, que abraça a Santa Igreja,
 E que na santa empresa ao Missionário
 Subministre subsídio o Régio Erário.
 (DURÃO, 1957: 97)

A epopeia de Diogo Álvares Correia, o Caramuru (o filho do trovão), inspirou Murilo Mendes na criação de “O alvo de Caramuru” no *História do Brasil* (1933):



Eu atirei no que vi
 Eu acertei no que vi
 E tambem no que não vi:
 Apontei p'ra uma pomba
 E acertei em duas pombas:
 A linda Paraguassú
 Vem arrulhando p'ra mim,
 Levanta o seio, gentil,
 Melhor que uma pomba rôla.
 Tambem n'ella passo fogo,
 Que eu não nego fogo não.

Desde então mudei de vida,
 Me tratam a vela de libra,
 Não sou capitão, sou rei.
 Toda india que me avista
 Me pega p'ra gigolô.

Paraguassú ficou triste.
 Resolvo então arejar,
 Levei ella na fragata
 Vêr a rainha da Europa
 E lhe tomar a benção.

O botafóra foi grande.
 Os indios foram á estação
 Fazendo grande alarido
 De inubias e maracás.
 As indias me acompanharam
 Até no meio do oceano,
 Agitam lenços de espuma.
 Foi n'esse dia que Moema,
 O meu flirt mais puxado,
 Bateu o recórd de amor
 Combinado com o recórd
 Mundial de natação.

ILUSTRAÇÃO 33 - "O alvo de Caramuru", páginas 17-19.
 Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro:
 Ariel Editora, 1933.

Os versos "Eu era magro, era assim./ Cheguei a ficar quasi assim./ Os indios esperam um pouco/ Até que eu possa engordar" (MENDES, 1933: 17), reportam-se ao hábito antropófago dos índios tupinambás de cevarem suas vítimas antes de as abater devido à crença de que a força do corpo e do espírito do prisioneiro digerido se incorpora aos devoradores, a tribo guerreira vencedora. Nos versos "Pego a espingarda Flaubert,/ Joguei a pomba no chão./ Os indios bestificados/ Se

ajoelharam a meus pés,/ Disseram que eu vim do fogo” (MENDES, 1933: 17), apresenta-se, segundo a tradição, a origem do cognome “Caramuru”, enquanto nos versos “Eu atirei no que vi/ E também no que não vi: /Apontei p’ra uma pomba/ E acertei em duas pombas” (MENDES, 1933: 18), o poeta declara o amor das índias Paraguassú e Moema. “Paraguassú ficou triste./ Resolvo então arejar,/ Levei ella na fragata/ Vêr a rainha da Europa/ E lhe tomar a benção.” (MENDES, 1933: 18), nesses versos Murilo Mendes refere-se à viagem de Caramuru e Paraguassú à corte da rainha Catarina de Medicis da França. Nos versos “As índias me acompanharam/ Até o meio do oceano,/ Agitam lenços de espuma./ Foi n’esse dia que Moema,/ O meu *flirt* mais puxado,/ Bateu o recórd de amor/ Combinado com o recórd Mundial de natação” (MENDES, 1933: 19).

Nestes oito versos finais de “O alvo de Caramuru”, Murilo Mendes promove um acercamento temporal e nos informa sobre o trágico fim de Moema, que bateu o recorde do amor, nadando até a morte atrás da fragata de Caramuru. Sarcasticamente, o poeta debocha da mania dos recordes, e aproxima o nado de Moema aos nadadores dos concursos mundiais de natação.

“O alvo de Caramuru” ressignifica episódio singular do descobrimento da Bahia, apresentando vestígios da cultura indígena e dos costumes antropófagos dos índios brasileiros.

Quanto à apropriação do texto de Santa Rita Durão pelo poeta, importa relembrar o processo dialógico aclarado por Bakhtin sobre a discussão da originalidade que depreende na abonação da advertência de Goethe: “Minhas obras são nutridas de milhares de indivíduos diversos [...] Minha obra é de um ser coletivo” (GOETHE, 1965: 415)²⁹. Mendes, tal ao autor germânico de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, reverbera outros escritores e historiadores na criação de sua história, que não esboça ser um tratado historiográfico como as fontes que o coadjuvaram deflagrar sua escrita e, também, devido, às distâncias que apartam o registro histórico da invenção poética, embora se constitua num modelar brevíário histórico paradidático.

Na validação das fontes historiográficas, Picchio ressalta três historiadores: Varnhagen, Rocha Pombo e Rocha Pitta.

²⁹ Apud *Revista Brasileira de Filosofia*. São Paulo, v. 15, n. 60, out./dez. 1965.

Francisco Adolfo de Varnhagen, historiador e diplomata, considerado pai da historiografia brasileira, escreveu 100 livros, entre os quais se evidencia o *História Geral do Brasil*, testemunho da função do historiador em meados do século XIX, tempo de D. Pedro II. A história do visconde de Porto Seguro, título lhe outorgado ao final de sua vida, advém do estudo memorável, marco da historiografia brasileira, *Como se deve escrever a História do Brasil*, de Karl Friedrich Philipp von Martius, membro da comissão científica que acompanhou a arquiduquesa Leopoldina, publicado em 1844, na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (IHGB), importante *magazine* de difusão de estudos históricos e biográficos.

Varnhagen editou o primeiro volume, em 1854, pela Imprensa de J. de Dominguez de Madrid. Nas páginas introitadas, justifica a presença de sua história invocando a citação: “A importância de uma história geral de qualquer Estado independente é reconhecida em todo país culto”, do Visconde de Cairu, economista brasileiro, autor do *Princípio da economia política* (1808), obra de divulgação e defesa crítica das ideias de Adam Smith.

No segundo volume, editado em 1857, pela Imprensa de J. del Rio de Madrid, “que compreende a história do Principado e do Reino, com a declaração da Independência e do Império” (VARNHAGEN, 1857: XV), o historiador insere um “Discurso preliminar: os índios perante a Nacionalidade Brasileira”, assentado em sete indagações:

1. Eram os legítimos donos da terra?; 2. Viviam num estado social invejável?; 3. Melhorariam por si sós?; 4. Havia meio de os seduzir sem ser à força?; 5. Houve grandes abusos para seduzi-los?; 6. Onde é o elemento de povoação que predomina na nação?; 7. Qual é o mais direto representante da nacionalidade? (VARNHAGEN, 1857: XV-XXV).

Em nota elucidativa à página XV, Varnhagen esclarece que este “discurso” era o desenvolvimento de outro, escrito em 1832, sob o título “Como se deve entender a nacionalidade na *História do Brasil?*”.

Apesar de ter compartilhado nos seus primeiros textos do ideal indianista, o historiador, ao publicar seu “Discurso”, demarca e expõe seus argumentos anti-indianistas num momento em que o indianismo dominava nas letras brasileiras³⁰.

³⁰ São sectários do indianismo Basílio da Gama, autor do *O Urugway* (1769) e Santa Rita Durão, criador de *Caramuru* (1781).

No prólogo do “Discurso preliminar”, Varnhagen explicita e justifica seu posicionamento frente ao ímpeto indianista vigente:

Não falta quem abertamente afirme, ou pelo menos tacitamente creia, que os nossos antigos índios são os verdadeiros brasileiros *puritanos* e os mais legítimos representantes, no passado, da nacionalidade atual. – Como não compartilharmos tais opiniões ao escrever esta obra; e isto não por obedecer a prevenções ou caprichos que não abrigamos; mas sim por impulsos de convicções, que o tal respeito se radicam tanto mais em nosso espírito, quanto mais no assunto meditamos, vamos apresentar as razões que nos assistem (VARNHAGEN, 1857: XV).

Por ocasião da preparação da segunda edição de *História Geral do Brasil*, em 1857, o autor abrandou o caráter de sua alocação e subtraiu do livro o “Discurso Preliminar”.

Ainda que restritos os livros e manuais de história do Brasil à época, e se considere a preocupação do IHGB quanto à necessidade de escrita de uma história pátria, o livro de Varnhagen amargou ora a indiferença, ora múltiplas críticas dos escritores indianistas e românticos, seus companheiros de cadeira no IHGB, induzindo o indignado historiador a uma campanha, buscando reconhecimento de sua obra e, nessa direção, rogou até por intervenção de D. Pedro II.

Transfigurado em narrador, Varnhagen qualifica em *Historia Geral do Brasil* os acontecimentos a partir da “Seção I: Descrição Geral do Brasil”, referenciado na discussão do “nome ‘Terra do Brasil’ dado pelos portugueses a parte mais oriental do novo continente, em virtude de haverem aí encontrado em abundância, certo lenho que subministrou ao comércio uma tinta vermelha análoga a que até então, com esse nome, a Europa importava da Ásia” (VARNHAGEN, 1956: 13); a “Secção LIV: Escritores, viajantes e imprensa periódica do Reinado” efetiva reflexões sobre a nação brasileira, os serviços prestados pelo *Correio Brasiliense*, a liberdade de imprensa, a ação dos viajantes e, mesmo, questões relativas ao inconveniente de a capital federal ser o Rio de Janeiro. Termina sua narrativa transcrevendo a carta de abdicação de D. Pedro I, data de 7 de abril de 1831, que coloca fim no Primeiro Reinado, período marcado por crise econômico-financeira, social e política. Firma seu discurso no passado, embora, em raros instantes, nos confie o futuro.

O historiador irrompe sua narrativa sobre a gênese do Brasil focado no acontecimento do achamento da terra pelos portugueses. Incorre no deslize de

desprezar a memória/história da Pindorama, desconsiderando a civilização anterior a 1500. Entretanto, fixa um arquétipo analógico de história que se repetirá na criação de outros futuros manuais ou livros didáticos editados pós *História Geral do Brasil*, a partir da segunda metade do século XIX, inclusive inspirando o poeta Murilo Mendes enquanto ideia, no tempo cronológico dos acontecimentos e em algumas biografias.

Varnhagen trabalha cauto na distribuição e promoção de justiça na formatação de seu texto e na aclaração de sua fidelidade à monarquia.

Sobre a delimitação final da *História Geral do Brasil*, escreve o autor: “paremos por enquanto aqui. A Independência e o Império ficam proclamados; e este com bandeira, escudo d’armas, ordem de mérito, laço e hino nacional” (VARNHAGEN, 1857: 442).

Ao evocar símbolos que espelham uma nação, o historiador manifesta alguma intenção quanto à retórica da nacionalidade, que deveria ser, também, observada na história geral, embora Varnhagen não se atenha ao imo desse tempo, desempenhando simplesmente o ofício e a práxis imprecisa de historiador de seu tempo.

História Geral do Brasil não se abstrai dessas premissas e, permeada pelo lugar social e práxis do ofício profissional do historiador, expõe a nação mediante relevantes enredos temáticos do passado num encadeamento cronológico, coadjuvado por biografias de célebres protagonistas incorporados à história, como Américo Vespúcio, cosmógrafo e navegador italiano, explorador de oceanos a serviço do Reino de Portugal e de Espanha; Martin Afonso de Souza, português fundador da primeira vila no Brasil (1532), a Vila de São Vicente; Diogo Alvares Correia, o náufrago português alcunhado pelos indígenas tupinambás de Caramuru (filho do trovão); Antonio Felipe Camarão, o índio Poty, líder dos indígenas aliados dos portugueses que, por diversas vezes, aparecerá ao longo do texto; e Maurício de Nassau (Johann Mauritius von Nassau-Siegen), administrador colonial e militar, governador das possessões holandesas no Brasil.

Entre os biografados, Varnhagen pronunciava suas preferências e admiração na proporção do trato textual dado aos protagonistas. Impossível deixar de registrar a empatia que detinha por Maurício de Nassau, protagonista histórico erudito e humanista que atraiu para sua Corte em Recife cientistas e artistas como o cosmógrafo Michel A. Ruyter, o astrônomo e matemático Henrich Cralitz, o botânico Marc Grav, o pesquisador de doenças tropicais Guilherme Piso, o cartógrafo

Cornelis Goligath, o astrônomo Georg Marggraf autor de *História Naturalis Brasiliae* (1648) e os desconhecidos retratistas Frans Post e Albert Eckhout. Na salvaguarda de sua passagem e dos feitos no Brasil, o governador holandês encomendou a Gaspar Barloeus a redação de sua história.

Nassau permaneceu no Brasil entre 1637 e 1645, ampliando o domínio dos holandeses pelo litoral de Sergipe ao Maranhão e promovendo “modernizações”, inclusive políticas. No ano seguinte à sua partida, aconteceu a Insurreição Pernambucana, que culminou com a capitulação dos holandeses em 1654. Em carta escrita de Madrid ao imperador, em 2 de abril de 1852, o historiador comenta:

A história do Brasil está já em 1654. Capitularam os holandeses e foram-se embora. A esta célebre guerra de trinta anos dediquei três capítulos, e creio mais que suficientes para não ser aqui, só porque haja mais historiadores, mais minucioso do que antes ou depois (VARNHAGEN, 1956: 193).

Outros protagonistas, em diversas secções do livro, são biografados em atenção à necessidade de heróis da nação e, se brasileiros, tanto melhor, como o caso de André Vidal, jovem paraibano que teve importante papel na restauração de Pernambuco.

Por óbvias razões políticas, o historiador não se desobriga na crítica a alguns personagens, como ao mordaz Gregório de Matos: poeta barroco, autor da obra satírica que criticou os comportamentos moral, político e social, valendo-lhe o apelido de “Boca do Inferno”; e aos personagens coletivos recorrentes, como os jesuítas.

No inspecionamento dos personagens coletivos, Varnhagen guarda lugar aos indígenas, que pontuam em várias nações. A “Secção II: Dos índios do Brasil em Geral” examina a população indígena, a unidade da raça, a língua em geral, as diversas nações (tapuias, tupis, guaranis, caraíbas e outros), descreve os germes da discórdia, vícios e envenenamentos; a “Secção III: língua, usos, armas e indústria dos tupis” descreve tabas e ocas, armas e utensílios, pinturas decorativas corporais e analisa a língua, “que é a mesma que, com o impróprio nome de guarani, ainda se fala no Paraguai [...]” (VARNHAGEN, 1956: 31).

Intencionalmente outras personagens históricas tiveram sua importância e biografias abreviadas, não escapando sequer Joaquim José da Silva Xavier e seus companheiros insurretos, pois a Conjuração Mineira era um assunto embaraçoso

nos quadros da história de Varnhagen devido à sua condição política e teor biográfico que, para além de história, como defende Hartog, resulta da filosofia moral, da vida filosófica ao biografado, delegando ao leitor o juízo crítico.

Observante aos acontecimentos históricos, Varnhagen é clássico na eleição das matérias imprimindo maior ou menor relevo àqueles coadunáveis com sua diretriz política e convicção de historiador. Sua visão filosófica e cronológica dos acontecimentos ainda impera na bibliografia de história e persiste no imaginário nacional. O historiador concebe nova roupagem à premissa de von Martius sobre a formação do povo brasileiro baseada nas três raças e viu sua hipótese acatada por Paulo Prado em *Retrato do Brasil* (1931). Registramos que, na consideração sobre a origem da História do Brasil, admitia-se que a força da afluência das três raças facultou a expulsão dos estrangeiros, em 1654, constituindo o primeiro indício de nacionalidade.

O tema da nacionalidade detém espaço no pensamento de Varnhagen. Na segunda edição de 1877, o historiador dessela o prólogo com a citação que conclama à inquirição das gêneses nacionais do sociólogo e historiador francês Alexis-Charles-Henri de Tocqueville, célebre por suas reflexões sobre a Revolução Francesa e a evolução das democracias ocidentais em geral.

Arrematando, na lidimação da *História Geral do Brasil*, Francisco Adolfo Varnhagen esclarece:

estas poucas linhas de autoridade insuspeita servirão de carta de recomendação para aqueles que imaginem de menor interesse o estudo da nossa história, nos tempos coloniais, sob regime diferente do que adotou o império independente e liberal (VARNHAGEN, 1857: IV).

O segundo compêndio de história sorvido por Murilo Mendes ressaltado por Luciana Stegagno Picchio é *História do Brasil* (1905-1917), de José Francisco da Rocha Pombo, jornalista, escritor e historiador brasileiro, fervoroso abolicionista e republicano, natural de Morretes (Paraná), onde, aos 27 anos, em 1877, escreveu seu primeiro ensaio sobre instrução pública, publicado na revista fluminense *A escola*, de José Serafim Alves, que mereceu transcrição honrosa na *Revista Del Plata*, de Buenos Aires (Argentina). Rocha Pombo fundou, em 1879, o semanário: *O Povo*, dedicado à propaganda republicana, dez anos antes da proclamação da República. Estimado expoente da literatura paranaense, transferiu-se para o Rio de

Janeiro, em 1897, em consequência de ter sido vencedor de um concurso promovido pelo Conselho Superior de Instrução Pública do Distrito Federal, com a *História da América*, seu primeiro livro didático editado em 1900, ano de sua admissão como sócio efetivo do IHGB, o que legitimaria sua identidade de historiador. *História da América* experimentou somente duas edições – a outra é de 1925 – devido a pouca receptividade positiva em decorrência do diferente senso comum expectado sobre o tema à época: “apresenta uma visão da colonização como um saque, com europeus destruindo a cultura local, uma exploração que culminou com o extermínio da população americana” (BITTENCOURT, 1993: 186-187).

Na capital federal, dedica-se a longos trabalhos de gabinete e à tarefa de professor do Colégio Baptista, na Escola Superior do Comércio e em outros estabelecimentos, conforme escreve Ramiz Galvão no “Necrologia de Rocha Pombo”, publicado na *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, número 168, ano 1933:

[...] para angariar meios de vida - aqui passou o resto da existência a lutar com a maior pobreza e em rudes necessidades, porque o nosso meio infelizmente ainda não retribui ao estudioso os sacrifícios realizados, nem ao escritor de uma grande obra literária o labor insano que ela lhe custou (GALVÃO, 1933: 784).

Rocha Pombo alcança reconhecimento intelectual, em 16 de março de 1933, quando eleito para ocupar a cadeira número 39, patrono Francisco Adolfo de Varnhagen, da Academia Brasileira de Letras, embora não tivesse tomado posse, pois “tal era, porém a sua debilidade física, que não chegou a ler o elogio a Varnhagen, que estava preparando, quando a morte o colheu a 26 de julho deste ano na modestíssima casa da rua Joaquim Távora, no Engenho Novo [...]” (GALVÃO, 1933: 784).

Produtivo e pragmático, escreveu reconhecidos estudos sobre a instituição pública e nove livros didáticos de História, em evidência o *História do Brasil*. Sob esse título, constam quatro variações reservadas e diferentes níveis de ensino: do curso fundamental ao curso superior, do ensino elementar ao ensino secundário; editadas nas primeiras décadas do século XX, sendo a mais reeditada a variação destinada ao curso fundamental, só não granjeando o sucesso do livro *Nossa Pátria* (1917), que teve mais de 88 edições.

De tamanho reduzido e linguagem acessível, usual e objetiva, impresso em letras de corpo maior e estampado por diversas imagens, devido à acuidade pretendida junto ao numeroso público do ensino primário, *Nossa Pátria* narra a história brasileira e intenta formar no leitor o sentimento nacional pela valorização esperançosa do passado repleto de ufanismo por símbolos pátrios como bandeira, hino e heróis.

Esse livro decorre de um instante de valorização das questões nacionais republicanas à véspera da celebração do centenário da Independência do Brasil e investe no atendimento didático à disciplina *História do Brasil* que, exemplarmente, cultivava a formação do “sentido pátrio”.

No desempenho da historiografia, em 1905, Rocha Pombo, após cinco anos de seu ingresso como sócio efetivo do IHGB, inicia a publicação do primeiro tomo de *História do Brasil*, composta de dez tomos, sendo o último concluído doze anos depois, em 1917. Cada tomo original tinha mais de 500 páginas, capa dura, formato *in quarto* e era abundante de ilustrações, pois, assim, angariava mais interesse. Os três volumes iniciais foram publicados por J. Fonseca Saraiva Editor, passando, do quarto ao décimo e último volume, a publicação a ser executada por Benjamin de Aguilã Editor.

No longo prefácio “A concepção moderna de História”, no tomo 1, Rocha Pombo enuncia esclarecimentos sobre o que compreendia como história e historiografia, conjuntura e acercamento do leitor ao texto e adverte sobre o desenvolvimento de sua metodologia na laboração historiográfica, cuja intenção primordial está em “posicionar o livro, em vias de ser dado ao público leitor, em relação a uma tradição de crítica e discussão filosófica acerca da História” (SANTOS, 2008: 2-3).

Pondera a altercação da História enquanto ciência atento à inexistência, à época, de uma ciência da História. Aficionado pelas ideias do “darwinismo social”, decorrentes das teorias evolucionistas de Charles Darwin, acompanha as concepções do historiador inglês Henry Thomas Buckle, na expectativa entre os campos da História e da Sociologia das Ciências Exatas na procura de se assuntar as leis que determinariam o desenvolvimento do homem:

O conceito de Buckle, sobre os materiais acumulados para a formação da História, mais se aplica às velhas civilizações

ocidentais que aos países da idade moderna, nascidos na época dos grandes descobrimentos, o Brasil inclusive. Outros são os materiais de que nos havemos de utilizar para escrever a nossa história, depositados, como sabeis, em arquivos de descobridores ou colonizadores portugueses ou espanhóis, ou nos daqueles que em nossa vida se intrometeram, franceses, flamengos e ingleses. Esses depósitos têm sido explorados por pesquisadores da ordem de Varnhagen, [...] e os resultados dessas pesquisas opulentam grandemente o nosso acervo documental, muito embora não dispensem a consulta às fontes originárias (GARCIA, 1935:11).

A concepção de cientificidade aplicada à História pretextua fundamento de entendimento dos propósitos de escrita de Rocha Pombo, reputando que “a cientificidade implicava encontrar as lógicas implícitas nas relações e no desenvolvimento dos fenômenos estudados, como se daria com as ciências da natureza” (SANTOS, 2008: 3).

Tangente à História como ciência, o historiador paranaense admitia que “se a História não é ainda uma ciência definitivamente formada, é pelo menos uma ciência em vias de formação” (POMBO, 1905: XXI).

No alcance da racionalidade de “concepção moderna da história”, sustenta que “a tarefa do historiador existe em apanhar cada vez mais com precisão e o mais nitidamente possível as relações entre os fatos humanos, para sabermos cada vez melhor e com mais segurança em que sentido eles se vão desdobrando” (POMBO, 1905: XXI).

Compreende a ideia de trabalho historiográfico na reflexão entre as práticas do passado, mero retrato dos fatos por crônicas, e do futuro, na condição plena de ciência histórica:

nós hoje não podemos tratar a história como simples narrativa ou mero registro dos fatos sociais. O nosso espírito não fica resignado com a tarefa de contatar apenas e sem um esforço ao menor intuito de apanhar o sentido em que se exerce a ação coletiva de um agrupamento humano (POMBO, 1905: XIX).

Observa o exercício da historiografia “moderna” na arquitetura, no sentido teleológico, firmada entre o fato e a causa final, ou seja: o processo histórico da humanidade é explicável como um percurso direcionado a um fim, particularidade do hegelianismo e seus sectários.

Numa autocrítica à sua ação de historiador, confia assentar sua discussão na genealogia de precursores investigadores.

Na impossibilidade e ausência de tempo para inquirição em fontes primárias, dialoga com “textos pragmáticos” de diversos historiadores, a exemplo, *Como se deve escrever a História do Brasil*, de Martius e outros, como atesta em “A concepção moderna da História”:

Temos a nosso alcance bom número de monografias, de memórias e narrativas, de teses e dissertações e até de histórias particulares de alguns Estados; e tudo isto nos facilitará o arranjo do contexto histórico, simplificando-se, portanto, enormemente a nossa tarefa: a qual, como se vê, se reduz a uma classificação – apenas mais vasta talvez do que as existentes até agora, – de todo o material com que tem de contar o historiador futuro (POMBO, 1905: XIX).

A respeito dessa recorrência metodológica, seu sucessor na Academia Brasileira de Letras, Rodolfo Garcia³¹, no seu discurso de posse, confirma:

Rocha Pombo, por impossibilidade de recorrer aos arquivos da Europa, e por escassez de tempo confessado para frequentar os arquivos nacionais, ficou reduzido na elaboração de sua *História do Brasil* à contingência de aproveitar o que outros prepararam, conforme honestamente declarou (GARCIA, 1935: 11-12).

Sem delírio, diáfano, Rocha Pombo se absolve da ausência de especulação em fontes primárias, fundamento pela relevante presença de outras fontes, partes integrantes de um processo metodológico intencional, pelo qual, mediante diversificação e qualificação, cria sua *História do Brasil* na coerência de seu tempo e na original tentativa de afirmação intelectual, delineando um percurso de escrita autodidata advindo da passagem de escrita “amadora” à “profissional”, reputando-se a acuidade inicial de sua escrita de história ser de um diletante apreciador do saber.

Imprescindível destacarmos o desempenho do historiador na requalificação dos acontecimentos e seu ponderado acréscimo à presença do seu tempo, que decorre da atualização dos fatos históricos. Se Varnhagen dá término à *História*

³¹ Rodolfo Garcia foi eleito em 2 de agosto de 1934 para a cadeira nº 39, antecedido por Rocha Pombo, e tomou posse em 13 de abril de 1935.

Geral do Brasil no Império, Rocha Pombo finaliza *História do Brasil* na Primeira República.

Sua escrita de gênero “resenhístico” “mescla resultante, entre uma narrativa factual com uma crítica interpretativa das discussões de diferentes autores e concepções” (SANTOS, 2008: 6), prescreveu-se em mananciais de documentos e informações inestimáveis.

Na recepção crítica de sua contribuição à historiografia, por ocasião de seu falecimento, em 28 de junho de 1933, no *Jornal do Brasil*, Viriato Corrêa escreve:

Rocha Pombo não deu ao seu país tudo que tinha. Deu mais do que tinha, porque deu o seu próprio pão e o pão de sua família. Um dia resolveu escrever a *História do Brasil* e escreveu os dez volumes admiráveis que o país até hoje não conhece suficiente. Nesse formidável trabalho consumiu ele quinze anos. Quando acabou estava sem vintém e estava velho.

Impossível desconsiderar a importância da permanência de Rocha Pombo na galeria dos notáveis historiadores brasileiros por sua erudição e alcance geral de sua obra:

se conferirdes a estatística das bibliotecas, verificaís 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 (GARCIA, 1935: 12).

Na legitimação da escrita de história, historiador e poeta inglês do grupo *Lake Poets*, Robert Southey³², autor do *A História do Brasil* (1810-1822), pondera estar seu valor “[...] na proporção da massa dos fatos que ela incorporou, da fidelidade em

³² SOUTHEY, Robert. É autor de *A História do Brasil*, primeira obra documentada sobre a matéria que teve acolhida dificultada e morosa, à espera da queda dos preconceitos religiosos, da dificuldade da língua e a carestia do livro. Sua tradução, em seis volumes, realizada por Luiz Joaquim de Oliveira e Castro, com notas de cônego Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, aconteceu em 1862, após a morte (1843) do historiador, quando já havia sido publicada no Brasil a *História Geral do Brasil*, de Varnhagen. Publicada entre 1810 e 1819, a obra original, em língua inglesa, empreende três tomos, divididos em XLIV capítulos. Southey inicia narração, no capítulo I, no ano de 1499, tratando de: Vicente Yañiz Pizón, que descobre a costa do Brasil e o rio Maranhão. Viagem de Cabral. Dá-se ao país o nome de Santa Cruz. Américo Vespúcio vai reconhecer a cesta. Sua segunda viagem. Primeiro estabelecimento por ele fundado. Toma o país o nome de Brasil; e termina, no capítulo XLIV, no ano de 1808, analisando: Progressos do Brasil no correr do século XVIII, e seu estudo ao tempo de passar-se para ali a sede do governo; ou seja, todo o tempo colonial até a chegada de D. João VI ao Brasil.

que são relatados, e da adição que daí resulta para a soma de conhecimentos gerais [...]” (SOUTHEY, 1862: 540).

À ultimação desta concisa crítica de Rocha Pombo, outra vez, evocamos Southey, ao término do *A História do Brasil*, onde o historiador poeta, sem abstração de sinceridade, declara absoluta confiança na abonação de sua escrita pelos leitores para quem escrevia e, no futuro, a quem outorgava sua história como herança conceptiva. Confidencia ao amigo Townshand que sua obra, certamente, se notabilizará entre aquelas que não estão reservadas a perecer e transmitirá aos brasileiros, quando se tornarem uma prestigiosa nação, sua relevante história, como é, para a Europa, a obra de Heródoto.

Tal expressão de orgulho de Southey nunca ocorreu a Rocha Pombo devido à sua sensatez de inteligência e à humildade de personalidade, embora no juízo, em tempo futuro, “este não será diferente daquele com que Southey contava para coroar sua obra” (GARCIA, 1935: 12).

O terceiro historiador considerado por Picchio, Sebastião da Rocha Pitta, advogado, poeta, historiador, é fidalgo da Casa Real, Cavaleiro da Ordem de Cristo, Coronel de Regimento da Infantaria de Ordenança da cidade da Bahia e integrante da ordem de letrados da Academia Real de História Portuguesa (1720-1736), ocupando o lugar de Acadêmico Supranumerário. É formado na Escola de Jesuítas da Bahia e mestre em Artes, e bacharel em Leis (Cânones) pela Universidade de Coimbra, embora Roger Lee Pessoa de Jesus, na consulta ao arquivo dessa instituição, afirme não existir qualquer referência nos seus registros [...]. Somente o tio João da Rocha Pitta figure como tendo cursado em Coimbra (JESUS, 2011: 195).

No retorno à Bahia, integrou, em Salvador, a Academia Brasileira dos Esquecidos, fundada em 7 de março de 1724, nos moldes da Academia Real de História Portuguesa (1720). A ideia de criação da Academia Brasileira dos Esquecidos partiu de Vasco Fernandes César de Meneses, vice-rei do Estado do Brasil, que, mediante cartas circulares, convocou sete pessoas: o reverendo Padre Gonçalo Soares da França, o desembargador Caetano de Brito Figueiredo (chanceler da Bahia), o desembargador Luis da Siqueira Gama (ouvidor-geral), o coronel Sebastião da Rocha Pitta, o capitão João de Brito Lima, o doutor Inácio Barbosa Machado (juiz de fora na cidade) e José Cunha Cardoso; que, de acordo com a criação da instituição, escolheram por símbolo o *Sol*, e, por singular modéstia, autodenominaram-se “esquecidos” (CASTELLO, 1969: 3). Em “Notícia da

fundação³³”, justifica que o objetivo da nova instituição estava, primeiro, em evidenciar os eruditos existentes na província de Salvador e, segundo, em escrever uma história brasílica:

[Os acadêmicos] tomaram por matéria principal de seus estudos a História Brasílica dividida em quatro partes: a natural que sofre por conta do já nomeado chanceler (Desembargador Caetano de Brito Figueiredo), a militar que se encarregou do Douto Juiz de Fora, a eclesiástica cujo emprego se deu ao Reverendo Gonçalves Soares de França, e a política cuja incumbência caiu em sorte do Ouvidor Geral da Cível (CASTELLO, 1969:3).

Das várias tentativas de criação de uma história abrangente do território brasileiro, nenhum estudo lógico emergiu que respondesse às expectativas, e assim cabe a Sebastião Rocha Pitta a glória de publicar a primeira história do Brasil na concepção setecentista, marcando irreversivelmente a historiografia brasileira como testemunha do

período no qual o movimento academicista ajudou a desencadear uma nova percepção sobre o estatuto político territorial colonial, estimulando assim a reflexão sobre a natureza dos laços que prendiam a América ao Reino: amarras simultaneamente jurídicas, familiares, linguísticas, econômicas e culturais (KANTOR, 2004:16).

Na deliberação à escrita da história do Brasil, Rocha Pitta transfere a sua “fortuna” ao país, que carecia de uma história mensageira de um complexo de escritos impressos e não impressos, inclusive de oralidade, acerca dos excepcionais acontecimentos desde o achamento da Ilha de Santa Cruz, alvo da ganância e das riquezas do ditoso Eldorado e de sua augusta circunstância geográfica, raciocínio compartilhado por João Manuel Pereira da Silva, em “Biografia de brasileiros distintos por letras, artes, armas, virtudes, etc. Sebastião da Rocha Pitta”, na *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro* (Tomo XII, 1849).

³³ Castello observa que o título “Notícias de fundação” foi atribuído “não constando nas origens”.

O mérito de Rocha Pitta como historiador determina-se no entendimento da historiografia brasileira como um ramo da matéria História, pela metodologia e pensamento investigativo estruturado na tradição lusa. Quanto ao tempo da história, devemos atentar que, embora o Brasil tivesse uma história, até o final do século XVIII, não tinha um historiador. Os testemunhos de Pero Vaz de Caminha e Pero Gândavo só podem ser autos do nascimento ou do achamento, descoberta, e do batismo da Terra de Santa Cruz. No tempo anterior à obra de Rocha Pitta, a história brasileira se precisava em cartas, diários de navegantes, crônicas das ordens religiosas, narrativas de viagens, documentos dispersos e imprecisos. Nesse preclaro contexto temporal, legitima-se a presença do peregrino historiador e poeta, andarilho que buscou nas fontes das capitais europeias e das capitanias da colônia portuguesa contribuições conscienciosas que lhe autorizaram ser o primeiro historiador do Brasil, como escreve Joaquim Manoel de Macedo, na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (Tomo 41, Parte II, página 440-441).

No sortimento de sua escrita, ajuíza-se a atenção à história, “mestra da vida”, âmago irradiador do conhecimento pretérito e orientador das experiências futuras, que convoca o homem ao mundo.

O saber do passado contido nas condições da *História da América Portuguesa* espelha o instante da vida cultural portuguesa na valorização intelectual extensiva aos letrados da colônia que, portadores de erudição, buscavam criar sua História, no caso de Rocha Pitta, na crítica, observando o presto do Estado e da Religião, normas de cultismo, da Academia Real de História Portuguesa, cujo pensamento da função da história se fundamentava em narrar e noticiar.

Devido à condição de Novo Mundo, no Brasil, a história arrola às funções de escrita de exaltação da natureza, forma legítima de defesa da territorialidade por abordagem política, associada à verdade e ao testemunho iniciado em a Carta de Achamento da Terra de Santa Cruz, de Pero Vaz de Caminha: “texto singular da história geográfica e da história duma nação (CORTESÃO, 1943: 15), auto do nascimento do Brasil e do Novo Mundo.

Vários escritores nos séculos XVI a XVIII descreveram o território brasileiro, fauna, flora e gentios (índios) originais. Podemos citar como referência a obra *História da Província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, publicada em 1576, e a *História do Brasil 1500-1627*, de Frei Vicente Salvador, que podemos considerar a “primeira história do Brasil”, pois cingia todo o território brasileiro, mas

publicada somente no século XIX, assim não constituindo referência para Rocha Pitta na criação da *História da América Portuguesa*, obra de efluência barroca que, embora fosse a única história geral do Brasil, em 1822, é julgada, por Robert Southey, “obra magra e mal alinhavada, que só na falta de outra tem podido passar por valiosa³⁴” (SOUTHEY, 1862: 3). Southey considerava “a história do Brasil, menos bela do que a da mãe pátria [Portugal], menos brilhante do que a dos portugueses na Ásia, a nenhuma é inferior quanto à importância” (1862: 5).

Na asseveração da dinâmica criativa da *História da América Portuguesa*, sabemos, pela Coleção de Documentos (1722), que, quando a Academia Real de História Portuguesa convidou Rocha Pitta para membro supranumerário, em 1721, o historiador, por carta-resposta, datada de 12 de agosto de 1722, deu conhecimento à Academia de que compunha “a História da nossa portugueza América e já [vou] no 4º livro dos dês, em que pretendo dividir o volumen [...] desde o anno de 1500 do seu descobrimento até o de 1722 em que estamos” (AZEVEDO, 1924: 71-72). Independentemente de ser membro da notável casa de História, Rocha Pitta labutava, em período anterior, na escrita do livro; entretanto, o pertencimento à academia portuguesa e à academia brasileira (dos Esquecidos) certamente corroborou ao desenvolvimento da obra, principalmente quanto à difusão e à admissão entre os intelectuais à época, observando para tal todas as normas da academia portuguesa, inclusive o pedido de licença para apor junto aos créditos do livro o nome de “acadêmico supranumerário”, autorização concedida conforme ordem de grandeza de titulação do autor no livro:

FIDALGO DA CAZA DE SUA MAJESTADE, CAVALLEIRO Professo da Ordem de Christo, Coronel do Regimento de Infantaria de Ordenança da cidade da Bahia, e dos Privilegiados della, e Acadêmico Supranumerário da Academia Real da História Portugueza (PITTA, 1730: folha de rosto).

Certamente a impressão aconteceu em data anterior a 30 de março de 1730, quando circulou na *Gazeta de Lisboa Occidental*³⁵ informações sobre a obra:

³⁴ SOUTHEY, Robert, no prefácio de *História do Brazil* da primeira edição brasileira, em dois volumes, publicada pela Livraria de B. L. Garnier, em 1862. A publicação original em inglês aconteceu, em 1822, em três tomos.

³⁵ *Gazeta de Lisboa Occidental*. Lisboa: Na Officina Paschoal da Sylva, 30 de março de 1730.

Sahio novamente a luz hum livro *in folio* da *Historia da América Portuguesa*, que compoz o Coronel Sebastião da Rocha Pitta, Fidalgo da Caza de Sua Majestade e Acadêmico Supranumerário da Academia Real de História. Vende-se na loja de João Rodrigues, mercador de livros as portas de Santa Catharina.

História da América Portuguesa (1730) compõe-se de dez livros, divididos em capítulos, subdivididos em parágrafos numerados com assunto genérico mencionado à margem esquerda, que facilitam o exame de investigação. Reproduz as determinações editoriais da Academia Real de História, na ordem: folha de rosto com dedicatória ao rei, prólogo (sem especificação de fontes ou bibliografia) e advertência (nota: não contemplada na estrutura proposta da Academia) esclarecedora quanto à organização dos livros. Cada volume, ao início, particulariza um índice das matérias que aborda. Ao término, Rocha Pitta arremata com uma lista dos “que se achão com o governo das outras Províncias, e praças do Brazil” e outra das “Pessoas naturaes do Brazil, que exercerão dignidades, e governos Ecclesiásticos, e Seculares na Pátria, e fóra dela” (PITTA, 1730: XX), não se esquecendo da composição de um “Index das Cousas notáveis”.

Nos volumes 1 e 2, trata do enquadramento histórico-geográfico na observância da história natural (fauna e flora) ao relato das províncias do Brasil, do achamento ao povoamento até 1722; enquanto nos oito outros volumes, narra cronologicamente a história na ordem (quase sempre) da administração dos governadores-gerais ou vice-reis:

enquanto narra fatos da vida política, Rocha Pitta não se esquece das questões religiosas, intercalando a chegada, presença e expressão das diversas ordens religiosas com o governo do clero secular (JESUS, 2011: 149).

Se necessário à compreensão, introduz questões da história da Coroa e outras relacionadas às conquistas lusas. Na análise de aproveitamento das fontes originais, percebemos a leitura de documentação que preserve a investigação, como atenta humildemente o autor no segundo parágrafo, no prólogo da obra:

[...] assim por falta de engenho, como por não ter visto os originaes, fazendo a mayor parte das copias das informacões, das quaes me não pode resultar o acerto de Appelles no retrato de Elena pelos versos de Homero; mas se te não conciliar agrado pelas tintas a pintura, não deixem de merecerte atencão pela grandeza os objectos; e se a tua vista for tão melindrosa, que não bastem a cententalla como lhes apartares os olhos, a ti se excusas o enfado, e a mim a censura (PITTA, 1730, prólogo).

E segue observando:

que as matérias, e notícias, que nella trata, são colhidas de relações fidedignas, conferidas com os Autthores, que estas matérias tocarão, e com particulares informacões modernas, (que elles não tiverão) feitas por pessoas, que cursarão as mayores partes dos continentes do Brazil, e as depuzerão fielmente como testemunhas de facto, com a sciencia de que o Author as inquiria para compor esta História, cujo essencial instituto he a verdade (PITTA, 1730: advertência, 4º parágrafo).

Na advertência, logo no primeiro parágrafo, avisa:

que da riquíssima America do lado Setentrional não fala, e só fala na Meridional da grandissima porção, que comprehende o Estado do Brazil, assumpto dessa *Historia da América Portuguesa*. (PITTA, 1730: advertência).

Rocha Pitta principia *História da America Portuguesa*, obviamente, pela expedição de Pedro Álvares Cabral rumo à Índia, discutindo a contingência, o acaso, da chegada lusa ao Novo Mundo, defendendo a ideia do “achamento não intencional” provocado por uma tormenta que impôs novo rumo à rota:

tinha já dado o Sol cinco mil e quinhentas e cincoenta e duas voltas ao Zodíaco, pela mais apurada Chronologia dos annos, quando de mil e quinhentos da nossa Redempção (oito depois que a Christovão Colon levou a especulação a de mandar as Indias)

trouxe a tempestade a Pedro Alvares Cabral a descobrir o Brazil (PITTA, 1730: 6).

Cotejando as escritas históricas sobre o acontecimento, Pero Magalhães Gândavo sustenta que a chegada de Cabral à Ilha de Santa Cruz se deve ao desvio intencional da rota de modo a evitar as calmarias da Guiné, enquanto Frei Vicente do Salvador alega simplesmente um desvio da rota.

Essa discussão sobre a incerteza da casualidade do achamento, à época da história de Rocha Pitta, era pauta comprometedora da Academia Real de História Portuguesa. Outra controvérsia, a princípio, referia-se ao nome “Brasil”, pois sabemos que Pero Vaz de Caminha, ao término de sua carta ao El Rey, escreve: “Deste Pôrto Seguro, da vossa Ilha de Vera Cruz, hoje, sexta-feira, primeiro dia de maio de 1500” (CAMINHA, 1943: 241).

Gândavo e Salvador creditam o nome “Brasil” à existência e comercialização da madeira da árvore Pau-Brasil no Oriente. Rocha Pitta aceita essa tese, embora alguns admitam a probabilidade de o nome decorrer da mística “ilha Brasil”, que integrava o repertório de lendas da idade Média sobre ilhas afortunadas do Atlântico, como no caso da Atlântica.

No foco dos encontros dos lusos com os gentios originais da terra, Rocha Pitta confere evidência ao episódio mítico do *Caramuru* (Diogo Álvares Correia), acontecido, em 1510, na Bahia. Essa importante personagem no assentamento do elo entre lusos e indígenas não consta no texto de Pero Magalhães Gândavo. Rocha Pitta, ao escrever o fato, se apropria da base textual de Frei Vicente do Salvador. Assim, o historiador poeta vai dando seguimento aos acontecimentos tradicionais da “historiografia portuguesa” até o ano de 1722. Usamos a qualificação de “historiografia portuguesa” por nos parecer que a intenção de Rocha Pitta fosse traçar uma história da possessão portuguesa, daí intercalar ocorrências da história lusa, como atenta Roger Lee Pessoa de Jesus em “*A História da América Portuguesa* (1730) de Sebastião da Rocha Pitta: o contexto, o autor, e a obra”, que observa curioso a colocação de D. João IV no lugar de D. Sebastião³⁶, pelo historiador:

³⁶ Dom Sebastião: décimo sexto rei de Portugal e penúltimo da dinastia de Aviz, denominado *O desejado* aos três anos de idade em virtude de, à data do seu nascimento, já lhe ter falecido o pai. Desapareceu na batalha de Alcácer-Quibir (4 de agosto de 1578). Numa atitude “messianista”, os Sebastianistas ainda aguardam pelo retorno do rei.

Este era o verdadeiro Sebastião, por quem tanto suspiravão os Portuguezes na antonomazia de Sebastianistas, disfarçando com a vinda de hum Rey desaparecido, a ancia de outro Rey desejado (PITTA, 1730: 284).

Nos parágrafos 12 e 13 da página 284, Rocha Pitta advoga “assim, a teoria de um rei em dois corpos [...] como também o afirma anteriormente o Padre Antônio Vieira” (JESUS, 2011: 157). Dom João IV era de fato *O desejado* que “saíra” da nobreza para liderar uma Nação independente, nascido rei, “mas [...] vassalo por tyrannia, ganhando a coroa que [...] estava violentada em outra cabeça, e separando o Reyno daquelle corpo, que intentou reduzillo a hum pequeno membro, fazendo-o Província” (JESUS, 2011: 157).

No tocante às questões da Igreja, Rocha Pitta analisa a chegada e evolução da Companhia de Jesus no Novo Mundo:

[...] ao tempo que os soldados conquistavão terras, ganhavão estes novos guerreiros almas, e ainda além do que penetrávamos com armas, chegavão elles com o espírito, affervorando aos Catholicos, e compondo-os nas suas differencas, cathequizando aos gentios, e fazendo-os deixar as suas barbaridades, e outras das vexações, e curando em todas as enfermidades do corpo e da alma (PITTA, 1730: 147-148).

Enfoca também o interesse da Coroa na missionação, apontando que D. João III “[...] empenhou o seu Catholico zelo na empreza, assim das terras, como das almas do Brazil, e conseguiu ambos os triunfos, trazendo tantas ovelhas ao rebanho do Universal Pastor, como súditos ao jugo de seu domínio” (PITTA, 1730: 56).

A persistente ideia do Brasil enquanto éden implicava saber que a terra perfeita e livre de pecados, recomendável à morada, certificava testemunho das mãos divinas na formação das terras do Novo Mundo.

Alusivos aos “mitos de origem” de cunho religioso, em *História do Brasil 1500-1627*, de Frei Vicente do Salvador, detectamos referência à passagem de um Santo pelo Brasil, o apóstolo São Tomé, que também, segundo crença religiosa, teria passado pela Índia. Narra o frei-historiador que, na tradição antiga entre os povos originários (os índios):

que veio o bem-aventurado apóstolo São Tomé a esta Bahia, e lhes deu a planta da mandioca e das bananas de São Tomé, de que temos tratado no primeiro livro; e eles, em paga deste benefício e de lhes ensinar que adorassem e servissem a Deus e não ao demônio, que não tivessem mais de uma mulher nem comessem carne humana, o quiseram matar e comer, seguindo-o com efeito até uma praia donde o santo se passou de uma passada à Ilha Maré, distância de meia légua, e daí não sabem por onde” (SALVADOR, 1965: 125).

Nos parágrafos 102 e 104, que pontuam razões sobre a vinda do glorioso apóstolo, Rocha Pitta registra a passagem do apóstolo, alcunhado pelos índios de Sumê:

A vinda do glorioso Apóstolo S. Tomé, annunciando a doutrina Catholica, não só no Brasil, mas em toda a América, tem mais razões para se crer que para se duvidar; pois mandando Christo Senhor nosso aos seus sagrados Apóstolos, prégar o Euangelho a todas as creaturas, e por todo o Mundo, não consta, que algum dos outros viesse a esta Região, tantos séculos habitada antes da nossa Redempção; e depois de remidas tantas Almas, não devião ficar mil e quinhentos annos em ignorância invencível da Ley da Graça; e posto que nas fontes tocasse a este Santo Apóstolo a missão da Ethiopia, e da India, e se não falle na América (então por descobrir) não se póde imaginar, que faltasse a providencia de Deus e estas creaturas com a pregacão, que mandara fazer a todas” (PITTA, 1730: 61 [parágrafo 102]).

De ser o Apostolo S. Tomé, o que no Mundo Novo prégo a doutrina Euangélica ha provas grandes, com o testemunho de muitos finaes em ambas as Americas: na Castelhana, aquelas duas cruces que em diferentes lugares acharão os Espanhoes com letras e figuras, que escrevem Joachim Brulio, Gregorio Garcia, Fernando Pissarro, Justo Lipsio, e o Bispo de Chiapa; e nossa Portugueza America, a finaes do seu báculo, e de seus pés, e a tradição antiga, e constante em todos estes gentios, de que virão de hum homem de largas barbas, a

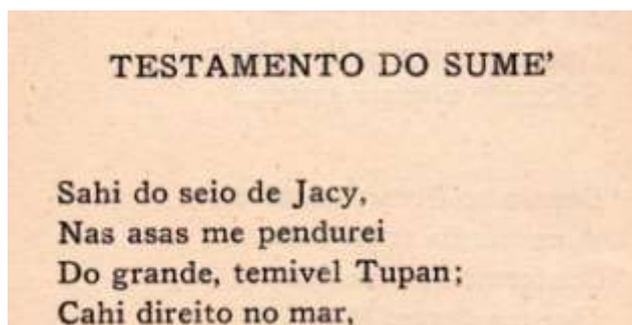
quem com pouca corrupção chamavão no seu idioma Sumê, accrescentando, lhes viera a ensinar cousas da outra vida, e que não sendo delles ouvido, o fizerão ausentar (PITTA, 1730: 62 [parágrafo 104]).

Percebemos narrativas de crenças religiosas em outros acontecimentos da história brasileira. Credita-se, como escreve Rocha Pitta no parágrafo 104, que a conquista de Pernambuco pelos holandeses se deve a pouca convicção na Religião; e que “a reconquista portuguesa daquela terra mostrar-se-ia também como acto divino, pela restauração de 1640 (não esqueçam a questão do mito de Ourique) e contra os protestantes holandeses” (JESUS, 2011: 160).

Rocha Pitta enumera outros episódios em que o profano ladeia o sagrado e vice-versa, inclusive com imposição de penas divinas aos descrentes na fé. Ao término do tomo X, na página intitulada “Protestação”, o historiador protesta e se justifica quanto às matérias de cunho religioso, ponderando a submissão da obra à censura da “Santa Igreja Catholica Romana”:

Protesta o Author desta Historia, que as matérias, que tocarem a apparições, ou parecerem milagres, e successos sobrenaturaes trazidos nella, que o que se deve dar a huma História, puramente humana, e que toda esta obra regeita à censura da Santa Igreja Catholica Romana, e se conforma com os Decretos Pontíficos, em especial com os do Santo Padre Urbano VIII e a todos, em tudo, e por tudo se reporta (PITTA, 1730: 657).

Na abordagem da Igreja, a similaridade de Rocha Pitta e Pero Gândavo, Murilo Mendes disserta quanto à existência do apóstolo São Tomé no poema “Testamento de Sumé” :



Entrei na igára veloz,
 Depois alcancei a terra,
 Atravessei o sertão
 Comendo bichos do matto;
 Caaporas me ajudavam;
 Curupiras vão na frente
 P'ra me mostrar o caminho;
 Entrei na taba dos homens,

Na minha cabeça puz
 Um gracioso canitar,
 Minha cintura cobri
 Com enduape de mil côres,
 Furei beijo, puz botoque,
 O maracá agitei
 Que nem um homem qualquer;
 Na poracê tomei parte,
 Dançaram em roda de mim
 Soltando uivos e gritos.

Depois ao homem ensinei
 A cuidar da terra d'elle,
 Conforme bôa receita
 Que me deram lá na lua;
 Plantei a bôa mandioca
 Que se transforma em farinha.

As fazendas prosperavam.
 Quem fez tudo aquillo, êh !
 Não foi ninguém, foi Sumé.
 Pensam que me nomearam
 Cacique supremo d'elles ?
 Qual nada, me desprezaram,

Ficaram com muita inveja,
 Me pegaram distrahido,
 Me expuzeram na maloca,
 Fatal mussurana prenderam
 Na cintura e no pescoço
 De quem sempre os ajudou.
 Por um triz eu não morri;
 Mas Tupan n'aquelle instante
 Mandou um golpe de vento,
 Leva a malóca nos ares,
 Elles então se ajoelham,
 Desamarram a mussurana,
 Me dão cauim a beber.

Mas eu perdi a confiança,
 Sumi p'ra sempre no mar;
 P'ra elles não se esquecerem
 Do avô a quem maltrataram
 Deixei na lage da costa
 As impressões de meus pés.

O paiz é mesmo agricola,
 Não tenham duvida não:

Antes de fazerem a machina
 Para a mandioca moer,
 Tratem de plantar mandioca,
 Senão acaba a fazenda.
 Adeus, vão plantar batatas.

ILUSTRAÇÃO 34 - "Testamento de Sumé", páginas 13-16.
 Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro:
 Ariel Editora, 1933.

No quinto poema-piada, recorre à mitologia indígena e foca o herói civilizador Sumé, filho de Jaci, a Lua, irmã e esposa de Coaraci, o Sol, personagem misterioso que circulou entre os índios antes do Descobrimento do Brasil. Sumé foi identificado pelos jesuítas como São Tomé. O santo, segundo a lenda, na sua passagem fantasiosa pelo Brasil, trouxe para os habitantes da Pindorama a mandioca e as bananas. Por princípios, opôs-se à poligamia e ao canibalismo, sendo perseguido

pelos indígenas sumiu, aparecendo na Índia, onde se tornou o Apóstolo do Oriente. Padre Manuel de Nóbrega, numa das suas *Cartas do Brasil* (1549), conta ter visto, junto a um rio, quatro fortes vestígios de pés explicados pelos indígenas como pertencentes a Sumé, deixados quando ia fugindo deles durante a perseguição. Aficionado pela cultura popular e folclore brasileiro, o modernista Mário de Andrade alude ao pezão de Sumé no quinto capítulo de *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter (1928):

Então Macunaíma enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia d'água. E a cova era que nem 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 a 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 petrume dele. (1965: 42)

Neste poema-piada de inspiração indígena, o poeta pontua o texto de diversas expressões indígenas: *igara* (tupi *i'ara* "senhor da água"), canoa índia, feita de casca de árvore; *caapora* (tupi *kaa'pora* "o que há no mato"); *curupira* (tupi *kurum'pir* "pustulento"), ente que habita os matos, de aparência com um índio de pés virados, calcanhar para frente e dedos para trás; *taba* (tupi *tawa* "aldeia"), aldeia dos índios; *canitar*, adorno de penas que os índios usavam na cabeça; botoque, "adorno em forma de grande rodela, para ser enfiado em furos artificiais feitos no beijo inferior, narinas e lóbulos das orelhas".

Os indígenas usuários do botoque, ainda que linguisticamente distintos, recebiam a denominação de *botocudos*; *maracá* (tupi *mbaraká*) chocalho usado em cerimônias religiosas e guerreiras; *poracê*, dança religiosa; *muçurana*, corda de fibras vegetais com que os índios atavam os prisioneiros destinados ao sacrifício; *cauim* (tupi *kawi*, "bebida preparada com mandioca fermentada").

Sobre conhecimento folclórico integrante do poema, convém recordarmos que o poeta, no passado, foi aluno do grande folclorista Lindolfo Gomes, de reconhecimento nacional.

Ainda na confluência do tema da presença da Igreja no Brasil, o poeta iconiza a passagem da Companhia de Jesus, tributando registro ao bom padre Anchieta, que “não era padre, era santo” (MENDES, 1933: 27).

Tal aos insignes historiadores Gândavo, Frei Salvador, Varnhagen, Rocha Pombo e Rocha Pitta, Murilo Mendes, em *História do Brasil*, interpela acontecimentos da historiografia brasileira, recorrendo, algumas vezes, a compêndios da história ou de literatura, como nos dá conhecimento Luciana Stegagno Picchio, no prefácio “Pequena história da *História do Brasil* de Murilo Mendes”, da edição de 1991.

Somente à resolução de comentário, certificamos que o poeta entabula sua escrita no tempo predecessor a 1500 pelo poema “Prefácio de Pinzón”. Comandante da Caravela Nina da expedição (1492) de Cristovão Colombo, Pizón regressou ao continente americano em nova exploração, atingindo a foz do rio Amazonas, em janeiro de 1500, portanto três meses anteriores à chegada de Pedro Álvares Cabral.

Na sequência, no segundo poema-piada do livro, o poeta, rememorando o simulacro de Rocha Pitta, ou mesmo o testemunho de Pero Vaz de Caminha, versifica com artifício sincrônico dos tempos o poema “1500” descrevendo as características da Ilha de Santa Cruz, os índios, registrando sutilmente o rei-herói Sebastião:

1500

A imaginação do Senhor
Fluctua sobre a bahia.
As pitangas e os cajús
Descançam o dia inteiro.
O céu, de manhã á tarde,
Faz pinturas de bahú.
O Pão de Assucar sonhou
Que um carro saiu da Urca
Transportando com amor
Meninas muito dengosas,
Umas, nuinhas da silva,

Outras, vestidas de tanga,
E mais outras, de maillot.
Chega um índio na piroga,
Tira uma gaita do cinto,
Desfia um lundú tão bom

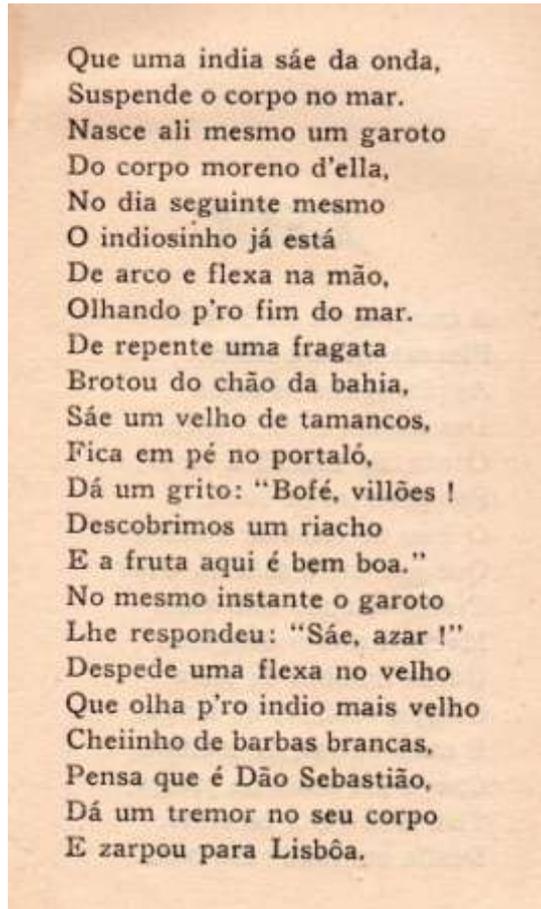


ILUSTRAÇÃO 35 - "1500", páginas 7-8.

Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1933

Urde na retórica dos cronistas da descoberta, começando por Pedro Vaz de Caminha, fonte de invenção de "1500" alusiva à tomada de posse do Brasil por parte dos portugueses da expedição de Pedro Álvares Cabral. Depois do *incipit* bíblico, os versos "A imaginação do Senhor/ flutua sobre a baía [Cabrália]" (MENDES, 1991: 10), o texto poético fixa-se num modernismo cosmopolitano presente por "O Pão de Açúcar sonhou/ Que um carro saiu da Urca/ Transportando com amor/ Meninas muito dengosas [...]" (MENDES, 1991: 10). No verso "Faz pinturas de baú", o poeta alude a Tarsila do Amaral, conceituada pintora modernista, maior expressão da representação por imagens dos conceitos do *Manifesto Pau Brasil* e *Antropófago*.

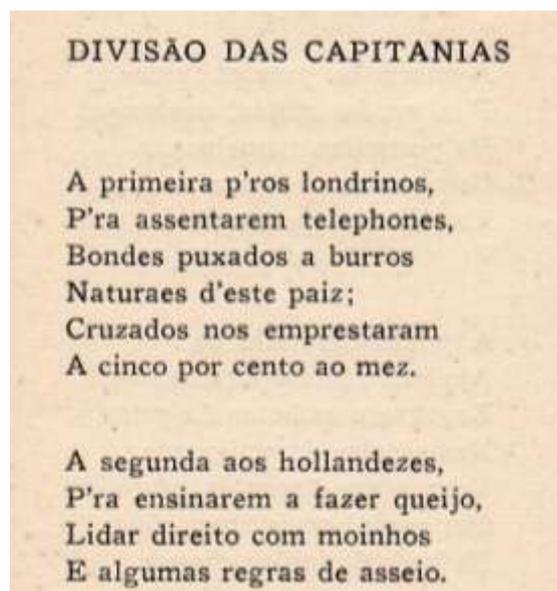
Tarsila, antes do reconhecimento da sua pintura Modernista, por vezes se declarava ser uma pintora de baús, isto é, de baús de metal ao gosto popular. No observante aos versos "Meninas muito dengosas,/ Umas, nuinhas as silva,/ Outras, vestidas de maillot" (MENDES, 1933: 7), o poeta concisa o comportamento feminino centrado no erótico das índias do Brasil quinhentista às insinuatoras estrelas

hollywoodianas que circulavam em revistas ou calendários que frequentavam as oficinas mecânicas e borracharias. Dotado de significativa ironia surrealista, Murilo Mendes permite conhecer confusões e antecipações temporais nos acontecimentos históricos do país e, às vezes, de além-mar.

No verso "Pensa que é Dão Sebastião" (MENDES: 1933: 8), reporta-se ao décimo sexto rei de Portugal, Dom Sebastião, o Desejado, nascido em 1554 e desaparecido, no estrito significado da palavra, em 1578 na batalha de Alcácer Quibir. Em torno do rei, criou-se a lenda do Sebastianismo, pela qual os portugueses aguardam o regresso do rei Dom Sebastião, o "Príncipe Encoberto"³⁷, para restaurar a nova ordem portuguesa. A forma popular Dão, por Dom, registra-se na obra *Muriliana* em outros poemas tal como no "República", quando se refere ao Imperador Dão Pedro 2º.

Apreciando a presença dos gentios originais do Novo Mundo, também se permite enlevar pelo mito de Caramuru e nos lega o poema "O alvo de Caramuru", trazendo os modos portugueses e os hábitos indígenas por relatos preambulares da prática antropofágica.

Segue examinando as questões políticas e territoriais nos poemas "Divisão das Capitanias" e "Fadistas versus Nassau":



³⁷ Em "Os avisos", terceira parte "O encoberto" do livro *Mensagem*: "[...] Só te sentir e te pensar/ Meus dias vácuos enche e doura./ Mas quando quiserás voltar?/ Quando é o Rei? Quando é a Hora? [...]"// Quando virás, ó Encoberto,/ Sonho das eras português/ Torna-me mais que o sopro incerto/ De um grande anseio que Deus fez?". PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 87.

A terceira p'ros francezes,
 Que trouxeram nas fragatas
 Muitos vidros de perfume,
 Mulheres muito excitantes,
 Maneiras finas, distintas
 E romances de adulterio.
 Quem falou francez foi nós.

A quarta foi para os turcos,
 P'ra vender chitas, missangas
 Na porta das mamelucas.
 Compraram a capitania
 Em diversas prestações.

A quinta aos italianos,
 Ajudam a lavrar a terra,
 Engraxam as botas da gente;
 Nas sacolas de emigrante
 Trouxeram discos de canto
 Que amenisam a nossa vida
 Na hora do inglez chegar.

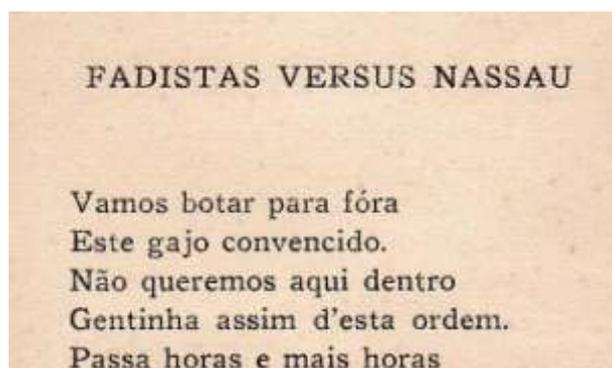
A sexta aos americanos,
 Trazem fitas de cow-boy.
 Os colonos vêm a fita,
 Ficam logo entusiasmados,
 Fazem negocio com elles.

A setima, aos allemães,
 Trouxeram cerveja loura,
 Fazem grande concorrência
 A' cachaça nacional.

As outras cinco fazendas,
 P'ra fazer conta redonda,
 Entregaram aos lisboetas
 Que fornecem mantimento
 A's capitánias restantes.

O poeta volve ao Brasil quinhentista e, por concomitância de tempo e alegorias cáusticas modernistas, apresenta o tema da primeira repartição da terra em onze Capitânicas Hereditárias, divisão que, no século XVII, passou para doze Capitânicas: seis no propriamente dito Estado do Brasil e seis no Maranhão. Em 43 versos, Murilo confunde os planos do tempo e "parece anunciar a atual polêmica sobre as multinacionais" (PICCHIO, 1991: 98). Opina sobre matéria alusiva às invenções tecnológicas decorrentes da Revolução Industrial. Situa a questão da contribuição dos imigrantes europeus. Dos londrinos, nos versos "Pra assentarem telefones,/ Bondes puxados a burros/ Naturais deste país;/ Cruzados nos emprestaram/ A cinco por cento ao mez" (MENDES, 1933: 21). Dos holandeses, nos versos "P'ra ensinarem a fazer queijo,/ Lidar direito com os moinhos/ E algumas regras de asseio" (MENDES, 1933: 21); dos franceses, nos versos "Que trouxeram nas fragatas/ Muitos vidros de perfume,/ Mulheres muito excitantes,/ Maneiras finas, distintas/ E romances de adulterio./ Quem falou francez foi nós" (MENDES, 1933: 22); dos turcos, nos versos: "P'ra vender chitas, missangas/ Na porta das mamelucas./ Compraram a Capitania/ Em diversas prestações" (MENDES, 1933: 22); dos italianos, nos versos "Ajudaram a lavrar a terra,/ Engraxam as botas da gente;/ Nas sacolas de emigrante/ trouxeram discos de canto/ Que amenisavam a nossa vida/ Na hora do inglez chegar" (MENDES, 1933: 22); dos alemães, nos versos "Trouxeram cerveja loura,/ Fazem grande concorrência/ A' cachaça nacional" (MENDES, 1933: 23); e dos americanos, nos versos "Trazem fitas de cow-boy./ Os colonos vêem a fita,/ Ficam logo entusiasmados,/ Fazem negocio com elles" (MENDES, 1933: 23).

Ultrapassando o tempo cronológico de Varhagen, no poema "Fadistas versus Nassau" continua entabulando o tema das questões políticas territoriais:



Dentro da tina d'aiagua,
 Ou lendo livros difficeis,
 Ou mexendo em porcellanas.
 Villão como este não ha.
 Será que o gajo não tenha
 Saudades da sua Hollanda ?
 A's armas, ó João Vieira !

A' morte o alfacinha ! vamos !
 No dia que nossas facas
 Se espetarem na sua gorja,
 Nas adegas não haverá
 Pipa de vinho que chegue;
 E as guitarras do Orpheão
 As cordas vão rebentaire.

ILUSTRAÇÃO 37 - "Fadistas versus Nassau", páginas 27-28.
 Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro:
 Ariel Editora, 1933

Reporta-se às sublevações dos portugueses contra os holandeses chefiados por Maurício de Nassau (1604-1679), Capitão Geral e Almirante do Brasil Holandês, também dito como Nova Holanda, entre 1637-1644, cuja capital Cidade de Maurícia (Mouritz-Stadt) era Recife. Na capital pernambucana, Nassau ergueu seu palácio, hoje palácio do Governador de Pernambuco. Cáustico, o poeta traça um perfil de Nassau pelo olhar dos portugueses, rudes portuenses, cuja fala o poeta caricatua no verso "Dentro da tina d'áiagua" (MENDES, 1933: 27), no verso "Será que o gajo [...]" (MENDES, 1933: 27) e no verso "As cordas vão rebentaire" (MENDES, 1933: 28). No verso "A's armas, ó João Vieira!" (MENDES, 1933: 27), situa a contribuição do português João Fernandes Vieira (c. 1613-1681), herói da guerra contra os holandeses e protagonista da Insurreição Pernambucana de 1645. Na última parte do poema-piada, no verso "A morte o alfacinha! vamos!" (MENDES, 1933: 28), o poeta traz a rivalidade entre os naturais de Lisboa os *alfacinhas*, de alface, que se contrapõem aos do Porto, os *tripeiros*, assim alcunhados por comerem tripas.

Acercando-se do limite temporal de Rocha Pombo, investindo até a Revolução de 1930, episódio lhe contemporâneo, finalizando o *História do Brasil* com "O avô princês", inserindo um novo herói coletivo brasileiro, do passado e do futuro, "a típica família de um Brasil o país do Carnaval" (PICCHIO, 1991: 109):

O AVÔ PRINCEZ

A familia Pitangueira
 Era mais pobre que Job
 Na segunda phase d'elle.
 A familia Pitangueira
 Dera muitos titulares,
 Ministros e senadores.
 Tinha tido muito luxo.
 Mas agora essa familia
 Estava sem um tostão.

O peculio da familia
 Consistia nas molduras
 Dos retratos dos avós.
 Molduras ricas, pesadas,

Que protegiam os retratos
 Dos heróes d'essa familia.
 Tinha avô e bisavô,
 Tatáras e quarto avós.
 Quanto ás pinturas, coitadas,
 Não tinham valor nenhum,
 Ai ! Não tinham assignatura.

A familia Pitangueira
 Jejuava noite e dia
 Mas não vendia a ninguem
 Os retratos dos avós.
 Sómente o filho mais moço
 Que tem desesete annos,
 Dança bem, chama-se Lucio,
 Acha que aquillo dá peso.
 Tem um allemão ricaço
 Que cobiçava as molduras.
 A familia Pitangueira
 Não decide até agora.

N'este anno essa familia
 Não conseguiu um vintem
 P'ra fazer o carnaval.

Nem ao menos p'ra confetti.
 O allemão bem que sabia,
 Aproveita a ocasião,
 Renova a proposta d'elle.

A familia Pitangueira
 Reune um conselho em casa,
 Mas tem pena de vender.
 Lucio dá um murro na mesa:
 "Meus Deus, praquê tanto avô!"
 Lá fóra passava um rancho
 Cantando o samba da moda,
 A familia Pitangueira
 Diz que sim ao allemão.
 Allemão tomou dez chopps,
 Familia pegou nas notas,
 Alugou um automovel,
 Azularam p'ra cidade.

As pinturas enroladas
 No fundo de uma gaveta
 Se sentiram, abandonadas
 Sem o calor da moldura.
 Então se desenrolaram,

Retomam seus movimentos,
 Entram na cosinha a dentro,
 Seguram nas baterias
 E vão pelo bairro afóra
 Fazendo uma barulhada.
 Se incorporaram no rancho
 "Arrepiados de Bangú".
 Tomam emprestado pandeiros,
 Réco-réco e dois violões.
 Saltou o pires em scena,
 Cáe nickel que nem chuchú.

Improvisam fantasias
 De bahiana e dominó.
 O mais mettido era o avô,
 Fantasiado de princez.
 Dançava com muito garbo,
 Evolúe com harmonia,
 Ao mesmo tempo com dengue
 E com grande majestade.
 Até no chalet das Aguias
 Se commentou o princez.

Acabando o carnaval
 O grupo foi no allemão,
 Propõe comprar as molduras.
 O allemão está na chuva,
 Então a proposta acceita,
 Quarenta chopps tomou.

O grupo volta p'ra casa,
 Carregando com as molduras.
 Amanhece a quarta-feira.
 A familia Pitangueira
 Inda em casa não chegou.
 Os avós e os bisavós
 Retomaram o lugar d'elles,
 Lá do fundo das molduras.

Parece que o olho d'elles
 Esticou, ficou maior...
 E' claro, estão esperando
 A volta do carnaval.

ILUSTRAÇÃO 38 - "O avô princez", páginas 147-151.
 Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro:
 Ariel Editora, 1933

Com este apólogo-parábola, o poeta encerra o conjunto poético do *História do Brasil* inserindo no panteão dos heróis nacionais novo herói coletivo brasileiro, do passado e do futuro, "a típica família de um Brasil, o 'país do Carnaval'" (PICCHIO, 1991: 109). A expressão "princez" presente no título do poema-piada expressa tão somente o sentido fantasioso da possibilidade de transfiguração permitida pelo

Carnaval, período em que a família brasileira abandona as tristezas, os outros dias de penúria e os constrangimentos sociais e culturais. Por azeitado sarcasmo, Murilo Mendes iconiza a família brasileira na "família Pitangueira" que, de acordo com os versos "Dera muitos titulares,/ Ministros e Senadores./ Tinha tido muito luxo./ Mas agora essa família/ Estava sem um tostão" (MENDES, 1933: 147), se propunha a comercializar (na verdade penhorar) até as molduras da casa para alugar um automóvel e azular pelos cursos da cidade. Com intensa ironia, o poeta narra a tradição e o movimento de valores familiares e culturais do Brasil. Nos versos do maior poema-piada do livro, 95 versos, critica o abandono cultural promovido pelas gerações mais recentes escrevendo: "As pinturas enroladas/ No fundo de uma gaveta/ Se sentiram abandonadas/ Sem o calor da moldura" (MENDES, 1933: 149).

Ao entregar-se à escrita do *História do Brasil* (1933), o poeta empreende discussão do tema e formação da nacionalidade vigente no processo cultural brasileiro na década de 1920, que conjecturam desenhar a identidade nacional, compatível, com hipotética modernidade política republicana, de máxima ambição na *Semana de Arte Moderna* de São Paulo, em fevereiro de 1922, ano de celebração do centenário da Independência, com desdobramentos, entre outros, nos manifestos da *Poesia Pau-Brasil* (1924), *Verde* (1927), *Antropófago* (1928), *Nhengaçu Verde-Amarelo* (1929) e em revistas e jornais literários³⁸, às vezes efêmeros, onde circulavam as ideias.

Persuadindo o modernismo, Murilo Mendes começou, em 1928, a publicar em alguns desses periódicos.

Intentando inserir-se na rede de sociabilidade dos intelectuais cariocas e paulistas, o jovem Murilo publica, em novembro de 1928, no número 7, da primeira fase da *Revista de Antropofagia*, o poema-piada "República", proclamador de *História do Brasil*. Na "2ª denteção", que circulou no *Diário de S. Paulo*, a partir de 17 de março de 1929, publica, em novembro de 1929, no número 14, à página 18 do jornal, os poemas "Canção do exílio" (RIO, 1924), "Cartão Postal" (Rio, 1924), "Vocação" (Rio, 1928) e "Nova Cara do Mundo" (Rio, 1929). Os poemas datados de 1924 foram incluídos no conjunto integrante

³⁸ Revistas *Klaxon* (1922) de São Paulo, *Estética* (1924) do Rio de Janeiro, *Terra do Sol* (1924) do Rio de Janeiro, *Era Nova* da Paraíba (João Pessoa), *Revista do Brasil* (1925) de São Paulo, *A Revista* (1925) de Belo Horizonte, *Terra Rosa e Outras terras* (1926) de São Paulo, *Festa* (1927) do Rio de Janeiro, *Revista de Antropofagia* (1928) de São Paulo, *Verde* (1928) de Cataguases (MG), *Arco e Flecha* (1928) de Salvador, *Leite Criolo* (1919) de Belo Horizonte, *Maracajá* (1929) de Fortaleza etc. e outras que cumpriam funções regionais na sustentação do pensamento moderno.

do livro *Poemas: 1925-1929*, publicado em 1930; os dois, datados de 1928 e 1929, incluir-se-iam posteriormente nas reedições do livro como “apêndice”.

No *História do Brasil* (1933) aflui o desdobramento do poema “Republica” em abreviação no “Proclamação de Deodoro”:

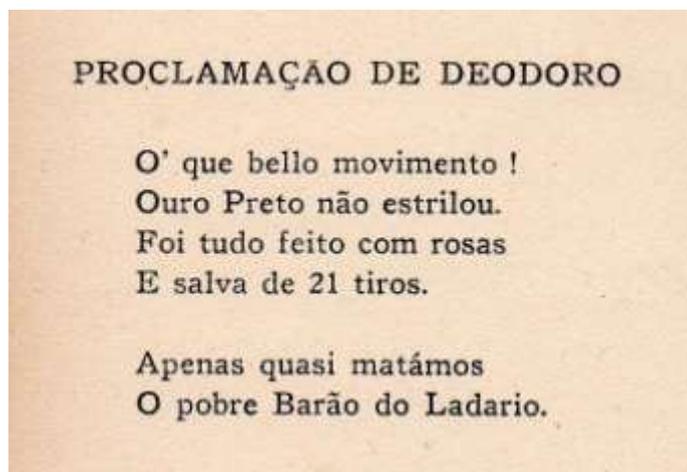


ILUSTRAÇÃO 39 - "Proclamação de Deodoro", página 79.
 Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1933

Refulge no título do poema o marechal Deodoro da Fonseca, o proclamador da República no Brasil, chefe do governo provisório e, depois, o primeiro presidente eleito, em 1891, pelo Congresso Nacional. Nos versos “Ó que bello movimento! / Ouro Preto não estrilou” (MENDES, 1933: 79), o poeta alude ao visconde de Ouro Preto, Afonso Celso de Assis Figueiredo, presidente do último gabinete da monarquia, preso e deportado para a Europa. Violando a serena implantação da República feita “[...] com rosas/ E salva de 21 tiros” (MENDES, 1933: 79), somente o barão do Ladário, José da Costa Azevedo, último ministro da Marinha da monarquia, opôs resistência, resultando num único registro de feridos do dia 15 de novembro de 1889: “Apenas quase matámos/ O pobre Barão do Ladario” (MENDES, 1933: 79).

Na revista *Verde*, editada pelo grupo de jovens modernistas de Cataguases (Minas Gerais), liderado por Henrique de Resende e Rosario Fusco, que contou com a colaboração do poeta franco-suíço Blaise Cendrars, na segunda fase, em maio de 1929, no número 1, à página 8, Murilo Mendes participa com o poema “Canto Novo”.

Depois, o poeta juiz-forano publica nas revistas *Boletim de Ariel*, *Revista Nova* (Bumba-meu-poeta: auto), *A Ordem*, *Lanterna Verde*, *Dom Casmurro*, *Revista Acadêmica* e outros periódicos. Merece distinção a série de dezessete artigos

publicados, simultaneamente, entre junho de 1948 e janeiro de 1949, nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Letras e Artes* do Rio de Janeiro, intitulados “Recordações de Ismael Nery”, onde discorre sobre a breve história de sua amizade de 1921 a 1934 com o pintor paraense.

Ao recorrermos a essas revistas e periódicos, verificar-se-á que, na crítica das ideias, nos episódios biográficos e nas imagens de desenhos, pinturas, gravuras, esculturas e fotografias, atestam-se a história e o tema da formação da identidade nacional. Absorvem a literatura e a arte, em tempo anterior ou posterior à publicação do *História do Brasil*, as questões da história nacional, do passado e presente, na diligência de prescrever a identidade brasileira.

Na fabulação do passado, assentam-se escritas dos alcunhados “divulgadores” que, embora desdobrem o mesmo assunto, se apartam do registro histórico através da eficiência imaginativa. Proferem igual “verdade” dos historiadores, porém de maneiras “simplistas”.

Ao identificar esses “divulgadores”, resenhadores de uma História ensinável, Gomes assesta à contribuição de Viriato Corrêa, intelectual exemplar que opera no limite entretecedor da conjugação da escrita da História e da memória, ou seja: “na produção de um saber histórico e na conformação de ensinável, seja para crianças ou para adultos” (GOMES, 2009: 15).

Percebe-se, entre a década de 1920 e 1950, nitidamente, na literatura infantojuvenil de Viriato Corrêa, nove títulos³⁹ de narrativas cívicas, uma ímpar contribuição como instrumento de ensino da História no Brasil, como atesta o discurso de recepção, proferido pelo acadêmico Múcio Leão, em 29 de outubro de 1938, quando da posse⁴⁰ de Viriato Corrêa na cadeira número 32, na Academia Brasileira de Letras:

Do Brasil estão impregnados os vossos livros de História, os livros em que evocais os heróis que fizeram nossa nacionalidade, que lutaram contra o estrangeiro para defender o território na nossa Pátria, que invadiram florestas, atravessaram rios e cordilheiras, dominaram índios selvagens e feras espantosas para criarem o milagre de nosso país.

³⁹ Entre outros, destacam-se os livros: *Contos da História do Brasil* (1921), *A descoberta do Brasil* (1930), *História do Brasil para crianças* (1934), *Um torrão* (1935), *História do Caramuru* (1939), *A bandeira das esmeraldas* (1945), *As belas histórias da história do Brasil* (1948).

⁴⁰ Viriato Corrêa foi eleito imortal, em 14 de julho de 1938, vindo a ocupar a cadeira número 32, cujo patrono é Manuel de Araújo Porto-Alegre. Recentemente ocupou essa cadeira o dramaturgo e pesquisador de cultura nordestina Ariano Suassuna e, hoje, o jornalista Zuenir Ventura.

Do Brasil está impregnada a vossa obra destinada à infância, toda ela povoada das lendas do nosso folclore, dos bichos das nossas matas, das credices dos nossos homens simples, da ingenuidade, da ternura de nossa gente.⁴¹

O galardão de sucesso de crítica e público decretou ao “divulgador” Viriato Corrêa suceder o historiador Ramiz Galvão no *ad immortalitatem*, da Academia Brasileira de Letras⁴², o que atesta a importância de sua obra, também reconhecida pela Comissão Nacional do Livro Infantil, e coteja as visões políticas de cultura à época, vigentes nas duas relevantes instituições remanescentes do século XIX: o Instituto Histórico Geográfico do Brasil (1838) e Academia Brasileira de Letras (1896). Corrêa nunca obteve o reconhecimento da instituição de 1838, extremista ao conceito de História que impulsiona a reflexões sobre as relações entre a escrita da História como saber e a escrita da História ensinável, ou seja, explicitamente uma escrita “voltada para a escola (manuais) ou não, como o caso das ‘narrativas cívicas’, recomendadas pela Comissão Nacional do Livro Infantil com grande ênfase na década de 1930” (GOMES, 2009: 11).

O desempenho intelectual de Viriato Corrêa também desperta atenção sobre as demarcações socializadoras dos critérios da produção da escrita: erudita – que circulava em livros – e popular – que circulava nos jornais –; e dos limites fluidos dos ofícios de escritor e jornalista, pois inúmeros intelectuais subjugavam as duas funções, o que resultava, muitas vezes, na publicação da escrita “literária” primeiro nos jornais e, *a posteriori*, em livros.

Intentando dar visibilidade e consolidar suas ideias, os modernistas brasileiros da década de 1920 abusaram do uso da imprensa⁴³. Esses escritos propagados por jornais abarcavam numeroso público, ávido de divertimento. Sujeito conectado com seu tempo, Viriato Corrêa não é exceção e publica em periódicos e, depois, em

⁴¹ LEÃO, Múcio. Discurso de recepção a Viriato Corrêa. Disponível em <<http://www.academia.org.br/academicos/viriato-correia/biografia>>. Acesso em: 26 ago. 2015, às 17h14.

⁴² O escritor havia logrado insucesso em três candidaturas à Academia Brasileira de Letras em 1921, 1934 e 1937.

⁴³ A exemplo: jornalista consagrado, o escritor Monteiro Lobato, em polêmica crítica à exposição de Anita Malfatti, acontecida em dezembro de 1917 em São Paulo, publicou, na edição noturna de *O Estado de São Paulo*, seu fatídico e demolidor artigo “Paranoia ou Mistificação?”, determinante estopim regimental de artistas e intelectuais que organizaram a Semana de Arte Moderna (1922); também Oswald de Andrade apela ao *Correio da Manhã* de 18 de março de 1924 para tornar público o *Manifesto da Poesia do Pau-Brasil*, pela primordial proposta modernista em prol da valorização do nacional. Outros grupos modernistas investem na criação de seu próprio periódico, caso do jornal *Leite Crioulo* (1929), em Belo Horizonte. A *Revista de Antropofagia* (maio, 1928), publicação divulgadora do Movimento Antropofágico, na sua segunda denteção, circulou de março a agosto de 1929, numa página semanal do *Diário de São Paulo*.

livros. No *Jornal do Brasil*, entre junho de 1931 e março de 1933, publicou 532 contos na coluna “Gaveta do Sapateiro”, sob o pseudônimo “Frei Caneco”. Depois, até setembro de 1935, assumindo a própria identidade, na coluna “Miudezas Históricas”, publica outros 728 contos, totalizando 1260 contos. Parte dessa produção deriva em *Gaveta de Sapateiro: miudezas desarrumadas da História Nacional*, livro editado em 1932, que, segundo o autor, se organizou com sugestões dos leitores: “este livro é, portanto, um livro cujas páginas foram lembradas, sugeridas, exigidas pelo povo. O povo é, portanto, o dono dele” (CORRÊA, 1932).

Margeando a discussão da construção do *código disciplinar da História* no Brasil, relevantes acontecimentos políticos e culturais impactaram num processo de consolidação da identidade nacional brasileira, sempre atenta à presença do povo.

Entre diversas expressões eloquentes do Modernismo brasileiro, no ano de ruptura de 1922, comemorativo do centenário da Independência (1822), no Rio de Janeiro, acontece a Exposição Internacional e, em São Paulo, a Semana de Arte Moderna, eventos idealizados em referência francesa.

Transfiguradora do traçado urbano da capital federal, a Exposição Internacional incitou o intercâmbio comercial entre as nações amigas e expôs o domínio tecnológico da época. Prédios monumentais acolheram *stands* de 50 países e registraram a presença de todos os Estados brasileiros, que exibiram seus progressos individuais e aspectos culturais, como evidencia o discurso do presidente da República Epitácio Pessoa, em 8 de setembro de 1922:

[...] Os progressos científicos, históricos, artísticos e econômicos a que ides assistir, do mesmo modo que a Exposição, em que procuramos resumir alguns aspectos da cultura intelectual e da produção de nossas terras e fábricas [...] Bastarão para convencer-vos de que alguma coisa temos feito e muito podemos ainda realizar para o futuro, depois deste passo tão difícil do primeiro centenário de vida emancipada [...] (PESSOA, 1981: 210).

Na sequência, Epitácio Pessoa promove um vasto inventário numérico das transformações nacionais operadas, inclusive da educação: “[...] da instrução temos cuidado com o possível desvelo: de 1907 a 1920, o aumento dos cursos elevou-se de 72% e de alunos 85%, o que revela o esforço do país, nos últimos anos, pelo incremento de sua instrução [...]”. Esse discurso de Pessoa inaugurou o certâmen, transmitido pelo serviço “rádio-telephone”, assinalou o nascimento da rádio no Brasil.

Na celebração das conquistas (exposição e rádio); à noite, pelos alto-falantes da Exposição Internacional, ouviu-se a ópera *O Guarani* (1870), de Carlos Gomes, transmitida diretamente do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Roquette Pinto, definitivamente, introduzia no Brasil um potente veículo de grande alcance para circulação das ideias e da formação da identidade brasileira.

O ano de ruptura, 1922, foi um tempo ímpar à reflexão das questões nacionalistas pelas quais deambulam as questões culturais. Ano de publicação de *Pauliceia Desvairada*, de Mário de Andrade, e *Alma*, de Oswald de Andrade (primeiro volume da trilogia *Os condenados*, que englobará, ainda, *A escada* e *A estrela de absinto*); eclode em 13, 15 e 17 de fevereiro, no Teatro Municipal de São Paulo, a Semana de Arte Moderna, avalizada por magnatas (os Stein tupiniquins) e intelectuais, internacionalmente fizeram coincidir essa “revolução modernista” no ano comemorativo da Independência, demarcando 100 anos *d’après* a Independência cultural brasileira. Segundo Paulo Prado, abonador direto da Semana junto com sua mulher Marinette e o pintor Di Cavalcanti, a intenção do evento era assustar a burguesia paulista que dormitava na alegria da ganância.

Inaugurando a Semana, a conferência “A emoção estética na Arte Moderna”, de Graça Aranha, consagrado escritor do romance *Canaã* (1902), foi ouvida em respeitoso silêncio inverso à recepção reservada, na segunda noite (quarta-feira, 15 de fevereiro), a Oswald de Andrade, que discursou debaixo de vaias, insultos e impropérios. Também orador dessa noite, Mário de Andrade confessa não saber de onde tirou coragem para recitar diante de uma vaia tão barulhenta. Entretanto, o cume do alvoroço aconteceu na leitura, por Ronald Carvalho, do poema “Os sapos”, de Manuel Bandeira, que, morando no Rio de Janeiro, não compareceu ao evento. Contam que, ao início do poema, um virulento ataque aos parnasianos teve seu refrão acompanhado aos berros por parte do público, a outra parte latia, guinchava, miava... Ao primeiro latir, Ronald retrucou: “há um cachorro na sala, mas não está do lado de cá” (OLIVEIRA, 2007: 277).

Passado ruidoso escândalo suscitado pela Semana de Arte Moderna, o Modernismo Brasileiro cristaliza-se em doutrinas estéticas. Em março de 1924, Oswald de Andrade, atento às observações do poeta franco-suíço Blaise Cendrars, cria o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, cujo programa, inclinado politicamente para a esquerda, defende o primitivismo, a “simplicidade alcançada” e a “crítica ao nacionalismo postiço”. Desse manifesto decorre o *Manifesto Antropófago*, lançado

pela *Revista de Antropofagia*, em 1928, propositor da “devoração cultural das técnicas importadas [...] para reelaborá-las em anatomia, convertendo-as em produto de exportação”; duramente criticado pela corrente estética “verdamarela”, liderada por Plínio Salgado, Menotti Del Picchia e Cândido Mota Filho, no tangente ao seu cosmopolitismo estrangeiro: “Queremos ser o que somos: brasileiros. Barbaramente, com arestas, sem auto-expêriencias científicas, sem psicanálises e nem teoremas” (TELES, 2012: 513). Conservador e nacionalista, o *Manifesto Nheengaçu Verde-Amarelo*⁴⁴, de propósitos filosóficos contundentes funda muita crítica na negação do estrangeirismo em prol de um “nacionalismo sadio”, de grande finalidade histórica. Atribui ao jacobinismo o isolamento, a desagregação. Sustenta que:

A nação é uma resultante de agentes históricos: o índio, o negro, o espadachim, o jesuíta, o tropeiro, o poeta, o fazendeiro, o político, o holandês, o português, o índio, o francês, os rios, as montanhas, a mineração, a pecuária, a agricultura, o sol, as léguas imensas, o Cruzeiro do Sul, o café, a literatura francesa, as políticas inglesa e americana, os oito milhões de quilômetros quadrados...

Temos de aceitar todos esses fatores, ou de destruir a Nacionalidade, pelo estabelecimento de distinções, pelo desmembramento nuclear da idéia que dela formamos. (TELES, 2012: 509).

Nosso nacionalismo é de afirmação, de colaboração coletiva, de igualdade dos povos e das raças, de liberdade do pensamento, da crença na predestinação do Brasil na humanidade, de fé em nosso valor de construção nacional (TELES, 2012: 513).

São Paulo, origem do Modernismo brasileiro, divide-se, na década de 1920, entre “antropófagos” e nacionalistas.

Verifica-se, também pela cultura, sucessivos embates determinantes à conformação da identidade nacional brasileira que se convertem, na primeira metade do século XX, como sustenta Angela Castro Gomes, em “espécie de templo da memória e da história nacional” (GOMES, 2009: 18).

Esse atlante vigor político-cultural, com nítidos desdobramentos na construção da nação, abona o *código disciplinar da História* e averba sua permanência nas décadas subsequentes sofrendo reorientação na Revolução de 1930.

⁴⁴ O título do manifesto decorre da matéria publicada no jornal *Correio Paulistano*, datado de de 17 de maio de 1929, que o chamou de “Nheengaçu da tribo verdamarela” (TELES, 2012: 507).

3 O POETA NO TEMPO

3.1 SOB AS ARCADAS DO TEMPO, O FADO DO POETA

Advoga Octávio Paz que “*los poetas no tienen biografía, su obra es su biografía*”. Categoricamente, neste ajuizamento, certificamos na obra de Murilo Mendes sua biografia.

Ao perquirir sobre a memória do poeta, instituímos descrevê-la numa metodologia de pertencimento que abrange sua narrativa poética e prosa, correspondências, matérias em periódicos e sua fortuna crítica, por entendermos que o leitor, ao conhecer sua biografia, conhece, também, a obra e o pensamento daquele que, desde menino, jamais foi seu sobrevivente, mas sim seu contemporâneo.

No livro *As metamorfoses* (1944), no poema “Começo de biografia” Murilo Mendes esboça seu perfil:

EU sou o pássaro diurno e noturno,
 O pássaro mixto de carne e lenda,
 Encarregado de levar o alimento da poesia e da música
 Aos habitantes dos ônibus, das estradas, dos arranha-céus
 e do arco-íris.
 À minha passagem nota-se nos ombros de todos um come-
 ço de asas.
 Eu sou o pássaro feito homem, que vive no meio de vós.
 Eu vos forneço o alimento das catástrofes e o ritmo da melo-
 dia pura.
 Trago comigo a semente de Deus... e a visão do dilúvio.
 (MENDES, 1944: 47).

Assim... “às margens de um rio-afluente, de águas pardas, o Paraibuna, que fazia muita força para atingir os pés do pai Paraíba” (MENDES, 2003: 26), numa casa situada no Alto dos Passos, à rua Direita, número 4, em Juiz de Fora, Minas Gerais, a 13 de maio de 1901, nasce o poeta Murilo Monteiro Mendes, filho do funcionário público Onofre Mendes e da senhora afeiçãoada ao canto e ao piano Elisa Valentina Monteiro de Barros, que viria a falecer em 1902. Sobre o nascimento, em “Origem, memória, contato, iniciação”, o poeta declara:

Nasci oficialmente em Juiz de Fora. Quanto à data do mês e ano, isto é da competência do registro civil. Não me vi nascer, não me recordo

de nada que se passou naquele tempo. Na verdade, nascemos a posteriori. No mínimo uns dois anos depois. Mesmo porque, antes era o dilúvio (MENDES, 2003: 26).

Voyeur precoce, o poeta, que sonhava ir à China a cavalo e descoroar imperadores aos 9 anos, em 1910, contemplou a passagem do cometa Halley: “A subversão da vista. A primeira ideia do cosmo” (MENDES, 2003: 26). No ameaçador Halley, eterniza-se sua anunciação ao universo poético, embora detenha, aos cinco anos de idade, um “olho armado”, espécie de pré-deflagração da poesia, conforme conta em carta enviada⁴⁵, em 13 de novembro de 1943, do Sanatório Bela Vista (Correias, Rio de Janeiro), onde por seis meses esteve internado tratando de tuberculose, aos *bichos* Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes. Ao reclamar da ambiência decorativa da clínica, o poeta se reporta à casa paterna:

Por aqui não há nenhuma pintura – nem mesmo aquela que Leonardo da Vinci aconselha a procurar nos velhos museus cobertos de limo e umidade: os muros daqui são adolescentes ainda – a única pintura existente neste sanatório é a reprodução do retrato de Wolfgang pelo seu cunhado Lange. As outras são as produzidas pelos caprichosos pincéis de Dama Aurora, ou do revolucionário *pompier* crepúsculo da tarde. Meu quarto é caiado de verde, e sinto a falta do papel de parêde: saibam que minha vida de amador de pintura começou aí pelos 5 anos, quando comecei a examinar o papel de parêde do quarto em que dormia em Juiz de Fora: representava, lembro-me bem, cenas do Oriente; e o Oriente falso às vezes nos parece mais verdadeiro que o verdadeiro. Havia tigres e panteras, casas com telhas retorcidas, minarêtes e pontes complicadas, princesas com o rosto velado, etc. Havia muitas cores – e não havia nenhuma cor. Havia linhas infinitas que se prendiam em labirintos; levei meses, anos, a ordenar aquelas linhas com os olhos, ia às vezes pela noite adentro. Minha família não sabia nada. A vida das crianças se organiza muito mais dentro dessas preocupações abstratas e imaginárias do que com coisas relacionadas com o sexo (MENDES, 1943: 1).

Na confissão da memória da infância registramos a origem do precoce “olho armado” do poeta que, nesses primeiros anos de idade, entrou no universo da música pela flauta do negro Isidoro da Silva, Isidoro da Flauta, e pelas árias entoadas ao piano por sua segunda mãe, “mamãe Zezé”:

Nasci coisando, nasci com a música. Recordo-me perfeitamente de ouvir o nosso Orfeu nº 1, Isidoro, flauteando na casa do meu pai, de Titiá e de Sinhá Leonor, tendo eu três anos de idade;

⁴⁵ MENDES, Murilo. Carta a Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes, 13 novembro 1943, p. 1.

Mamãe Zezé pianolando e cantando, mais tarde soube, árias de Porpora e Caldara (MENDES, 2003: 33).

A flauta de Isidoro estimula a curiosidade de Murilo, que, tendo um dia o instrumento à mão e diante da impossibilidade de conseguir emitir o som, interroga o negro: “Isidoro cadê o som? O som está escondido na minha boca e no oco da flauta, mas eu aperto ele com as mãos” (MENDES, 2003: 39-40).

Ainda na infância, o menino alimentou-se de histórias, por lendas e orações ditas por Etelvina, ama-de-leite das crianças mais velhas, precursora de Sebastiana, que lhe cantava o triste *Quindum sererê*⁴⁶, cantiga nunca olvidada. Outras histórias que adormecem os meninos e suscitam curiosidade e dúvidas no pequeno Murilo, que ainda não entendia o o sentido das palavras torre, madrasta, varinha de condão, princesa, ou, conforme afirma, “sabia e não sabia, nunca se sabe direito o que se sabe ou não” (MENDES, 2003: 35).

O menino, que queria “descoroar imperadores” cedo se aventurou no jardim-pomar da casa paterna, limite do traçado do seu embrionário saber, onde alcançava “a árvore da ciência do bem e do mal”, esboço de perigo. Rebelde a qualquer tipo de disciplina, iniciou seus estudos primários e parte do curso ginásial nos colégios Moraes e Castro, Malta, Lucindo Filho e no Ginásio Santa Cruz onde, em 1911, aparece entre os alunos dos exames de segunda época e na Academia do Comércio. Segundo informações de sua irmã Virginia, “era ótimo aluno” de suas matérias preferidas, Português e Francês, e péssimo das que não gostava, principalmente de Matemática [...] (ARAÚJO, 2000: 9). O poeta, em carta datada de 14. X. 1971 enviada de Roma, esclarece a Laís Corrêa de Araújo, organizadora de *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia e correspondência*, não ser verdade detestar as matemáticas até hoje: “Detestava-as no tempo de colégio, é verdade: mais talvez porque os professores – exceto o Dr. Clorindo Burnier Pessoa de Melo, ao qual me refiro em *Poliedro* –, fossem desagradáveis. Mais tarde, deixando o colégio, tomei compêndios de Álgebra e Geometria, fascinado, estudando-os sozinhos. Sempre fui fascinado pela geometria em arte (não pude, por exemplo,

⁴⁶ *Quindum sererê*: Fui na fonte de meu pai, / Quindum sererê, // Fui lavar meu Rosarinho, / Quindum sererê, // Lá o bicho me pegou, / Quindum sererê, // Me pôs dentro dum surrão, / Quindum sererê. // Canta canta meu surrão / Que eu te dou com o meu bordão (MENDES, 2003: 28-29).

suportar a pintura informal caótica). É claro que continuo a não entender nada de ‘cozinha’ da matemática” (MENDES, 2000: 208).

Esse fascínio por geometria afere-se no seu processo de criação poética e nos textos críticos escritos na Itália sobre criadores cuja produção é arte abstrata-geométrica, integrantes do livro *A invenção do finito* (1960-1970), publicado *post-mortem* em *Murilo Mendes: poesia completa e prosa* (1994).

O menino Murilo usufruiu da aprendizagem fora da escola frequentando as casas de Belmiro Braga, Lindolfo Gomes, Almeida Queirós e Professor Aguiar. Com o poeta Belmiro Braga, autor de *Montezinas*, dos onze aos quatorze anos, teve aulas de literatura e poesia, aprendendo a rimar e metrificar. Mais tarde, usufruiu da biblioteca do mestre, “onde durante mil e uma tardes descobro Bocage, Antonio Nobre, Cesário Verde, Camilo, Fialho de Almeida, Eça de Queiroz, vingando-me dos tratados de F.T.D., Raposo Botelho, Conrado Cruz e dos chatíssimos livros de Samuel Smiles [...]” (MENDES, 2003: 54). Belmiro Braga, afirma o poeta, “é sua segunda Scheherazade, sendo Sebastiana a primeira” (MENDES, 2003: 55).

Transposta sua adolescência, perde o encanto pelos versos de seu padrinho literário que reconhecia ser trovador menor, embora o reverencie como homem-poeta.

Frequentou, também, durante algum tempo a casa de Lindolfo Gomes, grande folclorista reverenciado por Luís Câmara Cascudo e Basílio de Magalhães: “Numa certa época pertenci a um pequeno grupo de alunos muito interessados pelo nosso folclore” (MENDES, 2003: 117). O interesse do poeta, ainda precoce, por folclore e cultura popular terá desdobramentos na escrita de *História do Brasil* (1933).

No livro biográfico *A idade do serrote*, memórias da infância e adolescência, escrito entre 1965-1966, aos 64 anos, o poeta destaca no interior da escola os professores de Língua e Literatura Francesa, o austero “cozinheiro didático” Louis Andrès, que migrara jovem para o Brasil em protesto pela anexação da Alsácia Lorena, sua terra natal, à Alemanha, e que ensina na Academia do Comércio, a quem o poeta ironicamente fazia perguntas capciosas como: “Jeanne d’Arc tratava Deus por *toi* ou *vous*?” (MENDES, 2003: 156); e Almeida Queirós, humanista versado em letras clássicas de maior expressão em Juiz de Fora, considera o “poeta do magistério” seu iniciador à excelsa literatura.

O poeta refere-se aos mestres sempre na objetivação superlativa talvez devido à sua generosidade. Almeida Queirós, sempre que visitado pelo poeta, acolhia-o com gentileza e lhe dispunha o “Santo dos santos, a peça mágica das arcas; de lá retirava lentamente preciosos volumes” (MENDES, 2003: 158) do essencial da literatura francesa, da *Chanson de Roland* aos livros editados na metade do século XIX. Em virtude da pouca idade do educando, o aconselhava à leitura do pertencente ao seu tempo de entendimento, da qual se excluía os livros de Gérard de Nerval e Charles Baudelaire, que deviam ser lidos no tempo de os entender.

Mediante Almeida Queirós, descobriu Racine, La Fontaine e rumou ao futuro encontro de Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Voltaire, Renan e “outras constelações”. Lê pela primeira vez, em 1920, o romance realista *La Chartreuse de Parma* (1839) de Stendhal.

Após a conclusão do curso ginasial em Juiz de Fora, o poeta ingressa, sem concluir o curso de Humanidades, aos quinze anos, na Escola de Farmácia, instituição que abandonará passado só um ano, sugestionado pela ausência da namorada, que também deixara a escola. Então, é encaminhado, em 1917, para o Colégio Salesiano Santa Rosa, em Niterói (Rio de Janeiro). Durante a permanência no internato, inicia as primeiras atividades literárias escrevendo poemas em prosa. Certa noite foge do colégio para assistir, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, aos balés russos de Diaghilev e presenciar Nijinski dançar, o que constituiu o segundo marco da deflagração da existência de sua poesia. Segundo Murilo Mendes, seu emblemático encontro com o bailarino acontece através do balé *Le spectre de la rose*:

Cito Vaslav Nijinski no *Espectro da Rosa*: através de uma janela voa no espaço, mal toca o pavimento; traz consigo o apetite da terra e o disfarce do céu. Estamos no Rio de Janeiro Dançante, ainda com o infinito da baía, sem arranha-céus ou pista de automóveis. Tenho 16 anos, logo rejeito a dimensão comum do mundo. Precipita-se o carro do meu destino. Alço-me à faixa do relâmpago. Não existe o problema de Deus. Existe Deus revelado pelo “êxtase material” (MENDES, 1994: 1275).

O contato do poeta com a dança de Nijinski contribui, de modo definitivo, à fuga da rotina e aborrecimento dos estudos regulares, optando pela criação e,

assim, tornando-se um problema familiar que não crê que o ofício de poeta possa alimentar alguém.

Retornando à terra natal, experiencia várias tentativas de emprego: telegrafista, prático de farmácia, guarda-livros e outros; até se decidir, por certo tempo, a ensinar Francês num colégio da pacata cidade de Palmira, hoje Santos Dumont, de onde saiu, por desavença, um episódio dúbio com outro professor, um padre. Murilo Mendes o acusa de tentar lhe roubar a namorada, enquanto o padre o acusa de ensinar as ideias de Rousseau, o que é bem provável devido à enorme simpatia do poeta pela cultura francesa.

No escape do magistério, aos 19 anos, em 1920, principia sua atuação literária para jornal escrevendo crônicas no diário independente juiz-forano *A Tarde*. À primeira crônica, “O poema de Maria”, sucederam-se outras, totalizando 35 colaborações publicadas no período compreendido entre 15 de abril de 1920 e 19 de julho de 1921, sob o título de “Chronica Mundana”, na sua grande maioria assinadas pelo pseudônimo De Medinacelli. A quase totalidade das crônicas foram escritas quando ainda residia em Juiz de Fora, sendo as 6 últimas escritas e enviadas da capital federal, a partir de 12 de janeiro de 1921, sendo intituladas de “Bilhetes do Rio”.

Percebemos nessas crônicas variados registros da cidade/província que, num esforço intenso, procura identificar-se e, inclusive, estabelecer uma relação de dependência cultural do Rio de Janeiro. Naquele tempo, Juiz de Fora era considerada a capital cultural de Minas Gerais. Civilizada e culta, não portava qualquer herança da Minas colonial, impunha-se como referência do ciclo industrial mineiro a partir dos fins do século XIX.

Sobre essas crônicas, gênero comum do jornalismo da época, em resposta irônica ao medíocre poeta Harold Daltro, escritor de prestígio no Rio de Janeiro, confessa: “As minhas crônicas não têm valor algum: mesmo que eu as escrevesse muito bem, não me felicitaria por isso, porque sei que o gênero de tais escritos é ultra-frívolo” (MENDES, 1920: 2).

Da produção cronística, convém destacar a primeira crônica enviada do Rio de Janeiro, publicada em 12 de janeiro de 1921, sob o título de “Variações”, que apresenta certas sentenças filosóficas que abordam a vida. Essas concisas observações, cismas, sensatezes, discernimentos pontuaram a obra do poeta, em especial, à semelhança daqueles que no futuro constituirão o livro *O discípulo de*

Emaús (1945), dedicado a Maria da Saudade Cortesão, com quem o poeta se casaria em 1947.

Assim, em dezembro de 1920, o poeta é levado por seu irmão mais velho, o engenheiro José Joaquim Monteiro Mendes, para trabalhar no Rio de Janeiro, tornando-se arquivista na Diretoria do Patrimônio Nacional do Ministério da Fazenda.

Entre os dois intelectuais firma-se uma duradoura amizade, só interrompida pela morte, em 1934, do intelectual paraense, reverenciado pelo poeta em dezessete artigos publicados simultaneamente nos jornais *Letras e Artes*, no Rio de Janeiro, e em *O Estado de S. Paulo*, onde exalça e purga, após quatorze anos do desaparecimento de seu amigo, essa relação.

Ao perscrutar essas recordações murilianas de Ismael Nery, testemunhamos não só a *philia*, mas também a paixão do poeta por todo o universo que circunstanciava o amigo pintor como “uma espécie de Rimbaud em esboço, que não perdeu a fé, ao contrário de seu êmulo francês, mas abriu picadas para um novo caminho nas relações entre liberdade e eternidade. Seu amigo Murilo Mendes é quem iria desmatar essas picadas, depois de sua morte” (LIMA, 1999: 24), profere Alceu Amoroso Lima, em entrevista, ao jornalista Medeiros Lima.

As recordações murilianas rememoram a cartografia do percurso e do reconhecimento da descoberta espiritual do poeta, sua rede de sociabilidade no Rio de Janeiro e a permanência de Ismael na sua própria trajetória: vida e obra.

A amizade entre o poeta e o pintor sobrevive no tempo, mesmo quando Murilo abandona o emprego público para trabalhar no Banco Mercantil, onde permaneceu até 1928. Sobre essa experiência na instituição bancária, circulam várias estórias. Conta-se que, chegando habitualmente ao trabalho, o poeta se instalava em sua mesa sem cumprimentar o diretor da repartição. Advertido pelos companheiros sobre a impolidez, passa diariamente, ao chegar, a reverenciar com o chapéu o cofre-forte do banco, que considerava ser o legítimo patrão. Alceu Amoroso Lima, em carta a Laís Corrêa de Araújo, esclarece haver recebido de Murilo Mendes (um desconhecido) um rolo de manuscritos escritos no verso de folhas impressas do Banco [Boavista (?)]. Poesias escritas à mão ou datilografadas de renovada força poética e de incomum senso de humor. Essa desapreciável experiência bancária testemunha-se no poema biográfico “Modinha do empregado de banco”⁴⁷:

⁴⁷ “Modinha do empregado de banco” é o décimo quarto poema, seção Ângulos, de *Poemas 1925 – 1929* (1930).

E eu alinhava no papel as fortunas dos outros.
 Se eu tivesse estes contos punha a andar
 a roda da imaginação nos caminhos do mundo.
 E os fregueses do Banco
 que não fazem nada com estes contos!
 Chocam outros contos pra não fazerem nada com eles.
 Também se o Diretor tivesse a minha imaginação
 o Banco já não existiria mais
 e eu estaria noutra lugar (MENDES, 1988: 37).

Amoroso Lima ressalta este tempo muriliano, tempo dos afamados poemas-piadas que o inscreveram na lista dos nossos *big-shots*. Nesses anos de formação, entre 1924 e 1929, o poeta colaborou em periódicos e em inúmeras revistas modernistas: *Revista de Antropofagia* (1928), *Leite Criôlo* (1929), *Festa* (1927), *Verde* (1927), entre outras. Na década de 1930, publicou no *Boletim de Ariel* (1931) e *Lanterna Verde* (1934).

À época, ressurgiu um novo tempo político brasileiro proclamado pelo movimento político-militar da Revolução de 1930 que instaura uma República Nova e, como observa o crítico Wilson Martins, há um novo Modernismo a partir de 1930, ano assinalado pela presença de quatro notáveis livros, prenunciadores da poesia no Brasil: *Alguma poesia* de Carlos Drummond de Andrade, *Pássaro Cego* de Augusto Frederico Schmidt, *Libertinagem* de Manuel Bandeira e *Poemas: 1925-1929* de Murilo Mendes, publicado num tempo em que o poeta estudava o marxismo e o surrealismo, tempo em que conhece Jorge de Lima, a quem se ligaria por amizade e afinidade intelectual e, após a morte de Ismael Nery, também por afinidade religiosa. Volume de estreia, *Poemas: 1925-1929* é uma “edição caseira” (restrita), de capa em branco e preto, desprovida de ilustrações, talvez pela condição do maquinário do Estabelecimento Dias Cardoso (Juiz de Fora). Entretanto, ao examinar a coleção de arte do poeta, encontramos um croqui, em tinta-da-china e aquarela, criado por Ismael Nery para capa do volume com registro a lápis do poeta no verso:

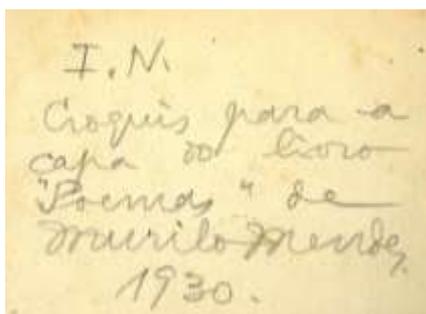




ILUSTRAÇÃO 40 - Croquis para capa de *Poemas 1925-1929*.
 Fonte: Acervo Museu de Arte Murilo Mendes,
 Universidade Federal de Juiz de Fora.

Segundo o poeta, que era contrário ao hábito de cedo aparecer na cena literária, o livro deve sua publicação à insistência do seu pai Onofre Mendes, que assumiu a despesa da edição.

Poemas 1925-1929 ensejam os caminhos e descaminhos de uma poesia original produzida em fase de autêntica criação, particularmente muriliana, testemunho do profundo de seu espírito criador que almejava o universal, ainda que brasileiro. Aliás, a ideia de integração da produção cultural nacional à cultura universal, preocupação que acompanhava Murilo Mendes, refletia uma tendência cultural no final da década de 1920. Esse modesto livro, de sessenta e seis poemas, divididos em seis seções, obteve eloquentes pareceres. Mário de Andrade o reputou ser “historicamente o mais importante dos livros do ano” (ANDRADE, 1943: 60), reconhecimento atestado pela obtenção do Prêmio de Poesia da Fundação Graça Aranha, em 1930. Ungia-se, assim, o poeta no universo modernista mediante o reconhecimento da rede de sociabilidade da crítica literária.

O transcurso da década de 1930 afiançou a Murilo Mendes sua consolidação no modernismo, perda, reconciliação com o catolicismo e reconhecimento intelectual.

Na consolidação do Modernismo, escrito no intervalo de 1930 e 1931, o auto *Bumba-meu-poeta*, sai na *Revista Nova* (ano 2, número 8/10, dez. 1932), de Paulo

Prado, no qual, através de personagens, promove crítica à política nacional, como constatamos no diálogo entre São Francisco e o Poeta:

SÃO FRANCISCO:

Meus amigos até a volta,
esmola para uma igreja
que estou construindo no céu.

O POETA:

Meu santo, sentimos muito,
nossa pobreza é bem grande
em mesmo o senhor é assim.
Temos crise do café.
(MENDES, 1988: 128)

O poeta principia sua participação, em 1931, no mensário carioca *Boletim de Ariel*, órgão da segunda fase do movimento modernista, com o artigo “O impasse da pintura” (ano 1, número 1, out. 1931) e termina sua colaboração com “Poesia universal” (ano 7, número 8, mai. 1938).

Pela Editora Ariel, em 1933, publica *História do Brasil*, enquanto pela Editora Globo (Porto Alegre), em parceria com Jorge de Lima, o mais estimado amigo depois de Ismael Nery, sai, em 1935, o livro *Tempo e eternidade*, no qual fixa esteticamente o catolicismo:

Eu hei de me precipitar em Deus como um rio,
Porque não me contenho nos limites do mundo.
Dai-me pão em excesso e eu ficarei triste,
Dai-me luxo, riqueza, ficarei mais triste.
Para que resolver o problema da máquina
Se minha alma sobrevoa a própria poesia?
Só quero repousar na imensidão de Deus
(MENDES, 1994: 249-250).

Em 1936, abandona o trabalho no cartório do seu primo Aníbal Machado quando é designado inspetor do Ensino Secundário do Distrito Federal. Neste ano edita *O Sinal de Deus*, que imediatamente é retirado de circulação.

Com os artigos “Perfil do Catholicão”, “O Catholicismo e os integralistas”, “Breton, Rimbaud e Baudelaire”, “Cordeiros entre lobos” e outros, colabora, a partir de 1937, na revista *Dom Casmurro*, publicada no Rio de Janeiro.

Em 1938, sai pela Cooperativa Cultural Guanabara, o livro *A poesia em pânico*, escrito entre 1936 e 1937, avaliado por Mário de Andrade como “um dos momentos mais belos da poesia contemporânea e, por certo, o seu mais doloroso canto de amor” (ANDRADE, 1943: 47).

Observante às perdas nesta década, imperioso se torna evidenciar o desaparecimento de Ismael Nery em 1934, por quem nutria exacerbada admiração, e cuja morte encaminha o poeta à reconciliação com o catolicismo.

A notoriedade do amigo junto ao universo cultural carioca infunde-se imprescindível para a ascensão e reconhecença de Murilo Mendes na rede intelectual da capital federal.

Desfrutando de prestígio na cena carioca, o poeta mineiro, em 1936, integra a Comissão Nacional de Literatura Infantil (CNLI), criada pelo ministro Gustavo Capanema, por meio da portaria do Ministério da Educação e Saúde de Governo Constitucional do presidente Getúlio Vargas, composta por literatos e pedagogos de renome que tinham como atribuição promover “levantamentos sobre a situação desse tipo de produção literária, selecionar livros para serem traduzidos, classificar por idade as obras existentes e censurar as que fossem perniciosas, organizar um projeto de bibliotecas infantis e promover o desenvolvimento de uma boa literatura para crianças e jovens” (GOMES, 2009: 9). Da primeira formação da CNLI, contribuíram Manuel Bandeira, Jorge de Lima, José Lins do Rêgo, Elvira Nizinska da Silva e Cecília Meirelles; que, ao deixar o grupo, deu lugar para o acréscimo de Lourenço Filho e Maria Eugênia Celso. Murilo Mendes atuou como secretário (coordenador) da Comissão que na sua atuação, deveria “definir o que *não é* literatura infantil [...] *Não é* literatura infantil todo um conjunto de textos com explícitos objetivos didáticos e programáticos, além daqueles de caráter técnico e científico, não importando a faixa etária a que se destinavam” (GOMES, 2009: 10). Portanto, explicita Ângela Castro Gomes, tratava-se de toda uma escrita criada simultaneamente para divertir e ensinar, “investindo na imaginação de seu autor, ao que se acresce o fato de ser uma escrita por adultos para crianças, numa situação de desigualdade que exige estratégias de ‘adaptação’ linguística e cognitiva, entre outras” (GOMES, 2009: 10).

Na década de 1940, o fadário do poeta é sublinhado por encontros inabaláveis, extenuação de saúde, privação e legitimação na totalidade literária. Em 1940, conhece a viúva de Antônio Augusto Leal Gascão Nunes, a poeta Maria da

Saudade, filha do historiador e líder do antifascismo português, Jaime Cortesão, exilado no Brasil pelo governo de Antonio de Oliveira Salazar, durante os anos de 1940 e 1950. Nesse ano, inicia uma longa amizade com a casa de pintores Arpad Szenes e Vieira da Silva, que fixam residência no Rio de Janeiro, no período de 1940 a 1947, num autoexílio imposto pela Segunda Guerra Mundial. Vieira da Silva ilustrará, em 1989, seu livro *Janelas verdes sobre Portugal*. Arpad e Vieira da Silva presumem ser, ao lado do italiano Alberto Magnelli, a maior presença na coleção de arte do poeta. Tal aos pintores brasileiros Alberto da Veiga Guignard e Candido Portinari, Vieira e Szenes retrataram o poeta em magníficas obras.

Na legitimação da totalidade literária, publica, em 1941, *O visionário*, onde atualiza o eterno feminismo. Apesar de ver a vida sem subterfúgios e de considerar-se “terrivelmente do mundo”, Murilo Mendes metaforiza sempre, ao reportar-se aos seres e ao universo, nunca se destituindo da circunstância de poeta.

Ilustrado por Portinari e com capa de Santa Rosa, sai *As metamorfoses* (1944), escrito entre 1938 e 1941, dedicado “ao meu amigo Wolfgang Amadeus Mozart”. Sobre Mozart, em 1942, quando vive anos de angústia existencial, no seu quarto da rua Marquês de Abrantes nº 64, o poeta, numa repentina visão, talvez ocasionada por fraqueza física, depara-se com Mozart vestido de sobrecasaca azul e desmaia de emoção. Por ocasião de os alemães invadirem Salzburg, o poeta telegrafou a Hitler protestando: “Em nome de Wolfgang Amadeus Mozart protesto contra a ocupação de Salzburg”.

Politicamente opositor aos estados políticos que cerceiam a liberdade e a dignidade do homem, foi declarado *persona non grata* pelo governo ditatorial franquista da Espanha, quando pretendeu visitar a terra de Miró e Picasso, artistas integrantes da sua futura coleção de arte.

Entranhado num enigmático universo metafísico na subversão do real, revelando a vida em sonho ou pesadelo, em humor, no uso de técnicas surrealistas⁴⁸, escreve, em 1942, *Mundo enigma* (1945), delineando o humor: “A nuvem ficou

⁴⁸ Yves Duplessis em *O Surrealismo* (1963) define sete técnicas surrealistas: 1. *O humor*: “[...] o riso ainda é a melhor arma para sacudir o jugo da hipocrisia!” (p. 25); 2. *O maravilhoso*: “[...] tudo é comparável a tudo, tudo encontra em qualquer lugar seu eco, sua razão, sua semelhança, sua oposição, seu devir. E este devir é infinito” (p. 33); 3. *O sonho*: “[...] o sonho permite a penetração em si mesmo e conseqüentemente acesso ao supremo conhecimento” (p. 36); 4. *A loucura*: “que reina soberana à imaginação no mundo dos alienados; seu espírito move-se alegremente entre contradições e incoerências que assim são consideradas somente pelo homem comum” (p. 39); 5. *Os objetos surrealistas*: “[...] objetos do mundo exterior, desviando-se de seu uso habitual” (p. 44); 6. *O cadáver delicado*: “[...] série de frases inacreditáveis ou um desenho que desafia toda realidade” (p.

/ atrás da bicicleta” (MENDES, 1994: 384); ou o maravilhoso: “Do sino vazio / voam esquadrilhas de pássaros” (MENDES, 1994: 390); ou “O poeta calça nuvens ornadas de cabeças gregas [...]” (MENDES, 1994: 394). Institui-se protagonista de um divertimento caótico de sentimento e enredos ao redor de si:

Quem é esse que se parece comigo
E entretanto não é bem eu?
Nem ao menos é meu duplo,
Nem o aprendiz da poesia,
Nem a substância do fogo (MENDES, 1994: 393).

Nesse mesmo ano, edita *O discípulo de Emaús* (1945), escrito em 1943; publicado antes de sua primeira viagem a Europa, este livro amalgama 754 aforismos murilianos a respeito de diversos temas, a exemplo:

6. O difícil não é encontrar a VERDADE: é organizá-la (14). 61. A POLÍTICA é a arte de errar (21). 70. AS PAIXÕES e os relógios movem o homem (32). 145. A LIBERDADE é o equilíbrio entre o bem e o mal (32). 198. A POESIA não pode nem deve ser um luxo para alguns iniciados: é o pão cotidiano de todos, uma aventura simples e grandiosa do espírito (198). 247. NO MUNDO ESPIRITUAL, como no mundo físico, nada se perde (50). 372. A MEMÓRIA é uma construção do futuro, mais que do passado (70). 412. Desconheço a GUERRA justa (78). 541. O TEMPO é uma dimensão do espírito, O ESPAÇO é uma dimensão do corpo (102). 544. O HOMEM aspira o bem e respira o mal (102) (MENDES, 1945: 13 -138).

No ano em que obtém o cargo de serventuário da 4ª Vara de Família do Distrito Federal, em 1946, escreve, por três anos, sonetos que revelam a conexão do poeta modernista com as formas clássicas e métodos líricos, numa atitude de contenção de rebeldia e de reflexão da lírica incontestada e plena. Essa coleção de sonetos determina o livro *Sonetos brancos*, publicado na antologia *Poesias 1925-1955* (1959).

Sequenciando sua colaboração em periódicos, inicia colaboração no *Suplemento de Letras e Artes* do jornal *A manhã*, do Rio de Janeiro. Ao artigo “A música e os intelectuais” ocorreriam outros, inclusive alguns seriados sobre o mesmo tema, como “Formação de discoteca” e “Recordações de Ismael Nery”. O poeta arrematará sua cooperação, em 1952, com o artigo “A Jorge de Lima”.

46); 7. *A escrita automática*: “nos estados de sonho e loucura, o inconsciente se manifesta de maneira espontânea, pelo relaxamento de toda a atividade de controle e a escrita automática permite transcrever suas mensagens” (p. 48).

Dois lançamentos guardam o final da década de 1940: *Poesia Liberdade*, publicado em 1947, ano do casamento com Maria da Saudade Zuzarte Cortesão⁴⁹:

Mulher toda sal e espuma,
 Filha e neta de altos entes,
 Companheira de arte-vida,
 A tua medida é única:
 Deus te criou, destruiu o molde,
 Tens um lado cartesiano,
 [...]
 Senhora do mundo enigma,
 De labirintos Ariana,
 Tu serena aparecida
 Tu poesia liberdade
 Com um livro-cristal sublinhas
 O teu dançado destino (ROMA, 1965)
 (MENDES, 1994: 676-677).

Em 1949, edita-se o remate da *Poesia Liberdade*, composto de onze poemas, *Janela do caos*, livro numa edição especial com seis litografias assinadas pelo pintor francês Francis Picabia, pioneiro do dadaísmo em Paris.

Averba-se, nos anos de 1950, dois significativos acontecimentos memoráveis na vida do poeta alusivos à Europa. O primeiro, no início da década, em 1952, a viagem ao Velho Mundo, onde estabelece encontros amistosos com André Breton, René Char, Magritte e outros. Em Paris, retoma o contacto entabulado no Rio de Janeiro, em 1949, com Albert Camus, *Prêmio Nobel de Literatura* (1957), recordado pelo escritor franco-argelino no livro *Journaux de Voyage* (1978), impressões anotadas durante as duas viagens, em 1946, nos Estados Unidos, e à América do Sul, com evidência ao Brasil, entre junho e agosto de 1949.

O ficcionista de *O Estrangeiro* e *A Peste* e ensaísta filosófico de *O mito de Sisífo* testemunha o acercamento e as impressões sobre Murilo Mendes em cinco anotações que decorrem entre 20 de julho, quando recebe “[...] visita de Murillo Mendès (grafia do original francês) - poeta e doente. Espírito fino e resistente. Um dos dois ou três que realmente me chamaram a atenção aqui” (CAMUS, 2004: 81); e 25 de agosto, às vésperas do retorno a Paris, em 31 de agosto, quando retribui a visita, indo à casa dos Mendes, à tarde, às cinco horas.

⁴⁹ De acordo com a certidão de casamento, acontecido em 6 de junho de 1947, Maria da Saudade, doméstica, era viúva de Antônio Augusto Leal Gascão Nunes (Folha 188v. do livro de B. B. 1, nº 235 de Registros de Casamentos).

Sobre o segundo encontro, em 27 de julho, marcado por almoço seguido de uma visita ao Pão de Açúcar, Camus continua falando sobre o poeta:

Almoço com o poeta Murillo Mendès, espírito fino e melancólico, com sua mulher e um jovem poeta [José Paulo Moreira da Fonseca], a quem o inteligente sistema de trânsito do Rio de Janeiro premiou com 17 fraturas e um par de muletas. Depois do almoço, levaram-me ao Pão de Açúcar. Mas passa-se a manhã fazendo fila para, afinal, chegar apenas ao primeiro patamar – para grande desêspero da Sra. Mendès, que teme que me aborreça, enquanto eu me sinto de bom-humor na agradável companhia deles. M. conhece e cita Char, achando que, desde Rimbaud, é o nosso poeta mais importante (CAMUS, 2004: 92).

Durante sua estada no Brasil, o escritor registra observações inestimáveis sobre a vida e o exótico brasileiro na tentativa de saber do povo; comenta também, além do encontro com Mendes, outros com Aníbal Machado, Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt, Erico Veríssimo, Oswald de Andrade, Mário Pedrosa e Dorival Caymmi, “o músico *Kaïmi* (grafia original do francês); negro que compõe e escreve todos os sambas que o país canta” (CAMUS, 2004: 80), que julga serem canções tristes e comoventes. Talvez de “saudade”, se conhecesse a palavra. Entretanto, curiosamente, afinidade, Camus sente mesmo por Murilo Mendes, como ele, um espírito insubmisso, insurreto, que, parodiando Descartes, dizia: “Revolto-me, portanto existo”.

Na moderna Paris de Camus, Murilo Mendes pronuncia conferência na Sorbonne sobre Jorge de Lima, recentemente desaparecido. Entre 1953, ano em que conhece o pintor italiano Alberto Manelli, e 1956, prossegue sua missão cultural na Bélgica e Holanda, ministrando conferências em universidades.

O segundo acontecimento deve-se à sua mudança definitiva para a Itália, aos 56 anos, contratado pelo Departamento Cultural do Itamarati para ministrar conhecimentos de Cultura Brasileira na Universidade de Roma.

Antes de transferir-se do Brasil, em 1956, sobrevive como conferencista no Rio de Janeiro e em São Paulo; coopera no periódico *Para Todos* escrevendo artigos: “V Salão Nacional de Arte Moderna: Pintura I e Pintura II”, “A transmissão da poesia”, “A Ópera de Pequim” e “Fayga Ostrower e a gravura”. Fayga, criticada por elementos aliados à esquerda no Brasil, devido sua mudança de produção,

avocando a abstração em detrimento da figuração de cunho social, teve, no amigo-poeta seu defensor veemente.

Ainda neste período, por iniciativa do Ministério da Educação, edita-se *Contemplação de Ouro Preto*, obra narrativa das viagens do poeta a Minas das barrocas Mariana e Ouro Preto, Minas do mestre Guignard, que pintou ao poeta dois magníficos retratos no tempo em que viveu no Rio de Janeiro, e por quem Murilo Mendes detinha admiração. Por ocasião de uma visita ao mestre, registra, no livro de visitas do pintor, um elogio: “Acompanho há muitos anos a carreira artística de Alberto da Veiga Guignard, tenho o prazer de deixar aqui esta lembrança, fixando a certeza, que possuo, de ser ele um dos nossos melhores pintores”.

Na suíte barroca de *Contemplação de Ouro Preto*, dedicado à memória dos pais, professa sentimento de mineiridade, transladando-se ao palco histórico, soturno e fatídico da antiga Vila Rica, testemunha e protagonista atenciosa da Inconfidência Mineira, a vociferar:

Dorme, dorme, inconfidente
 – Ouro Preto inconfidente –
 Na paz íntima de Deus
 Dorme o silêncio da cruz.

Dorme, Ouro Preto sombria,
 Para sempre dorme, dorme,
 Na tua pátina paciente,
 No teu frio e escuridão,
 Nas tuas igrejas perenes,
 Nas tuas pedras solenes,
 Nos teus terraços desertos
 Iluminados somente
 Por fogos-fátuos errantes,
 Com teus pobres vagabundos,
 Com tuas almas penadas,
 Com teus santos, com teus poetas
 Barrocos, alucinados,
 Teus leprosos, teus doentes,
 Teus doidos, teus enforcados
 Refeitos na eternidade,
 Remidos na tradição,
 Dorme, trágica Ouro Preto,
 Dorme, Ouro Preto assombrada,
 O sono da libertação (MENDES, 1954: 170-171).

Criador imaginativo, impávido e destro, atende à solicitação da Editora J. Olympio e organiza, em 1956, a antologia *Poesias 1925-1955*, excluindo os livros O

sinal de Deus (1936) e *História do Brasil* (1932), descaracterizando todo o sentido de totalidade de obra. Quando dessa publicação (1959), saem, em Lisboa, o livro *Tempo Espanhol*; na Itália, *Siciliana*, texto bilíngue traduzido por Giuseppe Ungaretti que, ao lado de Luciana Stegagno Picchio e Ruggero Jacobi, na encadeação das publicações italianas, traduziria e organizaria *Introdução à poesia de Murilo Mendes*. Ungaretti também será responsável pela tradução de *Finestra del caos*, em 1961, ano em que o poeta concorre na *Revista de Cultura Brasileña* e participa da antologia sueca *Fem brasilianska poeter*. Receptivo à demanda do Jornal de Letras e Artes (Lisboa), responde, em 1963, ao “Questionário de Proust”⁵⁰, que nos faculta saber predileções do poeta:

Qual é, para si, o cúmulo da miséria moral?
Explorar a miséria alheia.
Onde gostaria de viver?
No Rio, com menos calor; em Florença, com menos ruídos;
em Madrid ou Lisboa, em outras circunstâncias.
O seu ideal de felicidade terrestre?
Ver progredir a fraternidade entre os homens.
Que culpas a seu ver requerem mais indulgência?
As mais absurdas à nossa compreensão imediata.
A sua heroína preferida na ficção?
Gina Sanseverina del Dongo (La Chartreuse de Parme).
Os seus pintores favoritos?
Piero della Francesca, Breughel, Goya, Klee.
Seu músico favorito?
Mozart, naturalmente.
As qualidades que prefere na mulher?
A feminilidade. A feminilidade. A feminilidade.
A sua ocupação preferida?
Desocupar-me, ouvindo discos ou folheando livros de reproduções
de pintura.
Quem gostaria de ter sido?
Adão, ou o último homem na série dos tempos.
Os principais atributos do seu caráter?
O instinto de comunicação humana e a firmeza da amizade.
Que mais deseja aos seus amigos?
Que continuem a ser o que são – pelo menos diante de mim.
O seu principal defeito?
A indecisão no agir.
O seu sonho de felicidade?
Compreender e admirar até a exaustão.
Qual a maior das desgraças?
Passar ao largo das fontes de energia.
Que profissão desejaria exercer?
Carpinteiro ou arquiteto.

⁵⁰ Na alternância de pergunta e resposta, intencionalmente, optamos por nos referir à pergunta em corpo itálico e à resposta em corpo normal.

Que flor prefere?

A rosa, porque é bela e não insiste.

Os seus autores preferidos?

Cervantes, Pascal, Stendhal, Dostoiévski, do nosso tempo, Kafka.
Entre os filósofos, Platão e Hegel.

Os seus poetas preferidos?

Tenho sempre ao alcance da mão um Mallarmé e um Rimbaud.

O seu herói preferido?

São Paulo.

Os seus heróis da vida real?

Os que cumprem os ofícios mais humildes; os que trabalham no fundo das minas.

O que mais detesta no homem?

O servilismo e a incapacidade de indignar-se.

Caracteres históricos que mais abomina?

Tiranos, inquisidores, absolutistas, cristãos servos do poder temporal.

A reforma política que mais ambicionaria no mundo?

A implantação universal do socialismo humanista, que permitisse a criação dum mundo só.

O dom da natureza que mais gostaria de possuir?

Um superolhar.

Como desejaria morrer?

Aceitando a morte como a portadora da comunhão absoluta.

Estado presente do seu espírito?

Um movimento pendular entre agitação e serenidade.

A sua divisa?

Poesia liberdade. 13.10.1962

(MENDES, 1994: 51-52).

Alheio aos problemas políticos criados pelos militares, que promoveram a queda do governo do Presidente João Goulart, em 1964, determinando um longo período ditatorial no Brasil, na Itália, segue trabalhando na Universidade de Roma e, no acercamento permanente das artes visuais, intensifica crítica de revalidação de artistas italianos disposta em *L'Occhio del poeta*, organizado por Luciana Stegagno Picchio. A serviço do Departamento Cultural do Itamarati, regressa ao Brasil em 1964 na condição de curador da representação brasileira na 32ª *Biennale di Venezia*⁵¹, selecionando, para o pavilhão brasileiro no Giardini de Venezia: Tarsila do Amaral, Volpi, Palatnick, Almir Mavignier, Krajcberg, Weissmann e Glauco Rodrigues; artistas icônicos do laboratório experimental cultural imposto pelas correntes *Pau Brasil* e *Antropofagia*, que buscavam assegurar a cultura nativa em detrimento do modelo de tradição europeia, e a vanguarda focada no abstracionismo geométrico e no informal. Sustém que os criadores selecionados traduzem o espírito

⁵¹ Marco da história da arte, criada em 1895, a *Biennale di Venezia* instituiu-se tradição da arte contemporânea internacional no século XX, tornando-se, inclusive, modelo para outras similares como, em 1951, a Bienal de São Paulo.

da arte naquele momento e o espírito de evolução da linguagem visual e da severidade estilística.

Num laconismo de costumes que “lampejam” sua memória de infância e adolescência, urbe (Juiz de Fora) e os homens, urde em meio ao sacro e profano sua presença no mundo, a descoberta de si e a vocação à literatura no livro, de retorno às suas origens, *A idade do serrote*, em 1968:

As imagens visuais, quase concretas, sucedem-se vertiginosamente e indiferenciadas: os jardins-pomares com árvores e serpente bíblicas; os irmãos, as babás, as mulheres; os temporais e os arco-íris, o circo, o carnaval; os brinquedos infantis; as primeiras lutas e os primeiros instrumentos hostis; o pai, as Parcas que lhe transformaram a mãe em Macunaíma-constelação, Eros que lhe imprime o sinal indelével de *voyeur* e ainda a visualização de um sonho transgressor: “Desde menino queria descoroar os imperadores, alguns deles de resto já abolidos” (BARBOSA; RODRIGUES, 2000: 90).

Dividido em “grafitos”, “murilogramas” e “sintaxe”, sai, em 1970, o livro *Convergências*, que qualifica o poeta na *avant garde* da poesia brasileira. O poema “Exergo” (na medalha, o espaço onde se gravam os dizeres), predecessor aos demais poemas do livro, alude ao verso e reverso da peça: “Grafitos” e “Murilogramas”.

Inscrições ou desenhos consumados nas pedras ou paredes, em épocas antigas, constituindo, pela permanência, fontes de relevantes estudos arqueológicos e linguísticos, construções e desconstruções reveladoras, “grafitos” são poemas que deambulam pela cultura e história, inspecionando espaços, pintores, escritores e, mesmo, a origem do poeta como “Grafito na pedra de meu pai”:

Tu foste
Casa feita Paz / ternura
Abertura para o mundo.
Santo-e-senha distribuías
A pobre, amigo ignoto.

Irônico / repentista / malincônico
Eis tua marca maior: hombridade.

Esta cabeça ovalbranca
De mineiro gentil homem
(Belo)
Sinais emitia célere
De soaveforte comando

À tribo de songamongas.

Tu & Maria José
 Montanhosa generosa
 Repartiam entre os oito
 O coração em fatias [...] (MENDES, 1994: 628-629).

Na criação dos “murilogramas” (Murilo + gramas), consigna críticas e reconhecimentos afetivos exemplificados no “murilograma” que reverencia Graciliano Ramos, autor de *São Bernardo* (1934) , *Vidas Secas* (1938) e *Memórias do Cárcere* (1953):

1 Brado. Olhofaca. Difícil.
 Cacto já se humanizando,

Deriva de um solo sáfaro
 Que não junta, antes retira,

Desacontece, desquer.

2 Funda o estilo á sua linguagem:
 Na tábua seca do livro

Nenhuma voluta inútil.
 Rejeita qualquer lirismo.

Tachando a flor de feroz.

3 Tem desejos amarelos.
 Quer amar, o sol ulula,

Leva o homem ao deserto
 (Graciliano – Fabiano)

Ao limite irrespirável

4 Em dimensão de grandeza
 Onde o conforto é vacante,

Seu passo trágico escreve
 A épica real do BR

Que desintegrado explode. Roma 1963
 (MENDES, 1994: 682-686).

Com os poemas experimentos “sintaxe”, dedicados à fabulosa memória de Oswald de Andrade, arremata *Convergências* resguardando a valorização de método / decurso libertário, preconizado em “Texto de consulta”:

[...]
 O poema é o texto? O poeta?
 O poema é o texto + o poeta?
 O poema é o poeta – o texto?
 O texto é o contexto do poeta
 Ou o poeta é o contexto do texto?

O texto visível é o texto total
 O antetexto o antitexto
 Ou as ruínas do texto?
 O texto abole
 Cria
 Ou restaura? [...] (MENDES, 1994: 737).

Expressão da consolidada amizade entre o poeta e o pintor Magnelli, em tiragem de 20 cópias, assinadas e numeradas, sai o álbum-caixa I *collages de Mangnelli* (1970), composto por dez gravuras do pintor e do poema “Magnelli”, da seção IV. Omaggi do livro *Ipotesi* (1977) e de outro texto crítico em prosa de Murilo Mendes.

Na sequência, organizada por Ruggero Jacobi, publica-se, em 1971, em Milão, o livro *Poesia Libertá e*, em 1972, ano em que participa de antologias na Alemanha e Argentina, edita-se, no Rio de Janeiro, *Poliedro*, dividido em “Microzoo”, “Microlições de coisas”, “A palavra circular” e “texto délfico”, quatro setores, vozes do poeta angustiado face aos desígnios do mundo e da sociedade contemporânea, enunciados em temas universais e eternos. Arquivo memorial, testemunhos colhidos no percurso de vivência do poeta. Páginas de referências, metáforas da existência e do tempo, dos homens e das coisas, das formas e dos seres, da palavra e dos discursos, da criatura e do Criador.

Nesse ano, recebe o *XI Prêmio Internacional de Poesia “Etna-Taormina”* (1971), anteriormente concedido a Salvatore Quasimodo, Dylan Thomas, Jorge Guillén e Giuseppe Ungaretti.

Após anos de ausência, em agosto (1972), retorna ao Brasil, onde, em 1973, publica a primeira série de *Retratos-relâmpago* (1955-1966), dividido em três setores.

No Setor 1, dedica-se a retratos de homens notáveis que concorreram para o desenvolvimento da cultura, da História e da Filosofia. Entre o poeta grego Homero, considerado o autor de *Ilíada* e *Odisséia*, e o poeta-surrealista francês René Char, interpõem-se dezenas de retratados: Sócrates, Dante, São Francisco de Assis,

Spinoza, Tolstói, Castro Alves, Proust, Euclides da Cunha, Raul Bopp, Jorge Luis Borges, Graciliano Ramos, Brecht, Nietzsche e Albert Camus, sobre quem comenta: “Conheci-o de perto: usava o cilício da lucidez, as alpercatas da crítica. De rigor ético. De exigência estética” (MENDES, 1994: 1239). Termina o “retrato relâmpago” indagando: “FRASE PARA CAMUS: Se os deuses não existissem, como aprenderíamos a polemizar?” (MENDES, 1994: 1240).

No Setor 2, kodaqueia os criadores de imagens. Resgata Simone Martine, a quem elege como “o primeiro nome internacional da história da pintura italiana” (MENDES, 1994: 1243) e segue, com aguçado olho crítico, exaltando Giacometti, Picasso, Max Ernest, Magritte, Braque, Volpi e Tarsila do Amaral:

Partindo de Tarsila a pintura começa a influir na poesia brasileira. O quadro *Aba-poru* decide a vocação de Raul Bopp, acha-se nas origens de *Cobra Norato*; outros do mesmo ciclo suscitarão textos de Mario de Andrade que dedica a Tarsila “O ritmo sincopado”. Telas como *Distância*, *A cuca*, *O sono*, *A negra*, viajarão clandestinamente ao longo dos meus *Poemas*, alternando com outros de Marx Ernest, do Primeiro Cícero Dias e do primeiro De Chirico. A pintura pau-brasil e a pintura antropofágica aplainam os caminhos posteriores da poesia. Com a prática do cubismo Tarsila passara pelo “serviço militar da forma”, conciliando a disciplina e liberdade (MENDES, 1994: 1250).

No Setor 3, o poeta saúda os vultosos da música antiga e moderna de ressonância universal: Chopin, Elsie Houston, Edgar Varese e Villa-Lobos:

Tudo o que nós nascemos, crescemos, cantamos, amamos, dançamos, respiramos, comemos, passa pelas ruas de Villa-Lobos. Pelas ruas de Villa-Lobos passa o passo do nosso desafinado, atormentado Brasil todo mundo passa [...] (MENDES, 1994: 1259).

A 2ª série de Retratos-relâmpago, escritas em Roma entre 1973 e 1974, sai em 1975, kodaqueia pintores do passado: Rembrandt, Turner, Caravaggio; e amigos admiradores: Jaime Cortesão e Miró:

Sabe que o mundo através de seus sistemas gastos impede por exemplo o pássaro de telegrafar à pedra; impede as estrelas de jogarem aos dados; a formiga de pedir a palavra; um cachorro de puxar aque la moça por um cordel. [...] Miró extrai o maravilhoso da coisa imediata, visível; transforma em realidade a faixa onírica (MENDES, 1994: 1275).

Também kodaqueia escritores que cultua: Guimarães Rosa, Jean Cocteau, Ezra Pound e Pablo Neruda: “Talvez no princípio fosses uma árvore altíssima de largo diâmetro: nela pousamos os pássaros da América, sustentados por mil relâmpagos de metáforas, e o arco-íris” (MENDES, 1994: 1285).

Persuadido da inteligência cultural europeia e desconectado dos contratempos da política cultural no Brasil, inicia uma fase de inquietante letargia, que imputa à “burrice da crueldade e sujeira do mundo”, de acordo com a carta escrita a Laís Corrêa de Araujo, em 7 de junho de 1973.

Desassossegado, lastima os capítulos de terror e extrema violência, mortes, ataques impiedosos que atribui aos sectários italianos da extrema-direita. De Lisboa, na última carta remetida a Corrêa de Araujo, em 12 de junho de 1975, portanto cerca de sessenta dias de seu falecimento, em 13 de agosto, confessa-se muito angustiado com a miserabilidade do mundo.

O poeta veraneava em Portugal, na casa do seu sogro Jaime Cortesão, à rua João de Deus, número 19, 3º andar, quando, surpreendido por uma síncope cardíaca, falece. Falece em Lisboa, cidade “consabidamente bela”, descrita no livro *Janelas verdes por*

sua posição natural pastoreando o rio e o mar; em colinas, mais autênticas que as (portáteis) de Roma; a luminosidade do céu superlativo, as vistas descortinadas de numerosos miradouros, além de outros elementos que subtraio ao texto, propõe-nos a fruição dum cenário onde dados positivos e negativos se conjugam [...].

Consideramos a Lisboa de planos contrastantes, descidas, subidas, largos (estreitos), pequenas praças, “altas ruazinhas”, vielas, becos, jardins escondidos onde algumas vezes surpreendi “as dalias a chorar nos braços dos jasmims”; a Lisboa mãe da Bahia (MENDES, 1994: 1408-1409).

O “peregrino europeu de Juiz de Fora”, nomeado assim por Carlos Drummond de Andrade, partiu resignado ante a fatalidade do destino, anunciada no poema “Memória”, de *Poesia Liberdade*:

Nasci nu.

Quando eu vim me sussurraram:

“Adeus, desde já adeus” [...] (MENDES, 1994: 415).

Encantou-se, diria Guimarães Rosa, para quem “as pessoas não morrem, ficam encantadas”, deixando-nos um legado literário de escritos inéditos: *Carta geográfica* (1965-1967), reflexões sobre o espaço e seu pertencimento; *Ipotesi* (1968), poesias escritas em italiano; *Espaço espanhol* (1966-1969), notas de viagens à terra de Cervantes; *Janelas verdes* (1970) prosa que passeia por Portugal; *Transistor* (1980), antologia de prosa; *Retratos-relâmpagos* (1973-1974), segunda série; *Conversa portátil* (1971-1974), seleta em prosa e verso; *A invenção do finito* (1960-1970) e *L'occhio del poeta*, ambos constituídos de textos sobre criadores contemporâneos, muitos pertencentes a catálogos de exposições; e *Papiers*, escritos em prosa e verso, de 1931 a 1974, em francês.

Alguns desses escritos foram reunidos em *Murilo Mendes: poesia completa e prosa*, organizado pela filóloga e amiga Luciana Stegagno Picchio, em 1994, com supervisão da guardiã e devota companheira (de vida e arte) do poeta, Maria da Saudade Cortesão Mendes. Associam-se a esses inéditos outras publicações de díspar natureza.

Replicando o aforismo de Octávio Paz, estamos convictos de que na obra de Murilo Mendes se manifesta sua biografia. Nos “murilogramas” e “grafitos”, manifesta admiração por intelectuais e criadores, de seu tempo ou do tempo pretérito. Em *Tempo espanhol* e *Janelas verdes*, estabelece uma cartografia da cultura, tempo e espaço, na Espanha e Portugal. Ao longo da totalidade dos escritos, replica sua vida, tal em *A idade do serrote*, consagrado aos anos vividos na terra das macieiras da Califórnia, exaltada na “Canção do exílio”; ou a dos outros, tal a série de artigos publicados sobre Ismael Nery.

Nos escritos avulsos semeados por toda sua obra, contempla o âmago daquilo que o rodeia: gentes, espaço e tempo. Em *O discípulo de Emaús*, ajuíza conceitos e pensamentos sobre o homem e o mundo, enquanto nos escritos críticos sobre a arte confessa a predileção estética evidenciada da observância da terra natal: “Os sururus em família têm por testemunha a Gioconda” (MENDES, 1988: 21); à sofisticação estética incontestada nas paredes da residência em Roma, no início, na via de Castro Pretório, depois, na *via del Consolato*, número 6: Lúcio Fontana, Szenes, Vieira da Silva, Chagall, Picasso, Miró, Arp, Magritte, Ensor, Portinari, Guignard, Ligia Clark e outros; poucas adquiridas, outras, na maioria, lhe oferecidas pelos próprios criadores, como podemos constatar nas dedicatórias e notações do poeta nos chassis e reversos das obras que conformam sua segunda coleção de

arte. A primeira, acumulada no período que residiu no Rio de Janeiro (de 1920 a 1957), consignada ao Museu de Arte Moderna, quando “vai para outra terra”, berço da “flor do Lácio”⁵², disponibilizou ao mercado de arte com o objetivo de complementação financeira à sua sobrevivência na Europa.

Afere-se, também, saber do poeta, na apreciação de sua biblioteca, detentora de obras pontuadas de marginálias, ou nas suas cartas semeadas no mundo que infundem localizá-lo nas andanças, como aquelas sobrescritas a Laís Corrêa de Araújo, Vieira da Silva, Lêdo Ivo, Antonio Candido e outros. Conhece-se o poeta e a grandeza de sua contribuição ao universo da cultura pelo movimento *orobórico* e superlativo da fortuna crítica lhe consagrada por intelectuais e escritores (poetas) que o muito sabiam, entre outros, João Cabral de Melo Neto, Sophia de Mello Breyner Andresen, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade:

I
O poeta elabora sua personagem,
nela passa a viver como em casa natal.
E não é a casa natal?

II
Faz a caiação da personagem,
cobre-a de azul celeste e púrpura de escândalo,
adorna-a de talha de ouro e asas barrocas,
burila-a, murila-a.
(alfaiate de Deus talhando para si mesmo),
viaja com ela pelo universo.

III
O Poeta cavalga o mito em pêlo
– é o verso dele que informa [...] (ANDRADE, 1994: 63).

Enfim... na teia urdida dos escritos, reacendem-se a memória e a história sobre a qual o poeta proclama:

Minha história se desdobrará em poemas:
Assim outros homens compreenderão
Que sou apenas um elo da universal corrente

⁵² Expressão usada para designar a Língua Portuguesa. Olavo Bilac, no soneto “Língua Portuguesa”, principia o primeiro verso com “Última flor do Lácio, inculta e bela”, no que aduz ao idioma português, última língua derivada do latim vulgar falado por soldados, camponeses e camadas populares, no Lácio, uma região italiana.

Começada em Adão e a terminar no último homem⁵³ (MENDES, 1994: 255).

A história de vida do poeta se evidencia no compêndio poético de sua criação entabulada no Rio de Janeiro, na década de 1920, sob a determinação do Modernismo.

3.2 MURILO MENDES "NA CIDADE ONDE OS CENÁRIOS SÃO DE LEGENDA E DE SONHO"

Murilo Mendes determina, no Rio de Janeiro, uma espécie de exílio, não de cunho político, que lhe contemple o espírito rebelde de ser desassossegado socialmente no *lócus* de origem. Inicia, então, uma andança no mundo que pretextua Carlos Drummond de Andrade chamá-lo de "peregrino europeu de Juiz de Fora" (ANDRADE, 1994, p. 63).

Ao aportar na capital federal, apesar de relativo conhecimento universalista de um jovem da época e de restrita aventura nas letras, o poeta ainda não era "modernista".

Afirma-se a ausência dessa categorização na antologia poética que realizou, em 1919, aos 18 anos, atendendo à solicitação da jovem Maria Luiza Carvalho, no futuro, mãe da escritora Rachel Jardim. No exercício de monge copista medieval, sem poder de criação, o poeta opera na filtragem das poesias pelo arbítrio de sua formação poética e de sua determinação cultural, entabulada nas lições do mestre Belmiro Braga. O poeta nunca reouvera recordar essa efêmera missão de copista de poesias que "se enquadram literariamente num período que vai do Romantismo ao Neossimbolismo, passando pelo Parnasianismo, pelo Simbolismo e pelo Neoparnasianismo" (BUENO, 2012: 119). Na partida para "outras terras", o poeta sepulta esse momento, talvez, por julgá-lo irrelevante na sua biografia.

Ao escrever sobre a presença do Modernismo em Murilo Mendes, intento, deste ensaio, também examinar, por escrita paralela, sobre as tradições do universo intelectual, no valor estético e político, o Modernismo e a formação de identidade nacional brasileira na "arena cultural" que representa o Rio de Janeiro, cidade que, "enquanto 'arena cultural', é compreendida como um espaço dotado de variados e

⁵³ MENDES, Murilo. "Eternidade do homem". In: _____. *Murilo Mendes: poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

até contraditórios sentidos sociais, que convivem lado a lado, tendo sido construídos e consolidados ao longo do tempo" (GOMES, 1999: 23).

No começo da década de 1920, aos 19 anos, o poeta modela vocação literária escrevendo crônicas, entre 15 de abril de 1920 e 19 de julho de 1921, totalizando 35 colaborações publicadas sob o título "Chronica Mundana" – na maioria assinadas com o pseudônimo De Medinacelli, no diário independente juiz-forano *A Tarde*. Observa-se que, a partir de 12 de janeiro de 1921, essas últimas seis crônicas intitulam-se "Bilhetes do Rio". Através da coluna "Chronica Mundana", De Medinacelli anuncia sua transferência, da cidade considerada capital cultural de Minas Gerais, para o Rio de Janeiro aonde conhece Ismael Nery:

Vi, um belo dia, entrar na sala um moço elegante e bem vestido. Ajeitou a prancheta, sentou-se e começou a desenhar. Meia hora depois saiu para o café. Aproveitei sua ausência e resolvi espiar o que ele fazia [...] Ao regressar puxei conversa com ele: saímos juntos da repartição. Assim começou uma amizade que se prolongou ininterruptamente até o dia de sua morte, em 6 de abril de 1934 (MENDES, 1996: 21).

Nesse acercamento, com Nery, conforme já observado, institui-se a terceira anúncio poética confirmada no primeiro artigo (da série de 17 artigos) publicado nos periódicos *Letras e Artes* (6 de julho de 1948) e em *O Estado de S.Paulo* (1º de julho de 1948), quando aclara:

[...] também o poeta Murilo Mendes muito deve ao amigo. De fato uma parte do meu primeiro livro, a quem chamei, salvo engano, *Poemas sem tempo* (não tenho o volume à mão), bem como diversas peças de *O Visionário*, nasceram das contínuas conversas com Ismael sobre sucessão, analogia e interpenetração de formas, ideias a que ele tentou dar vida plástica em vários desenhos e quadros, ideias que apoiava todo dia em bases de observação na rua, nas reuniões [...] (MENDES, 1996, p. 30).

As aludidas reuniões ocorriam sempre na casa do amigo, o "lugar de sociabilidade" mais evidente na trajetória de poeta. Os "lugares de sociabilidade" são legitimadores da convergência de intelectuais "para o debate e a propagação de ideias indissociáveis de formas de intervenção na sociedade" (GOMES, 1999, p. 10).

Raul Bopp, em *Movimentos modernistas no Brasil: 1922 - 1928*, aduz significativos "lugares de sociabilidade" na cidade de São Paulo e Rio de Janeiro. Em São Paulo, constituem lugares fomentadores de estímulo ao surto das ideias

modernistas a residência de Paulo Prado, o solar de Dona Olívia Guedes Penteadó. Apareceu, tempos depois, o salão de Tarsila do Amaral, "apoiado pela personalidade dinâmica de Oswald de Andrade. Também alguns intelectuais admiradores de Mário de Andrade costumavam-se reunir na casa do poeta, para debater assuntos literários" (BOPP, 1996: 30).

No Rio de Janeiro, os debates aconteciam nas casas de Álvaro Moreyra, Ronald de Carvalho e de Aníbal Machado e nos pontos de encontro da revista *Festa*: Livraria Garnier e Café Lammas. Aníbal Machado recebia seus amigos Carlos Drummond de Andrade, Isac Perez, Queiroz Lima, Ivan Junqueira etc. aos domingos, enquanto Álvaro Moreyra mantinha sempre aberta sua casa a pessoas que tinham gosto pelo debate de ideias: Olegário Mariano, Manuel Bandeira e outros. Muitos convergiam para o lugar de Álvaro, que, nesse tempo, respondia pela direção das revistas *O Malho*, *Para todos* e *Ilustração brasileira*. *Para todos* recebia "colaboração literária moderna, por exemplo, dos rapazes do grupo *Verde*, de Cataguases, Jorge de Lima, Cassiano Ricardo, Murilo Mendes etc. Contava com ilustrações de Di Cavalcanti, Álvaro, Lula Cardoso Ayres e Guevara" (BOPP, 1996: 32). Já Ronald de Carvalho acolhia os novatos em vanguarda literária, admiradores fiéis: Ribeiro Couto, Austregésilo de Athayde, Sérgio Buarque de Holanda.

Ainda que não mencionadas por Raul Bopp, mas de extrema relevância por acolherem Murilo Mendes, evidenciam-se as sessões na casa do amigo filósofo, descritas por Adalgisa Nery em *A imaginária*:

Meu marido pouco saía de casa. Recebia os amigos todas as noites. Vivíamos rodeados de escritores, pintores, músicos e personalidades interessantes. Tínhamos diariamente dez, quinze pessoas variadas e inteligentes em nosso convívio (NERY, 1999: 18).

Sobre esse "lugar de sociabilidade", o poeta também se pronuncia esclarecedor no terceiro artigo, publicado em *O Estado de S. Paulo*, em 16 de julho de 1948:

As reuniões se sucediam pela noite adentro na pequena casa de Botafogo, depois no Leme. Eram poucos os amigos fiéis. Os que apareciam mais frequentemente eram Jorge Burlamaqui, Antônio Costa Ribeiro, Mário Pedrosa, Antônio Bento e eu. Guignard vinha sempre, mas apenas para conversar sobre pintura [...]. Ia-se lá atraído pela personalidade singular do dono da casa, que interessava aos homens de teatro, aos médicos, aos amadores de filosofia, aos

teólogos. Em geral comentavam-se as últimas teorias estéticas e artísticas; às vezes Ismael falava longamente [...] (MENDES, 1996: 36).

Em *Recordações de Ismael Nery*, o poeta exalça e disseca o tempo (1921-1934) dessa breve história de *philia*. Por razões da memória, esses 17 artigos murilianos se transmudam em documentos inestimáveis sobre alguns aspectos decisivos da sua formação poética, cuja trajetória Ismael Nery assistiu como mentor intelectual. O poeta aprendeu a *ver* com Nery, que só não conseguiu em vida o retorno do poeta ao catolicismo, renunciado entre 1918 e 1919. Agnóstico, condição da maioria dos intelectuais nessa época, Murilo Mendes retornará à Igreja durante a sentinela do corpo do amigo, numa cena indelével de conversão instantânea que Pedro Nava descreve, detalhadamente, em *O círio perfeito*.

A "passagem desse fulgurante Ariel foi para Murilo a revelação do seu próprio caminho" (CALLADO, 1999: 24), uma construção pormenorizada nos debates intelectuais, no conhecimento de experiências, na discussão crítica, no intercâmbio de ideias e expansão do espírito, facultada na casa de Ismael Nery, um "lugar de sociabilidade" que, em concomitância com outros lugares, instituiu uma rede de sociabilidade cultural no Rio de Janeiro, absorta nos estudos de identidade nacional brasileira sob especializados ângulos.

Esse afligimento com a valorização e moralização das questões nacionais republicanas já determinava preocupação a Alberto Torres no livro *O Problema Nacional Brasileiro* (1914), que desferiu impulso à "redescoberta do Brasil, defendendo estudos da realidade brasileira nos aspectos históricos, sociológicos, econômicos, etnográficos e linguísticos, expressões críticas de consciência liberta. Torres denuncia o combate ao "espírito romântico e contemplativo" brasileiro, inútil no esforço de construção social, política e cultural. "Na cultura, a decadência da sociedade nacional é evidente. Nunca chegamos a possuir cultura própria, nem mesmo uma cultura geral" (TORRES, 2008: 17).

Suscitando preocupação com a evolução das questões nacionais, representação histórica e política pela literatura, insere-se a contribuição de Euclides da Cunha, autor de *Os Sertões*, romance épico da expressão dos rumos da *História do Brasil*, que nos revela o massacre das expedições do Exército contra o povo de Canudos. *Os Sertões* constituem ponto de "partida das preocupações brasileiras" (BOPP, 1966: 45). Reside na lembrança de Canudos história de irrepetível

crueldade: "Canudos é um crime da nacionalidade" (FONSECA, 2011: 15). Os *Sertões* surgem como marco do Pré-Modernismo no Brasil, movimento definido por Alfredo Bosi como sinal inequívoco do Modernismo, que se estende à eclosão do Modernismo em 1922.

No Rio de Janeiro, à época, despertam vivo interesse as novas investigações da obra de Rui Barbosa e Machado de Assis. A "publicação metódica de trabalhos que constituem nosso acervo cultural, pelas coleções *Brasiliana*, *Documentos Brasileiros*, *Biblioteca Histórica Brasileira* etc., [...] promoveu certamente uma sensível modificação da mentalidade da nova geração" (BOPP, 1966: 46), integrada, entre outros, por Gilberto Freire.

Na vertente modernista, instituem "campos de sociabilidade", por convergência de múltiplas e antagônicas ideias identificadas com o movimento do Modernismo nacional, rumo à formatação de uma identidade cultural brasileira comprometida com o nacionalismo, as revistas *Klaxon* (1922-1923), *Terra Roxa e Outras Terras* (1926), *Revista de Antropofagia* (1928-1929), *Revista Nova* (1932), publicadas em São Paulo; e, no Rio de Janeiro: *Estética* (1924-1925), *Festa* (1927-1935), *Boletim de Ariel* (1931-1939), *A Ordem* (1934-1935), *Lanterna Verde* (1934-1944) e *Dom Casmurro* (1937- 1944), entre outras. Esses "campos" constituem-se de fato "em lugares de aprendizado e trocas intelectuais, indicando a dinâmica do movimento de fermentação e circulação da ideias" (GOMES, 1999: 20).

Díspares, por vezes na cumplicidade das ideias que decorrem de aproximações pessoais ou intelectuais dos colaboradores:

[...] são geográficos, são também afetivos, nele se podendo e devendo captar não só vínculos de amizade/cumplicidade e de competição/hostilidade, como igualmente a marca de certa sensibilidade produzida e cimentada por eventos, personalidades e grupos especiais. Trata-se de pensar em uma espécie de "ecossistema", onde amores, ódios, projetos, ideais e ilusões se chocam, fazendo parte da vida relacional (GOMES, 1999: 20).

Publicadas na Capital Federal em diferentes intervalos de tempo, *Estética* e *Festa* são revistas que detêm o entendimento e o comprometimento com o Modernismo nacional por variação de ideias e convicções.

Fundada por Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda, *Estética* foi o segundo órgão do Modernismo brasileiro; o primeiro foi a *Klaxon*. Essa

revista trimestral contou com a colaboração, entre outros, de Rodrigo de Melo Franco de Andrade, Afonso Arinos, Ronald de Carvalho, Aníbal Machado e Graça Aranha, a quem se deve a sugestão do nome da revista. Na fase inicial, *Estética* experimentou particular atuação do avalista da Semana de Arte Moderna de 1922, em consequência do seu rompimento com a Academia Brasileira de Letras. Graça Aranha publicou em *Estética* artigos que asseguram sua presença no movimento Modernista.

Estética deu prosseguimento às ideias da revista *Klaxon* e, apesar de vida efêmera, somente três números, teve significativa contribuição teórica na linha de estudos brasileiros. Segundo Bopp, "foi a primeira publicação que expôs com uma serena base crítica os objetivos do movimento modernista" (BOPP, 1966: 48).

Na reedição fac-similada de *Estética*, publicada em 1974, Pedro Dantas sustenta que a revista "tornara-se o centro simbólico do movimento modernista em sua segunda fase, ou seja, em um momento de reconstrução e não de demolição, para o que se tornava vital 'o exercício da crítica interna'" (GOMES, 1999: 50).

Singrando diferentes rumos, surge, em agosto de 1927, a revista *Festa*, segunda revista modernista carioca, fundada por Tasso da Silveira e José Cândido de Andrade Muricy. Publicada mensalmente, defendia o Simbolismo, cultivando uma linha espiritualista e a tradição católica. Seu título decorre do livro *A festa inquieta* (1926), de Andrade Muricy. *Festa*, que exprimia alternativas ao entendimento de modernidade e nacionalidade formulado pelos modernistas paulistas, circulou em duas fases.

A primeira, como *Festa: mensário de pensamento e da arte*, entre 1927-1929, período considerado mais importante, "heroico" devido à resistência na qual desferiu um diálogo contemporâneo junto aos outros modernistas na defesa da valorização formal e temática literária brasileira em contraposição à postura de Oswald de Andrade no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924); ou seja, sustentava a opinião sobre Modernismo como um processo de continuidade, não de ruptura, advogado por Andrade:

Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem *meeting* cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.

[...]

O Carnaval no Rio de Janeiro é o acontecimento religioso da raça (ANDRADE, 2012: 465).

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres (ANDRADE, 2012: 469).

Nesse momento, recrutou significativo número de colaboradores: escritores católicos, poetas, filósofos e pensadores; entre outros, Murilo Araújo, Barreto Filho, Gilka Machado, Abgar Renault e Cecília Meireles.

Festa desaparece para ressurgir, na segunda fase, em julho de 1934. Volve com o subtítulo "revista de arte e pensamento", que prescreve no novo título a ordem de deferência de sua pauta: relega a plano coadjuvante a discussão teórica e imputa supremo valor às artes.

Trimestral, "*Festa* só alcançou nove números, tendo sido publicada de julho de 1934 a agosto de 1935, depois da Revolução de 1930, da Guerra Civil de 1932, da Constituinte de 1933/34 e da chegada de Capanema ao Ministério da Educação e Saúde... mas antes do vermelho mês de novembro de 1935" (GOMES, 1999: 56).

Nesse novo tempo, entre outros, colaboraram Lorenzo Fernandez, Câmara Cascudo, Afrânio Coutinho, Villa-Lobos, Portinari e Murilo Mendes que confeririam um cunho moderno às suas investidas religiosas.

Examinados os 22 números da revista – 13 da primeira e 9 da segunda fase –, constata-se que Cecília Meireles registra presença em quase todos os números. Quanto ao entendimento da presença tardia de Murilo Mendes, deve-se lembrar que isso só veio a acontecer depois da morte de Ismael Nery. Murilo Mendes contribui por duas vezes na revista: nos números 3 e 5. No número 3, de setembro de 1934, publica dois poemas: "Roxelane" e "O fim do mundo"; e um elogio póstumo, à página 14, intitulado "Ismael Nery".

No número 5, de dezembro de 1934, publica o poema "Meu novo olhar", que integraria, com revisão de sete versos, o livro *Tempo e Eternidade* (1935). Nesse poema, atenta sobre a presença do amigo Nery no seu movimento de formação intelectual: "[...] Poeta para a toda eternidade segundo a ordem de Jesus Cristo, / E aquele que mudou a direção do meu olhar [...]" (MENDES, 1994: 247).

Na tentativa modernista, Murilo Mendes, anteriormente, colaborou nos números 7 (1928) e 14 (1929) da *Revista de Antropofagia*; no número 1 (1929) da *Verde*; no número 8 (1932) da *Revista Nova*; em vários números do *Boletim de Ariel*;

futuramente no número 61 (1935) de *A Ordem*; campos convergentes de diferentes sociabilidades nas quais o poeta busca reconhecimento. Constata-se que o percurso de suas colaborações, entre o primeiro poema-piada "República" (*Revista de Antropofagia*, 1928) e "Comentários aos poemas de Ismael Nery" (*A Ordem*, 1935), é a transição intelectual e de re-orientação existencial, circunstâncias manifestas nas criações limítrofes *História do Brasil* (1933) e *Tempo e Eternidade* (1935).

Inscribe-se, nesse entreato temporal, um singular momento histórico de inquietudes ideológicas entre o cosmopolitismo e o nacionalismo, entre a esquerda e a direita, entre comunistas e fascistas (que eram antes *verdeamarelamemente* integralistas); "momento em que brotam as sementes de renovação católica a quem iriam aderir intelectuais então quase nunca religiosos [...]" (ARRIGUCCI, 1996: 13), caso de Murilo Mendes.

Não obstante as predileções religiosas, políticas ou filosóficas das facções modernistas, cariocas e paulistas, ratifica-se a "intenção polêmica de deseuropeizar o estudo teórico do nacionalismo" (ANDERSON, 2008: 284), cuja propagação se tributa à presença da imprensa e à circulação de suas mercadorias.

Na encerebração da formação genuína de identidade nacional brasileira, mesmo que subordinasse tatear dúvidas, devia-se abdicar do imperante modelo europeu que trespassou o Brasil Colônia e o Império, presente no século XX, na modernidade da Exposição Internacional do Rio de Janeiro, e no Modernismo, pela Semana de Arte Moderna de São Paulo, acontecimentos eloquentes de 1922, expressões da reivindicação demandada da expansão dos centros urbanos que, enquanto tal, remodelam valores da cultura e padrões de comunicação social.

Nas sucessivas colaborações de Murilo Mendes exaram, entre outros, dois significativos atestos de sua inserção intelectual e modernista: a coordenação da Comissão Nacional de Literatura Infantil e o livro *Poemas: 1925-1929*.

Ao publicar *Poemas: 1925-1929*, Murilo Mendes

provoca inovação na nova tradição modernista brasileira. Seus textos, que incorporam várias tendências povoadas de erotismo, de modo singular, asseguram-lhe presença na cena literária brasileira pela produção de uma poesia repleta de imagens que rememoram a subversão da ordem das coisas e do universo onírico (NEVES, 2010: 76).

No futuro, o poeta será considerado por Manuel Bandeira como "um dos quatro ou cinco bichos-da-seda de nossa poesia, isto é, os que tiram tudo de si mesmos" (BANDEIRA, 2009: 201).

Esse tempo de indagação e descoberta de identidade brasileira insufla intelectuais e artistas a redimensionarem a brasilidade na herança estrangeira:

[...] o "milagre", operado nos anos de 1930, quando a mestiçagem de mácula se transforma na nossa mais profunda redenção. A partir de então, a capoeira e o candomblé viraram "nacionais", do mesmo modo que o samba e o próprio futebol, o qual era destituído de sua identidade inglesa e se transformava – como um passe de mágica – numa marca de brasilidade (SCHWARCZ, 2008: 16).

A inserção da capoeira, do candomblé, do samba e do futebol, com elementos da cultura brasileira, não advém de "ser *oficial* – isto é, algo que emana do estado, e serve antes e acima de tudo aos interesses dele" (ANDERSON, 2008: 221); advém da presença de práticas populares proclamadoras mais autênticas que as oficiais. O futebol, o samba e o carnaval deram ao Rio de Janeiro uma comunidade de sentimentos, potencializada além das diferenças sociais que ainda remanecem.

Por contumácia, algumas práticas assentaram por embates polêmicos registrados nas páginas de impressos: "é por material impresso que a nação se converte numa comunidade sólida" (SCHWARCZ, 2008: 13).

Na orientação do documental da memória ou na propagação das ideias, sustentando crítica à formulação da consciência nacional, a língua escrita detém fundamental relevância e autoridade. Nos periódicos cariocas, o nacionalismo fruía em vivacidade anímica. "No jornal anda todo o presente" (ANDRADE, 2012: 469), como "andou" no *Correio da Manhã*, de 18 de março de 1924, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, brado proclamador à legitimação do espírito nacional nas letras:

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e ocre, nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. O carnaval no Rio de Janeiro é o acontecimento religioso da raça. Pau Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança (ANDRADE, 2012: 465).

Constata-se na lírica poética "Pau-brasil, de exportação", a presença de criadores de imagens inolvidáveis; a exemplo, registra-se a existência de Guignard (Alberto da Veiga). Guignard fez ao poeta dois magníficos retratos em 1930 e 1931. Murilo granjeou retratos de outros criadores modernistas: Reis Junior, Portinari, Ismael Nery, Vieira da Silva e Arpad Szenes. No *Retrato de Murilo Mendes* (1930), Guignard incorpora dois temas num só, derivando a pintura num retrato-paisagem.

Detentor de olhar moderno educado na Europa, Guignard retornou ao Brasil em 1929, nos últimos anos da República Velha, dotado de cândido humanismo e elege pintar a paisagem brasileira em atitude de reaquistar sua terra. Pinta paisagens, temas ou esboços/ âmbitos de sustentação de retratos e naturezas-mortas, a exemplo, do plano de fundo do *Retrato de Murilo Mendes* (Baía de Botafogo com Pão de Açúcar). São favelas, bambuzais, montanhas, jardins e recantos áqueos semeados de vitórias-régias e outras plantas, semelhantes às pinturas das *Nenúfares* (1914) de Monet, em Giverny, envolvidas numa luminosidade tropical brasileira, absorvendo o arquétipo terreal gonçalvino: "Minha terra tem palmeiras/ Onde canta o sabiá [...]" (DIAS, 1860, p. 3); "que é tão *Kitsch* e entrou até na letra do Hino Nacional brasileiro" (SEGRE, 1974: 107), de Joaquim Osório Duque Estrada, que, devido a sua popularidade, foi oficializada pela República em 6 de setembro de 1922 – ano de celebração do Centenário de Independência do Brasil –, constatando-se a sua presença em:

Do que a terra mais garrida
Teus risonhos, lindos campos têm mais flores;
"Nossos bosques têm mais vida",
"Nossa vida" no teu seio "mais amores"
(ESTRADA, 1988: 385).

Estes versos da segunda parte do hino brasileiro aludem à segunda estrofe, versos 3 e 4, da canção romântica de Gonçalves Dias.

Esse "lirismo nacionalista" integra a obra guignardiana, presente na exaltação da paisagem ou na representação de símbolos, inclusive os de cunho religioso, como no caso de São Sebastião, padroeiro do município do Rio de Janeiro, que só experimentou tantas outras representações na pintura tropicalista de Glauco Rodrigues nos anos 1970. Guignard pintou o tão popular santo (Oxóssi na Umbanda) até nas paredes do Café e Restaurante Progresso, à rua Barata Ribeiro, 218, Rio de Janeiro.

Deambula modernismo e nacionalismo na obra de Guignard, personificação dogmática do Editorial da *Festa* (número 1, agosto de 1927), assinado por Tasso da Silveira. O pintor flaina pela memória coletiva sectária “de um espaço e um tempo que manifesta a ‘tradição’ de um determinado grupo [*Festa*]” (ORTIZ, 1998: 189):

[Guignard] canta agora a realidade total:
a do corpo e a do espírito,
a da natureza e a do sonho,
a do homem e a de Deus [...] (SILVEIRA, 2012: 491).

Da *Festa* de tantos, Cecília Meireles potencializa frequência em diversos números da primeira e da segunda fase. A poeta de *Romanceiro da Inconfidência*, em 1933, expõe, na Pró-Arte do Rio de Janeiro, um conjunto de desenhos produzidos desde 1924 que registram a contribuição do negro na formação da cultura brasileira. No futuro, esses desenhos integram a obra *Batuque, Samba e Macumba: estudos de gesto e de ritmo 1926-1934*, merecedora, em 1935, de restrita edição portuguesa. Ao comentar, em 1932, o *Manifesto da Nova Educação*, a poeta observa que o documento impulsiona quem o lê à realidade humana e à realidade brasileira.

Nesse ano, escrevendo matérias sobre educação, Cecília Meireles ensaia sobre folclore, citando a experiência da também educadora e poeta Gabriela Mistral, Prêmio Nobel de Literatura (1945), sobre o que denominará textualmente mais tarde de conhecimento do povo em suas manifestações de vida.

Essa série de desenhos/aquarelas fundamenta a memória articulada da poeta, que deriva "num conjunto de lembranças ativadas pelo filtro do presente" (ORTIZ, 1998: 189) que Maurice Halbwachs define como *memóire collective*. Nas observações memoriais, portadoras de geografia e de tempo, que a poeta desenha ou escreve, perseveram o tempo e os costumes da presença dos afrodescendentes e sua cultura na formação de identidade brasileira, temática que resultou em magistral análise de Gilberto Freire em *Casa Grande e Senzala* (1933).

Questões alusivas às práticas urbanas e costumes religiosos, entre outros, claramente se identificam nas "baianas" desenhadas por Cecília Meireles: as baianas quituteiras especialistas em cocadas, cuscuz, quindins, bolinhos de tapioca, pés-de-moleque, doces de abóbora e batata-doce roxa, bolos de milho e aipim; as baianas do Carnaval, que originaram obrigatória presença de ala nas escolas de

samba, preservando-lhes a memória; as baianas "cabrochinhas sestrosas" dos blocos e ranchos; e as baianas "cavalo de santo" nos terreiros de candomblé, "espaço que abriga lembranças, nicho que recolhe a tradição, protegendo-a do esquecimento" (ORTIZ, 1998: 190).

Ao criticar algumas contribuições do grupo *Festa*, comensura-se, parcialmente – digo parcialmente ante o vasto campo factível de investigação –, as relações pessoais entre intelectuais, redes e "lugares de sociabilidade" e movimento que determina a discussão das questões políticas, sociais, religiosas e culturais na diligência de formação da identidade brasileira, pois, como escreve Tasso da Silveira no editorial do primeiro número da revista *Festa*:

A arte [*cultura*] é sempre a primeira fala para anunciar o que virá.
E a deste momento é um canto de alegria,
Uma re-iniciação na esperança, uma promessa de esplendor
(SILVEIRA, 2012: 489).

Na memória da cultura nacional, produto da história social, consubstancia-se singular expectativa de conhecimento do decurso formador da identidade brasileira.

Ao pormenorizar crítica sobre o dialogismo Literatura e História, na primeira metade do século XX, Angela de Castro Gomes, em "República e *História do Brasil*: Viriato Corrêa e uma história ensinável", advoga que, tanto na escrita "científica" dos historiadores ortodoxos e na "ensinável" dos chamados divulgadores entendidos como "intelectuais menores, inscreve-se o diálogo entre a história e a memória, sendo ambas objeto de uma história da História, que pode ser também uma história da memória nacional" (GOMES, 2009: 16). Na observância do juízo de Gomes, em princípio, Viriato Corrêa e Murilo Mendes, na condição de literatos, são divulgadores; embora o poeta, ao laborar a história da memória brasileira, se desguarnea de intencionalidade do uso pedagógico de sua *História do Brasil*, em contraposição ao projeto de Viriato Corrêa, mesmo que Aníbal Machado, à época da primeira edição, apadrine a história muriliana, qualificando-a de "mais fiel que a de Rocha Pombo, mais sintética que a de João Ribeiro e a única verdadeira" (MACHADO, 1933: 261).

História do Brasil (1933) externa somente intenção de ser uma criação modernista designadora da memória da história brasileira que, com um olhar de Janus, proporciona conhecimento para "formação de cidadãos de uma república" (GOMES, 2009: 16).

A história nacional subsiste como tema na história muriliana, reeditada por memória que lhe faculta monumentalizar o entorpecido passado e férvido presente, passado do futuro, num baralhamento dialético do tempo histórico.

O liberto "olho armado" do poeta [Janus] em diversos momentos observa as questões de brasilidade mediante retórica, ora num embate com consagrados textos canônicos, ora em reminiscências avulsas decorrentes de seu processo de constituição de conhecimento, onde "memória e história se implicam mutuamente" (GOMES, 2009: 17).

Distante em ser um tratado de história nacional casmurro, *História do Brasil*, de Murilo Mendes, "é uma história exemplar do povo brasileiro" (PICCHIO, 1991: 6) que ecoa cultura viva, saberes e aspirações nos 60 poemas-piada do livro.

Em *História do Brasil* (1933), sobeja a "arena cultural" Rio de Janeiro, palco de articulação de tradições duradouras, diferenciadas e poderosas, que demarcam redes de sociabilidade, se expressam nas formas e nos conteúdos da produção de seus intelectuais e, em Murilo Mendes, observa-se a lacônica sentença de Octavio Paz: "*los poetas no tienen biografia, su obra es su biografia*".

4 DIVAGAÇÕES SOBRE O POETA E SEU TEMPO

Conceituar Murilo Mendes como narrador em *História do Brasil* (1933) requer ajuizar sua formação e o contexto, interno e externo, de sua trajetória histórica que reproduz a longa tradição desse gênero de narrativa no Brasil, inaugurada pelos cronistas Pero de Magalhães Gândavo (*História da província de Santa Cruz*) e Frei Vicente do Salvador (*Histórias do Brasil 1500 – 1627*), que embora restrita à temporalidade de cada texto, replica-se de fonte em fonte e, assim, atinge o poeta que foge à regra ao criar, embora agregue à sua crônica elementos originais num tautocronismo temporal abonado por condição surrealista. Análogo a Nikolai Leskov pormenorizado por Benjamin em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”⁵⁴, o poeta reputa ser um magistral e moderno narrador, autônomo e ímpar a ressignificar a história do Brasil.

O consenso popular, no passado, pressupunha o narrador como alguém advindo de longe impregnado de vestígios de uma eternal experiência, conhecimento, merecedora de preleção. Absorto à condição do “longe” remanescente só na sua imaginação, o insurreto espírito do “menino que queria descoroar os imperadores” (MENDES, 2003: 26), encontra, no tempo passado da história brasileira, o “longe”, a razão de contar autorizado por sentimento de nacionalismo potencializado, nas décadas de 1920 e 1930, do processo cultural. Questionando o lado épico das verdades dogmáticas Murilo Mendes “retira da experiência que conta, sua própria experiência ou a relatada pelos outros; e incorpora as coisas narradas à experiência dos ouvintes [leitores]” (BENJAMIN, 1994: 201).

Observante à escrita da história brasileira, sobrevivente em restritas experiências narrativas do passado, as escritas posteriores à segunda metade do século XIX, evidenciam atenção quanto à necessidade de criação de uma história brasileira mensageira e fomentadora do sentimento nacionalista, pondo à margem os compêndios estrangeiros, modelos traduzidos ou mesmo assimilados na língua original, imperativos da historiografia do outro em abandono da história brasileira. Torna-se fundamental e premente que, no acossamento do ímpeto sentimento nacional, o fascínio pela história nacional triunfe sobre a história estrangeira.

⁵⁴ In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Renovador da essência da informação, H. de Villemessant, revigorador, em 1854, do *Le Figaro* (1826) transformando-o em diário parisiense focado nas questões nacionais e literárias, advoga haver mais interesse num acontecimento interno da França do que em um motim revolucionário em qualquer outro lugar do mundo. Por analogia, os historiadores e intelectuais brasileiros, inclusive Murilo Mendes, na década de 1920 e 1930, elegem dar atenção aos assuntos de âmbito nacional, ao saber “próximo”, distante do saber “do longe” da tradição histórica e cultural de outras terras. O poeta, ao criar *História do Brasil*, trabalha na averiguação direta daquilo que o acerca e o inflama à inquirição do caráter da “verdade” histórica enquanto fonte memorável de ressignificações. No elo entre o passado e o presente, impõem-se contar e “[...] contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo [...]” (BENJAMIN, 1994: 205), de recontá-las na acepção interpretada por Gabriel Garcia Marquez⁵⁵. Recontar algo nos demanda ponderar a distorção restruge do tempo interposto entre o acontecimento e a narrativa, e a condição do afloramento da reminiscência do narrador, sentidos que assentam um processo de encantamento determinado por uma discussão entre o eu e o outro objetivando o alcance de sua própria reflexão: “cada narrador vive uma Sherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando” (BENJAMIN, 1994: 211), assegurando-lhe a sobrevivência, evitando-lhe a morte, prolongando-lhe a existência e permanência, a salvando e legando ao juízo do tempo futuro. No limite, “a morte [acontecimento final] é a sanção de tudo que alguém pode contar” (BENJAMIN, 1994: 208). Histórias, bafejam, inspiram, acalentam e encorajam outras histórias.

Exatamente, assim, o poeta labora a urdidura de sua poetificada história resguardada na sucessão do dom narrativo dos episódios nacionais venturosos, a exemplo, do irônico poema metafórico “O café dos emboabas” escrito sob o impacto dos acontecimentos da Revolução Constitucionalista de 1932 que narra a revolta dos insurgentes paulistas contra o nascente regime ditatorial do “emboada” Getúlio Vargas.

Abjugada do gênero, a “literatura consiste ser uma forma de saber que, na busca de sua função, trabalha os materiais da vida [da história] para melhor conhecê-los” (SANTIAGO, 2014: 104). Sobre o acossamento da função da literatura,

⁵⁵ “A vida não é a que a gente viveu, e sim a que a gente recorda, e como recorda para contá-la.” MARQUEZ, Gabriel Garcia. *Viver para contar*. Trad. Eric Nepomuceno. 8 ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

Ezra Pound a define como aquilo que “comove (*ut moveat*), deleita (*ut delectet*) e ensina (*ut doceat*)” (SANTIAGO, 2014: 105).

Na condição literária, enquanto narrador Murilo Mendes é um cronista no abrangente aspecto da crônica, vinculando narrativa, a história sagrada (canônica) à história profana ditada pelo olhar popular, instituindo-se numa moderna Sherazade, a ressignificar a história. Nesse labor, depreende desencantamento com aquilo que escreve – confirmado na rejeição de *História do Brasil* em 1956 – pois o encantamento encegasse, ceifa. A suspeição (dúvida, descrença), o desapontamento, impõem ao escritor a árdua tarefa de reescrever na perseguição da perfeição, ação (reexaminar), conceituada por João Cabral de Melo Neto como “luz da atenção”. Cabral sustenta que, na prática dessa ação, sempre aventa-se um melhor escritor. O próprio poeta para quem a história, a geografia e a sociologia lhe ditam criar, atento à “luz da atenção”, levou dez anos⁵⁶ a escrever o poema “Tecendo a manhã” que, aparentemente, parece ser muito espontâneo.

Eclipsa-se na experimentação de Cabral de Melo Neto o sentido que a criação poética não advém somente do campo da emoção, da iluminação, mas também da maquinação da precisão das palavras.

Na categorização desses sentidos, conceitua-se o poeta-cronista Murilo Mendes. Delineam na relação do seu dom poético, como quer que entendamos, essas anunciações pertencentes a distintos tempos que sequenciam lógica da gênese do poeta que enfrenta cizânia criativa na morte de Nery, transmutando-se em dois sujeitos poetas.

Neste capítulo, perscrutamos minuciar a achega das anunciações à sua composição modernista. Por predileção perene, se preservou poeta por toda a vida, refulgindo alusão na literatura brasileira.

4.1 COMETA DE HALLEY, A ANUNCIAÇÃO DE OUTROS MUNDOS

Testemunham-se, desde tempos imemoriais, infinitas representações a respeito do mistério do firmamento no universo da arte. Observante aos registros da primeira passagem do cometa de Halley, afiança Ronaldo Rogério de Freitas

⁵⁶ Fonte: Entrevista a Maria Leonor Nunes. *Jornal Letras e Artes e Ideias*. Lisboa, n. 448, 5/10 fev. 1991.

Mourão em *O rastro do cometa, o Halley na imprensa carioca de 1910* (1985), encontramos no magnífico “tapis” de Bayeux, uma peça de setenta metros bordada sobre o linho, com lã tingida com vários pigmentos vegetais, que descreve os principais acontecimentos da conquista normanda da Inglaterra. Um fragmento desta inestimável peça de valor documental acerca do século XI na Inglaterra e Normandia esboça a imagem do rei Haroldo II contemplando, em abril de 1066, a aparição do cometa de Halley, sinal de agouro, considerado responsável pela derrota e morte do rei na batalha de Hastings, em 14 de outubro de 1066, vencida por Guilherme, o Conquistador.

Mediante o desenvolvimento da imprensa escrita no período da Revolução Industrial, introduz-se nos periódicos de todo o mundo a presença dos astros no jornalismo e, mais especificamente, dos cometas que, por constituírem um capítulo singular na astronomia, receberam um diferenciado tratamento devido à popular interpretação dos espíritos crédulos e supersticiosos que os associam a arautos de desgraças.

À perspectiva do augúrio de cariz popular, à passagem do Halley, em 1910, vincula-se a morte do rei Eduardo VII da Inglaterra, do abolicionista Joaquim Nabuco e do americano Mark Twain, escritor de *As aventuras de Tom Sawyer* (1876).

Textos e imagens providas de irreverência memorizam as passagens dos cometas na terra e a reação de medo dos diversificados segmentos da população. Retratados em conjuntura de crítica política e de costumes, os cometas, e mesmo outros astros, dominam o jornalismo informativo, de denúncia, de crítica e de divertimento. No Brasil, desde o surgimento do primeiro jornal *A Gazeta do Rio de Janeiro*, em 10 de setembro de 1808, incorpora-se a prática astronômica à jornalística.

Por fascínio ou temor, o Halley brilhou no firmamento e nas primeiras páginas dos periódicos nacionais e do juiz-forano *O Pharol* que, sob o título “Os sete dias de um simples”, em 18 de maio de 1910, registra a bem-humorada crônica de Mário Lotus interpretando o incomum e controvertido personagem.

A descoberta do inglês Edmundo Halley, em 1695, de que os cometas se regiam por leis da Física e a previsão do aparecimento do Halley de 76 a 76 anos, julgou-se que o temor em relação aos cometas, no futuro, se aplacaria, na vigência de uma civilização nacional e dos avanços tecnológicos, hipótese compartilhada por Jacques Balbinet, em 1835, numa conferência no College de France: “Duvido muito

que o cometa Halley, em seu próximo retorno, em 1910, estimule ainda a imaginação popular” (BALBINET, 1985:29). A previsão do astrônomo francês não se confirmou e, o anúncio da visita do Halley, continuou espalhando uma onda de pavor entre os povos de todo o mundo, reforçada, ainda, pela descoberta do gás mortífero cianogênio na cauda do cometa.

Ainda que o astrônomo francês Camille Flammarion desmitificasse a possibilidade catastrófica determinada pela passagem do Halley, temia-se pelo fim do mundo. Finalmente, a passagem do cometa, em 1910, consiste na sua mais espetacular aparição, devido à proximidade da Terra, cerca de um mês depois do periélio:

Sabemos que a cauda de um cometa alcança sua maior extensão no periélio (menor distância ao sol), quando a atividade solar agindo sobre o envoltório gasoso do núcleo cometário produz um aumento de um brilho. Assim, é depois da passagem pelo periélio que os cometas se tornam mais belos e luminosos. (MOURÃO, 1985:30).

Apolíneo, fúlgido e soberano o cometa de Halley imperou durante a sua passagem:

[...] a terra passou pela cauda do cometa Halley, o qual abandonou a órbita do nosso planeta, sem o destruir, pois como se constata pela nossa existência, o mundo não acabou [...] ⁵⁷
O Halley constitui ser o arcanjo anunciador da deflagração da existência da poesia em Murilo Mendes: “Quando vi passar o cometa de Halley, em 1910, tive a revelação fulminante da poesia: acreditei que o cometa vinha PARA MIM. Desde então comecei a abominar os livros, as professoras e a obediência” [...] ⁵⁸ (MENDES, 1994:761).

O cometa de Halley “é talvez muito responsável pela interpenetração dos planos da realidade e da imaginação, do natural e do sobrenatural, pelo ambiente de alumbramento e pânico [...]” (BANDEIRA, 2009: 200) presentes na poesia muriliana.

Em “Nova cara do mundo”, publicado na *Revista de Antropologia*⁵⁹, sobre o cometa, Murilo Mendes profere:

⁵⁷ O *Filhote*, revista semanal ilustrada de propriedade de Jorge Schmidt que circulou entre setembro de 1909 ao final de 1910.

⁵⁸ MENDES, Murilo. “O povo de Deus”. In: _____. Poesia Completa e Prosa. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, página 761.

⁵⁹ *Revista de Antropologia*, São Paulo, 2ª denteição, n. 14, jul. 1929. Transcrito conforme ortografia original da publicação.

O cometa de A'lei vae passar
 Toda a cidade acorda pra ver o cometa
 ele é enorme e fabuloso
 destroe cidades pensamento de omem.
 O mundo muda a cara quando ele passa
 e as meninas desmaiam no fundo do sertão.
 O cometa passa e arrasta um pouco de minha alma.
 [...]
 O cometa me traz o anuncio 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!
 Rio de Janeiro, 1929. (MENDES, 1929:18)

A persistência da ideia do Halley como arcanjo Gabriel da sua virtude poética persiste em vários momentos da obra muriliana. Sob o impacto da sua “conversão”, escreveu o poema, “Alpha e Ômega”, integrante do livro *O sinal de Deus* (1935-1936), no qual reafirma: “O poeta nasce anunciado pelo cometa de Halley” (1994: 766).

Sobre o poeta e o corpo celeste, Latuf Mucci no artigo “A poesia no evangelho segundo São Murilo” escreve: “Saulo viu a luz que interceptou seu caminho em Damasco e se tornou Paulo, o apóstolo, Murilo Monteiro Mendes se assustou com o cometa de Halley no céu de Juiz de Fora e se fez poeta Murilo Mendes” (MUCCI, 1986:5).

4.2 NIJINSKY, O PERVERSOR FAUNO DO DESTINO POÉTICO

Dois anos antes de se afastar definitivamente dos palcos, Nijinsky, *le dieu de la dance*, apresentou-se pela segunda vez, em 1917, no Rio de Janeiro, a primeira aconteceu entre outubro e novembro de 1913. Murilo Mendes aponta Nijinsky⁶⁰ como sua segunda anúncio à vida poética.

Nijinsky revolucionou a arte da dança, determinando o estilo moderno no século XX. A vanguarda de seus balés *L'après-midi d'un faune*, com música de Debussy, e *Le sacre du printemps*, com música de Stravinsky, durante a apresentação, em 29 de maio de 1913, no Théâtre de Champs Elysées (Paris), provocou ruidosa reação na plateia. Naquele momento, a arte moderna fazia no palco sua *apparition* pela subversão do balé clássico e pela imposição de

⁶⁰ Embora Murilo Mendes se refira ao bailarino como Nijinski, adotamos no texto a grafia estrangeira de Nijinsky.

movimentos arrojados e originais que conciliavam a técnica com saltos que desafiavam a lei da gravidade e o poder de sedução da plateia. Dotado de extraordinária técnica, o virtuoso Nijinsky foi chamado de “oitava maravilha do mundo”, de “Vestris du nord”, numa referência ao bailarino francês Augusto Vestris.

Acometido pelos primeiros sintomas de esquizofrenia, aos 29 anos, em 1919, “refugiou-se em si mesmo tão profundo que não podia mais entender as pessoas” declara sua mulher a condessa Romola de Pulszky, no prefácio de *O diário de Nijinsky*, página 12, escrito durante 1918 e 1919, em Saint-Moritz (Suíça). A publicação reúne as anotações feitas por Nijinsky durante sua estada na cidade suíça onde se abrigou, com sua mulher, aguardando o fim da Primeira Guerra Mundial. O bailarino se autodefinia como “um homem de movimento, não de imobilidade” (NIJINSKY, 1985: 20). “Proclama que se servia da eficácia da dança para inflamar a terra e as pessoas, e não apaga-las” (NIJINSKY, 1985: 118).

Embora tivesse apenas 16 anos, o poeta soube se deliciar e se inebriar na magia, nas metáforas, na ousadia vanguardista e no espírito libertário de Nijinsky, características que se evidenciarão, no futuro, na sua poesia.

Ao dançar, Nijinsky instaura uma dialética entre o sonho e a realidade. Ungido pela força do sonho voa a escrever um livro em que o gesto é a palavra. Gênio. Muitos bailarinos na dança “podem ter tido talento, mas só ele foi um gênio. Não se trata de um qualitativo caprichoso: foi-lhe dado por Ravel, Stravinsky, Debussy, Strauss, Cocteau, etc [...]” (VALLEJO-NAGERA, 1978: 269).

Nijinsky apresenta-se como um divisor na deflagração da poesia em Murilo Mendes: “sete anos anteriormente eu participara do cometa de Halley, quatro anos depois descobrirei o prodígio Ismael Nery, Nijinski da conversação, e o choque Mallarmé” (MENDES, 1994: 1275).

Nos livro *Retratos-relâmpago* (1973), o poeta “kodaqueia” o gênio:

[...] ajudado pelas sandálias da noite voa-se, talvez construa no escuro uma barca lunar, dialogue com o sacerdote esotérico ou sibila que presidiram ao rito da primeira dança em tempos antiquíssimos da formação do cosmo (MENDES, 1994:1276).

E conclui:

Figuras do mesmo conflito, eclipsam-se luz e sombra. Em que território sem galáxias ou escadas volantes penetrou Nijinski? Desfeito o apetite da terra, suspenso o disfarce do céu, dissolvidas a

palavra “outrora” que nos alimenta, e as torres de Kiev, Nijinski sonhará que é dançando pela dança? (MENDES, 1994:1276)

O contato com a dança de Nijinsky constitui de forma definitiva para que Murilo Mendes escape “da rotina e do tédio dos estudos regulares para a vida de criação, tornando-se um grande problema para a família.” (ARAÚJO, 2000:13).

4.3 ISMAEL NERY, O ARCANJO GABRIEL DE MURILO MENDES NO COMPÓSITO MODERNISTA

Murilo Mendes determina, no Rio de Janeiro, uma espécie de exílio voluntário que lhe contemple o espírito rebelde de ser desassossegado socialmente no locus de origem, outrora⁶¹, a Manchester Mineira cingida na cor vermelha dos tijolos de suas fábricas e casas, acercada pela escritora Rachel Jardim, em *Num Reino à beira do Rio* (2012) de Albi de Toulouse-Lautrec ou de Nova Iorque no princípio do século XX. Envolta num permanente *flammeum*⁶² que lhe sustenta afluência de ideias mágicas, a cidade mantém-se protegida pela Heláde⁶³, dos seus demônios.

Na partida para “outras terras” Murilo Mendes sepulta alguns momentos vividos na sua terra natal talvez por julgá-los irrelevantes à sua biografia embora, entre 1965 e 1966, em projeto de construção de obra, recupere a memória de infância em Juiz de Fora no livro *A idade do serrote*. Na capital federal aproxima-se do responsável por sua introdução no compósito modernista, o pintor-filósofo paraense Ismael Nery, seu anjo Gabriel, “o homem forte de Deus”⁶⁴. Esse contato lhe proporcionou:

uma experiência incomparável para um jovem vindo pouco antes da pequena cidade natal: o contato direto com um artista fervendo de ideias, um homem que apesar da sua juventude se revelaria logo um mestre da vida, um filósofo original, um comentador das formas, um vasto espírito em que as autonomias se fundiam! Passear pela

⁶¹ Murilo declara em “Claudia”, no livro *A idade do Serrote*, que as expressões “outrora”, “naquele tempo”, “antigamente” e “há séculos”, muito o impressionavam; convém registrar que estas palavras-expressões estão sempre relacionadas ao passado e à memória.

⁶² *Flammeum*: véu de um vermelho-alaranjado com o qual as noivas se cobriam na antiga Roma.

⁶³ Hélide: na história antiga, termo que designou primeiramente a parte central da Grécia, em oposição do Peloponeso, e que foi mais tarde estendido ao conjunto da Grécia.

⁶⁴ Gabriel, do hebraico moderno, Gavri’el significa “o homem forte de Deus”.

cidade com Ismael Nery era de fato um prazer dos deuses.
(MENDES, 1996: 71)

Aturdido pelas ideias da vanguarda artística e literária aprendidas na Europa, Ismael Nery apresenta-as a Murilo Mendes, sujeito ávido por conhecimento, nas longas conversas nas reuniões na sua casa em Botafogo, por meio dos livros e entre o círculo de amizade com intelectuais que usufruiu no Rio de Janeiro. Convém lembrarmos que o poeta havia chegado na capital federal há pouco tempo e encontrava no espaço dos outros, referências afetivas, pois vivia, à época, entre frios quartos de pensões. Esse círculo de relações com intelectuais, tão determinante no seu compósito modernista, o poeta deixa transparecer no conjunto de crônicas dedicadas à Ismael Nery que, não detém algum valor poético, apenas teor documental pois exprimem a consciência crítica da intelectualidade nacional num tempo histórico de confronto na avigoração das mentalidade e de ênfase das inquietações ideológicas de alterações entre esquerda e direita, cosmopolitismo e nacionalismo, comunismo e catolicismo.

Essas crônicas exaram ser uma apologia suprema à memória do amigo, uma exaltação afetuosa que, certamente, se abona diante dos inexplicáveis treze anos (de 1921 a 1934) de *philia*, testemunho da presença do pintor-filósofo no poeta que, reduzido na índole libertária de Nery, burilou sua percepção de *ver* e se transmutou espiritualmente.

No primeiro artigo o poeta apresenta Nery como um polimista autônomo detentor de múltiplos interesses culturais, esboçando-lhe sua condição de relação à cultura. Afirma que, se o critério de cultura estivesse condicionado à posse de biblioteca, Ismael era inculto devido não possuir raros livros embora fosse cultíssimo: “Ismael lia no grande livro sempre aberto, no livro dos homens e da vida” (MENDES, 1996: 23). Apreciava os livros com gravuras, ainda que fosse a *Bíblia* que muito conhecia, mostrando estreiteza, especialmente, com o *Novo Testamento*.

Sobre a religiosidade do amigo, o poeta anuncia-o sempre como cristão embora a grande maioria dos intelectuais da época em que viveu, fossem “agnósticos, comunistas ou comunizantes” (MENDES, 1996: 24). A religião, destituída de relevância, consistia, como algo obsoleto e ultrapassado. Não ressoava a contemporaneidade ser católico. Freneticamente todos eram modernos anticlericais, exceto o moderníssimo Nery, desejosos de nova ética anarquista,

pouco comunistas, entenda-se, de aversão ao espírito burguês e pouco sabiam sobre o proletariado que se principiava.

Do comunismo o pintor adotava somente algumas premissas que lhe pareciam lícitas, recusando-o como norma de vida e concepção filosófica, sob o pretexto de se afigurar ingênuo e pretender adotar qualquer “ismo” moderno que detivesse restrição a Cristo e ao Evangelho.

O embate entre catolicismo e comunismo fomentou a escrita de Murilo Mendes nas colunas de jornais na defesa das convicções de Ismael Nery que, também ele acatava, reverenciava e disseminava. Logo após a morte do amigo, respondendo a uma provocação de Oswald de Andrade, o poeta publicou, em *O Jornal*⁶⁵, o artigo “Um nostálgico de Deus” em que, ao defender-se, reafirma sua convicção e admiração por Nery e demonstra ao intelectual paulista “o católico que se esconde em suas palavras” (BARBOSA; RODRIGUES, 2009: 11).

Moderno, Nery, conciliava este estado à condição de ser católico romano de confissão e comunhão e, mesmo, tal Michelangelo, Cervantes e Balzac, de pertencer a ilustre Ordem Terceira de São Francisco de Assis. Imaginava o Nazareno como filósofo e modelo supremo de todos.

Ismael Nery aborda duas questões fundamentais em Murilo Mendes: a retomada da dimensão religiosa do espírito do poeta e por delimitação de sua paixão pelo conhecimento, ou seja, o despertar do seu noviciado visionário:

Conforme escrevi na época de seu falecimento, em artigo para o *Boletim de Ariel*, também o poeta Murilo Mendes muito deve ao grande amigo. De fato, uma parte do meu primeiro livro, a que chamei, salvo engano, *Poemas sem tempo* (não tenho o volume à mão), bem como diversas peças de *O visionário*, nasceram das contínuas conversas de Ismael sobre sucessão, analogia e interpenetração de formas, ideias a que ele tentou dar vida plástica em vários desenhos e quadros, ideias que apoiava todo dia em bases de observação na rua, nas reuniões, nos hospitais que frequentemente visitava, no manuseio de livros de anatomia, em histórias de família etc. (MENDES, 1996: 30)

Na elucidação dessa latência religiosa nos convém recordar que Murilo Mendes a detém desde criança por condição e imposição familiar ora frequentando os colégios da ordem redentorista Academia de Comércio (Juiz de Fora) e a salesiana Colégio Santa Rosa (Niterói). Também é imprescindível deixarmos de

⁶⁵ *O Jornal*, Rio de Janeiro, 11 de maio de 1934.

mencionar o testemunho da regência religiosa no interior da casa paterna descrito em *A idade do serrote*, na crônica “Júlio Maria” “um dos personagens mais presentes à memória reconstituída da minha infância e adolescência. Amigo de meu pai, encontrei-o várias vezes na nossa casa” (MENDES, 2003: 56)

Entre dogmáticas meditações religiosas, dos sermões do religioso, Murilo Mendes aclara a ideia do inferno:

O inferno é uma potência criada por nós próprios, não só a criamos como a fazemos crescer, desafiando a paciência divina. Repito: somos nós mesmos, não Deus, que cavamos o inferno.

– MUITOS ANOS MAIS TARDE⁶⁶ [grifo nosso], ao folhear o tratado do inferno de Santa Catarina de Gênova, dei com uma passagem onde se afirma que os danados estão no inferno porque assim o desejam; são impelidos por uma grande força interna que os constringe; nem Deus pode impedir-lhes tal movimento (MENDES, 2003: 58).

O revolucionário padre Júlio Maria, conta-nos o poeta, emancipou-o, para sempre de uma “religião afeminada”, temerosa, tênue e pusilânime e, aos poucos, o impulsionou compreender que “a fé não traz descanso, mas sim uma inquietude que somente cessará no último dia. Ou quem sabe nos sobreviverá?” (MENDES, 2003: 58). O padre introduziu o menino-poeta na substância do catolicismo vivaz e significativo, amalgama do catolicismo primitivo com a inteligência moderna, depois compartilhado, entre outros, também junto a alguns padres professores, aos abades beneditinos Dom Tomaz Keller e Dom Martinho Michler, e a Ismael Nery.

O poeta imputa ao religioso redentorista a formação decisiva do seu espírito “na idade em que tudo se grava”. Dizia ser ele

o primeiro portador de fogo, o destruidor da imagem convencional do Nazareno e da languida Madona, o enunciador do Catolicismo como força violenta destinada a subverter a nossa tranquilidade e as próprias bases do mundo físico, o *speaker* do Apocalipse (MENDES, 2003: 59).

Ratifica que na adolescência, em geral, Deus se impunha soberano espião dos nossos atos “um bedel segurando a palmatória do mundo sentenciando sobre o fazer” (MENDES, 1996: 42), arredado de nós no conluio, absorto aos nossos

⁶⁶ Encontramos na biblioteca do poeta no MAMM, dezenas de livros sobre biografias de santos, muitas publicadas na década de 1920 e 1930.

propósitos e desejos, nos enclausurando numa moral de base “negativa” e de refreamento autoritário potencializados no *Velho Testamento*. A presença de Deus, através da Encarnação de Cristo estendida à Igreja e a à vida dos homens, incutiu-se no poeta mediada pelo amigo, sujeito detentor do sentido e ser “amigo” num domínio inconventional liberto da esfera mundana ou insignificante. Sempre atento ao destino transcendental o pintor, num instinto de paternidade, velava pelas almas dos amigos:

antes de morrer chamou a cada um deles em particular e criticou-os com toda a franqueza, fazendo-lhes preciosas recomendações e abrindo-lhes os olhos sobre vários pontos [...] Reconciliou parentes brigados há muitos anos e deu indicações proféticas sobre a vida futura de alguns amigos (MENDES, 1996: 41)

Segundo Murilo Mendes, o amigo divisava no catolicismo uma “construção harmônica” que fundamentava o homem em abrangente sabedoria, antecipando-lhe “o conhecimento das verdades que ele e a humanidade irão atingir no curso da vida” (MENDES, 1996: 61).

O poeta sempre se manteve católico embora, em torno dos dezenove anos, venha a distanciar-se da igreja. Reconciliou-se com o catolicismo por ingerência de Ismael Nery conforme testemunha em carta dirigida a Lais Corrêa de Araújo, datada de Roma 14.x.1971, em que contesta a versão de que o responsável teria sido Jorge de Lima:

Meu querido e admirado Jorge de Lima, não é um dos “responsáveis” pela minha volta ao catolicismo. Antes, ele dizia que voltara ao catolicismo por minha causa; e que eu exercia grande influência sobre sua vida intelectual tanto assim que me dedicou dois livros, inclusive o mais importante, *Invenção de Orfeu*. O VERDADEIRO RESPONSÁVEL POR MINHA VOLTA AO CATOLICISMO FOI ISMAEL NERY (grifo nosso). Sendo um homem-artista moderníssimo, eu vi que o catolicismo não é um fenômeno do passado, e que poderia atravessar os tempos (MENDES, 2000: 208).

Sobre esse retorno ao catolicismo, Pedro Nava em *O círio perfeito* (1983), descreve o ápice da “conversão” do poeta na sentinela do corpo de Nery como “um dos espetáculos humanos mais admiráveis” (NAVA, 2004: 235).

Acometido de tuberculose em estado avançado, Ismael refutava, o tratamento, o que levou-o a ser abandonado por seu médico particular. A convite de Murilo Mendes, que o procurou durante um plantão no pronto-socorro, Pedro Nava o

assistiu até a morte em 6 de abril de 1934. Contrariando a etiqueta médica que recomendava aos médicos não comparecerem a nenhum ato fúnebre daqueles a quem haviam tratado, Nava por estima a Adalgisa (esposa) e de dona Marieta (mãe), compareceu ao velório e nos legou precioso registro memorativo da cena da câmara ardente e do enterro do pintor. Do velório, registrou três impressões indeléveis: o desespero grandioso da dona Marieta “que lembrava o das heroínas de teatro antigo e que estava envultada pelas figuras femininas de Sófocles com suas lágrimas bagas de fogo” (NAVA, 2004: 260), a atitude exemplar da viúva Adalgisa cuja dor demonstrava-se pelo profundo silêncio, e da “conversão” instantânea de Murilo Mendes que, ao contrário do amigo católico, era reputado pelo memorialista como um esquerdista exaltado embora conste que nunca haja se filiado ao partido comunista.

Da noite dolorosa, o memorialista (Egon) descreve com pungência a presença de Murilo Mendes:

As pessoas se revezavam na sala, demoravam um pouco, entravam para um café, eram substituídas, tornava a descer para o jardimzinho – onde de novo se formavam pequenos grupos aqui e ali. Àquela hora o Egon estava com Nava, o José Martinho e o Félix Martins de Almeida – conversando baixo perto do portão da rua. Os outros tinham entrado mais para o fundo, até o terreiro, um pouco para além do corpo da casa. Eram um tanto numerosos e tinham como figura central Murilo Mendes. Mas não se ouviam nele, também, agudos de vozes. Todos como que cochichavam – abafados pela solenidade do momento. De repente uma fala começou a ser percebida. Parecia no princípio uma lamentação, depois um encadeado de frases tumultuando na incitação de uma palestra, que depois se elevou como numa discussão, subiu, cresceu, tomou conta do pátio feito um atroado de alteração e disputa, clamores como num discurso e gritos. Era Murilo bradando no escuro. Era uma espécie de arenga, com fluxo de onda – ora recuando e baixando, ora avançando, subindo e enchendo a noite com seus reboos graves e seus ecos mais pontudos os do portão foram se aproximando numa curiosidade da roda estupefata e calada em cujo centro um Murilo, pálido de espanto ou como de um alumbramento, gesticulava e se debatia como se estivesse atracado por sombras invisíveis. Só eles as via e aos anjos e arcanjos que anunciava pelos nomes indesvendáveis que têm no Peito do Eterno ocultos para todos os mais. E soltava um cadeário de frases que no princípio fora só um cicio, que tomara corpo e dera naquele berreiro alucinado. O José Martinho segredou logo ao Egon:

- Isto é uma crise nervosa de Murilo. Vamos dar a ela um gardenal e obrigá-lo a encostar-se um pouco. Onde é? que você deixou o vidrinho...

– Está aqui comigo, no bolso... Xeu ir buscar um pouco d'água.

O médico correu, mas quando voltou com um copo e o comprimido já na mão, ficou tão bestificado com a expressão do Murilo que recuou, colocou num peitoril a vasilha e o remédio e voltou para acompanhar o drama que se desenrolava dentro do amigo e tomava sua alma que nem avalanche. Seus olhos agora cintilavam e dele todo desprendia-se a luminosidade do raio quer o tocara. E não parava a catadupa de suas palavras todas altas e augustas como se estivesse invultado pelos profetas e pelas sibilas que estão misturados nos firmamentos da Capela Sistina. Ele disse primeiro, longamente, de como sentia-se penetrado pela essência do Ismael Nery e seu espírito religioso. Falava dos anjos que estavam ali como ele – já não mais com as imagens poéticas que habitavam seus versos, mas dos que se incorporavam nele que recebia também na dele a alma do amigo morto. Finalmente clamou mais alto – DEUS – e com a mão direita fechada castigou o próprio peito e mais duramente o coração. Não – pensava o Egon – não é caso para gardenal. O Zé Martins está errado. Murilo não está *nervoso*. O negócio é mais complicado... O que ele está é sendo arrebatado em êxtase e o que estou vendo é o que vi os acompanhantes na estrada de Damasco quando Saulo rolou do cavalo e foi fulminado pela luz suprema. É isto. Exista ou não exista essa luz e esse fogo – neles ou na sua impressão o Murilo acabou de encadear-se. Está se queimando todo nas chamas que descem como lavas no Coração paramonte de Jesus Cristo Nosso Senhor. Quando subitamente calou-se o poeta retomou o velório do amigo – sério com Moisés descendo do Sinai, e foi assim sem dizer uma palavra a mais que ele acompanhou o corpo pão 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 poemapiada, 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 da 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, 2004: 271-273)

No artigo III (*Letras e Artes* em 10 jan. 1948 e *O Estado de S. Paulo* em 16 jul. 1948), categoricamente, o poeta enuncia a participação do amigo em sua “conversão”:

Quanto a mim, achava que eu deveria me converter ao catolicismo, para o qual me considerava muito inclinado, apesar da minha rebeldia e das minhas tendências anarquistas. Tudo em mim, dizia ele, indicava um homem religioso (MENDES, 1966: 37).

Ismael Nery está para Murilo Mendes como Santo Ambrósio está para Santo Agostinho que, decepcionado como maniqueísmo⁶⁷ por ausência de respostas às interrogações que o atormentavam, percebe nas palavras defensáveis das teses do bispo não mais ser temerário defender a fé que presumia impossível opor aos ataques dos manaqueus. O poeta, tal Santo Agostinho, aguardou o tempo do convencimento da conversão persuadido que esta detinha o sentido incontestável a ser percorrido. Desde a juventude singularizada no saber religioso por influência do padre Júlio Maria, Murilo Mendes ajuizava sobre o tempo seguro do ato da conversão.

Mesmo que aflorem suspeições sobre o curso da constituição da biblioteca do poeta, nela encontramos seis livros⁶⁸ de autoria de Santo Agostinho com destaque em dois tomos de *Confessions*, texto bilíngue em francês-latim, publicados em 1926 (tomo II) e, em 1933 (tomo I), datas predecessoras à “conversão” do poeta, repleta de marcas de leitura.

Livro de altíssima mística, *Confessions*, provavelmente escrito entre 397 e 398, está segmentado em XIII livros. Nos livros I a IX apresenta uma autobiografia pela qual Agostinho faz admissão de culpas e revela agradecimento à misericórdia divina; enquanto no livro X, com acuidade psicológica, comenta a circunstância ético-religiosa no momento em que escreve e, nos livros XI a XIII urde interpretações acerca dos primeiros versículos do livro *Gênesis*, considerações alegóricas sobre Deus e o mundo, o tempo e a eternidade, e tece louvores à grandeza e à compaixão do Criador. De grande valor literário, *Confessions*, detém originalidade na possibilidade intuitiva e retumbância universal, mediante a qual Santo Agostinho sente e exprime o drama da alma que se redime.

Ao inspecionarmos, em ordem cronológica de publicação, no tomo II, livros de X a XIII, detectamos quarenta e quatro grifos do poeta em textos que discorrem sobre o elo entre o Criador, o mundo, o homem e o tempo, que inquiram a formação da alma cristã:

*Nous autres, Seigneur, voyez “nous sommes votre petit troupeau”:
traitez-nous comme votre bien. Déployez vos ailes, que nous y
trouvions refuge. Soyez notre gloire; que nous soyons aimés à cause*

⁶⁷ Manequeísmo: advoga qualquer visão do mundo e o divide em extremos adversos e incompatíveis; radicalizava quanto à admissão que, os bons sejam bons e os maus sempre maus.

⁶⁸ *O ouvres de Saint Augustin* (1936 e 1937), *Confessions* (1926 e 1933), *Le cite de Dieu* (19__) e *Commentaire sur le sermon de la montaigne* (1905).

*de vous, et que ce soit votre Parole que l'on craigne en nous*⁶⁹.
(AUGUSTIN, 1926: 285).

No tomo I, livros I a IX, identificamos apenas sete grifos referentes alusivos ao alcance e obediência do homem no liame com Deus: “*Ne me dérobez pas votre face; que je meure - pour me pas mourir – mais que je la voie!*”⁷⁰ (AUGUSTIN, 1926: 6).

As intervenções incontestes em *Confessions* testemunham, indiferente à associação à “conversão” de Murilo Mendes, a fascinação e a sedução do poeta pelo catolicismo, embora o livro nada autorize, pois, parodiando a reflexão de que “as paredes das igrejas não nos fazem cristãos” (AGOSTINHO, 1984: 205), as páginas de *Confessions* não fazem o poeta cristão apenas o exortam a conscientização do ser cristão.

Indiferente da condição política ou religiosa, toda conversão carrega uma mudança de conduta, portanto, um desenlace, entre o antes e o depois, mediado pelo tempo, consubstanciado um ato de absoluta liberdade, pois subentende recusa e contrição, um reconhecimento de culpa. Arrepende-se, significa antepor o olhar a parte passada da vida e lhe dar nova significação. Na conversão expecta-se uma mudança futura de um no outro. O arrependido sai de si vai em direção ao outro e subjugam-se a ele, outorgando ao arrependimento a singular condição de esperança, ou seja, na impotência do arrependido evidencia-se a potência do outro de fundamentar a conversão.

Sobre sua conversão, no terceiro artigo de *Recordações de Ismael Nery* (*Letras e Artes*, em 20 jun. 48 e *O Estado de S. Paulo* 16 jul. 48), categoricamente, enuncia sobre a fundamental influência de Nery no seu arrependimento: “Houve uma época em que eu escrevia sempre ‘epigramas’ antirreligiosos, demonstrando com isto, de resto, sem saber, minha religiosidade latente”. (MENDES, 1996: 37).

Posterior à morte de Ismael Nery, convertido o poeta renasce outro homem e criador destituído das irônicas blagues e delírios peculiares ao primeiro tempo do

⁶⁹ “Nós, Senhor somos o teu “pequeno rebanho”. Aqui estamos: estende as asas, para que possamos debaixo delas refugiar-nos. Sê nossa glória. Faze que sejamos amados por amor de ti, e que a tua palavra seja por nós venerada.” (AGOSTINHO, 1984:312).

⁷⁰ “Não escondas de mim a tua face: que eu morra para contemplá-la e para não morrer.” (AGOSTINHO, 1984:19).

Modernismo. Mitigado no catolicismo põe em prática os princípios neryanos do “sistema essencialista” demarcado

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 (MENDES, 1996: 65).

O sistema neryano ultimava que, o único valor eternal e peremptório, princípio inatacável, é o professado por Cristo, cuja encarnação evidência “a irrupção da eternidade no tempo” (MENDES, 1996: 43); Cristo desmitificado na verdadeira estatura do *Novo Testamento*: o altruísta, o reformista social, o moralista; Cristo companheiro e guia do homem no tempo e na eternidade. Assim, transgredindo a fatalidade histórica, consuma-se a inclusão do ciclo cristão, permitindo-nos afirmar que, se, nas décadas de 20 e 30, na postura intelectual o catolicismo era inconciliável ao Modernismo, na década de 40, tempo da publicação das recordações murilianas, mesmo que aflorasse qualquer resistência, para alguns intelectuais modernistas já não aparentava bizantino o fato de um criador moderno se admitir católico. Ser católico não mais ressoava a perplexidade e obsolescência embora a sentinela ideológica da esquerda discriminasse crítica aos insurretos.

Objetivando sequenciar nossa crítica sobre o objeto de estudo, o que nos aflui perscrutar é o Murilo Mendes modernista e anárquico, criador predecessor à sua reconciliação com o catolicismo, o poeta de *Poemas 1925-1929* (1930), *Bumba-meu poeta* (1932) e *História do Brasil* (1933), atenciosos à perspectiva de sua formação e expressão modernista e convergência em rede de sociabilidades.

4.4 MURILO MENDES E SUA FORMAÇÃO MODERNISTA “NA CIDADE ONDE OS CENÁRIOS SÃO DE LEGENDA E DE SONHO”

Na “Chronica Mundana”, número 258⁷¹, Murilo Mendes anuncia com sarcástica ironia, seu exílio no Rio de Janeiro:

⁷¹ MENDES, Murilo [De Medinacellij]. “Chronica Mundana”. In: *A tarde*, Juiz de Fora, a.1, dez. 1920, p. 2.

Leitor ilustre... Estás de parabéns vou te deixar. Vou ver outras paisagens; a minha alma, tão nova – e já tão velha – vai viver numa cidade maior, cidade onde os cenários são de lenda e de sonho. Talvez que eu volte breve: talvez que eu nunca volte, embalado pela nostalgia infinita de outras terras, onde mais intensamente se vive, e se sofre, e se ama... (MENDES, 1920: 2).

Assim... o poeta parte, em dezembro de 1920, para a capital federal, cidade visivelmente influenciada pela cultura francesa que possuía sobre Juiz de Fora significativa ascendência em vários aspectos. Sobre a cultura francesa torna-se impossível desconsiderarmos a ressonância de sua experiência política e cultural o ecossistema sócio-político cultural do Rio de Janeiro. Paris, a capital do século XIX sugere, ao restante do mundo, todo tipo de comportamento que expresse modernidade e, evidentemente, com relação a intelectualidade lhe sugere formas espontâneas de constituição de redes e de lugares de sociabilidade, espaços de discussão e da propagação de ideias, cafés, *ateliers* e, mesmo residências de mecenas e intelectuais, tal como a dos irmãos Léo e Gertrude Stein frequentada por exímios intelectuais e criadores da múltipla laboração no Modernismo francês. De notável potencialidade esses “lugares-templos” testemunham histórias da intelectualidade e do processo da cultura. Entre os numerosos exemplos, lembramos a tradição das peregrinações dos pintores impressionistas parisienses que, perdendo o espaço de debate das ideias na Academia Suíça e no *Atelier* Gleyre, recorreram reunir-se em pequenos grupos no Café Guerbois, reconhecido por Claude Monet como o verdadeiro templo e gênese do Impressionismo. A notoriedade e o poder de aglutinação de alguns intelectuais proclamava-lhes liderança na condução das reuniões, onde, por vezes, os debates, entre esses homens de formação e cultura diferentes, eram exaltados e passionais. Esses arquétipos comportamentais replicam-se entre a intelectualidade brasileira

sem abandonar o interesse pelo conteúdo e forma da produção dos intelectuais, concentrando sua atenção na lógica de constituição de seus grupos, postulando a interdependência entre a formação de redes organizacionais e os tipos de sensibilidade aí desenvolvidos, o que necessariamente iluminaria o desenho e as características de quaisquer projetos culturais (GOMES, 1999: 11).

Raul Bopp em *Movimento modernista no Brasil 1922-1928* (1966), ao proferir sobre esses lugares de sociabilidade no Rio de Janeiro, destaca as casas de Murilo Mendes, e os pontos de encontro da revista *Festa*, a Livraria Garnier e o Café

Lamas, que abonam uma significativa rede de sociabilidades na capital federal, absorva nos estudos de identidade nacional brasileira sob múltiplos aspectos sustentada em pormenorizados debates intelectuais, no cotejamento de saber de experiências, no intercâmbio de ideias, na discussão crítica e na ascensão do espírito.

Álvaro Moreira, responsável pela direção das revistas *O Malho*, *Para Todos* e *Ilustração Brasileira*, mantinha sempre aberta sua casa às pessoas que tinham gosto pelo debate, e entre outras, frequentavam-o Olegário Maciel e Manuel Bandeira.

Aníbal Machado recepcionava os amigos Carlos Drummond de Andrade, Isac Perez, Ivan Junqueira e Murilo Mendes, aos domingos, na casa à Rua Visconde do Pirajá, número 487, em Ipanema, alvo de crônica “Em casa de Aníbal”, escrita por Drummond de Andrade, publicada no *Jornal do Brasil*, em 30 de setembro de 1972. Sobre esse lugar de sociabilidade, Pedro Nava depõe: “pelo corredor lateral que ia direto ao estúdio passaram os passos de toda a *intelligentsia* brasileira” (NAVA, 2004: 233).

Embora não mencionada por Raul Bopp, mas de extrema importância para esta investigação por acolherem Murilo Mendes evidenciam-se os encontros, a partir de 1922, na casa de Ismael Nery, descritos por Adalgisa Nery no romance autobiográfico *A imaginária* (1959):

Meu marido pouco saía de casa. Recebia os amigos todas as noites. Vivíamos rodeados de escritores, pintores, músicos e personalidades interessantes. Tínhamos diariamente dez, quinze pessoas variadas e inteligentes em nosso convívio (NERY, 1999: 18).

Sobre o “lugar de sociabilidade” neryano, o poeta também se pronuncia no terceiro artigo da série “Recordações de Ismael Nery”, publicado em *O Estado de S. Paulo*, em 16 de julho de 1948:

As reuniões se sucediam pela noite adentro Na pequena casa de Botafogo depois no Leme. Eram poucos os amigos fiéis. Os que apareciam mais freqüentemente eram Jorge Burlamaqui, Antônio Costa Ribeiro, Mário Pedrosa, Antonio Bento e eu. Guignard vinha sempre, mas apenas para conversar sobre pintura. Ismael gostava muito dele, e, quando caiu doente, em 1930, pediu-lhe para fazer seu retrato. É um dos melhores retratos pintados por Guignard e ao mesmo tempo um bom documento do Ismael humano, do Ismael que tantas vezes vi de coração quebrado, como sucumbido sob o peso de todas as desgraças e sofrimento da humanidade, em contraste

com o Ismael quase olímpico, ditador da inteligência, senhor prepotente da arte [...] la-se lá atraído pela personalidade singular do dono da casa, que interessava aos homens de teatro, aos médicos, aos amadores de filosofia, aos teólogos. Em geral, comentavam-se as últimas teorias estéticas e artísticas; às vezes Ismael falava longamente de suas viagens à Europa ou discutia os casos particulares de cada um (MENDES, 1996: 36-37).

Atesta-se também a existência desses encontros neryanos pelo depoimento de Ivan, primogênito do casal Nery, concedido a Ana Arruda Callado⁷², em que diz do aborrecimento de Adalgisa quanto às reuniões frequentes em sua casa. Essas reuniões perturbadoras avançavam pela noite e impacientavam a dona da casa, embora, desfrutá-las, tenha lhe proporcionado oportunidade de conhecer gente como Jorge de Lima, Pedro Nava, Aníbal Machado, Jorge Burlamaqui, Mário Pedrosa, Guignard, Dante Milano e Murilo Mendes. Em depoimento⁷³ ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Adalgisa “reconheceu que ao ouvir aquelas conversas aprendia muito” (CALLADO, 1999: 18). Esses colóquios intelectuais avultaram ao destino de Adalgisa, no futuro, uma intelectual sensível e inteligente que, em 1937, portanto quatro anos depois da morte do marido, principia ser poeta, publicando “Eu em ti”, na *Revista Acadêmica* e seu primeiro livro *Poemas*.

Na tentativa de instauração da modernidade, o Rio de Janeiro, ao fim do século XIX, vive um tempo de significantes transformações, por vezes objeto de acaloradas controvérsias, estampadas em revistas pelas vozes passionais dos intelectuais cariocas que priorizam a questão cultural no rastro do conceito civilizatório europeu atentos à definição de brasilidade. A ideia do ser moderno desdobra-se em múltiplas e ímpares configurações carregadas de cosmopolitismo. Contextualizada no espaço forjado entre os jornais e os livros, essas revistas, independente da sua natureza, concorrem como mediadoras de saberes, práticas sociais e linguagens. Esse novo conceito editorial, desprovido do imediatismo das matérias jornalísticas e absorto ao aprofundamento da reflexão bibliográfica empreende server parcialmente estes modelos encetando inovada linguagem jornalística assente em moderna estética de cunho cubista abarcando numa atitude o fragmento, em colagem de concisão textual (poemas, crônicas, comentários,

⁷² CALLADO, Ana Arruda. *Adalgisa Nery: muito amada e muito só*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura, 1999, p. 17.

⁷³ Depoimento de Adalgisa Nery. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 26 jun. 1967.

resenhas) da matéria circunscrita por imagens no sintetismo de uma modernidade carioca.

Na valoração de ser carioca e trajar brasilidade, imaginadas na sua forma e materialidade ou como reverberação da modernidade social associadas à expressão da vida urbana, as revistas cativaram e, rapidamente, se familiarizaram junto ao público leitor que, independente da formação cultural e educacional lia o texto ou a imagem, assenhorando-se com esse conjunto de valores simbólicos se instituindo a ideia de pertencimento à condição de brasilidade, sintetizada na efervescente vida do Rio de Janeiro, portadora de ampla paisagem cultural da nacionalidade.

Alternativas aos jornais *A Semana*, *O Paiz*, *Diário de Notícias*, *O Globo*, e *Diário do Comércio* que, gradativamente, se constituíam em empresas, entre 1880 e 1911, afloram pequenas revistas editadas por intelectuais cariocas que nos autorizam ajuizar o projeto moderno da capital federal e suas remodulações urbanas dominadas por engenheiros modernizadores e, no universo da cultura, por intelectuais vanguardistas que, na virada do século lograram alguma oposição em escritores, no futuro os modernistas da década de 1920 como Manuel Bandeira e Álvaro Moreyra.

Marco de uma geração, segundo Álvaro Moreyra da revista (semanário) política, crítica e irreverente *Fon-Fon!* (1907), predecessora da modernista literária *Klaxon*, surgem diretores de outras publicações inclusive o próprio Moreyra, criador da *Selecta* (1940), revista mensal literária e *Para Todos* (1918) na qual circulava uma expressão da vigente modernidade cultural, um encarte da revolucionária linguagem do cinema, ponto marcante da revista. Ambas as revistas ostentam uma visão irônica, crítica e humorística sobre o Rio de Janeiro.

Dirigida por Álvaro Moreyra, que escreve, na abertura de todos os números de 1918 a 1930, um poema ou crônica, em parceria com J. Carlos, criador das capas, na revista *Para Todos*, símbolo de tecnologia e modernidade, aborda-se tudo em suas páginas, dos energizantes sociais (café, cigarro, álcool e cocaína) às “crônicas (de um Drummond recém-chegado do Rio, de Nelson Rodrigues e outros), crítica do teatro, muitas fotografias de corridas de carros, as obras da cidade, figuras oficiais e estrelas americanas” (LINS, 2010: 33).

Fon-Fon!, *Selecta* e *Para Todos* registram ironicamente o desmoronamento do Rio de Janeiro enfatizando a energia, a velocidade, o nacional e o internacional

como expressão simbólica da “alma do tempo” progressista meio a alguma nostalgia de um outrora indefinido em que “se espantava os maus espíritos com espirros”.

Relicário da memória, a crônica, cristaliza a transubstanciação da urbe e, o crítico, narrador da história cultural e arqueologia, evitando-lhe o esquecimento, inscreve nas reminiscências do passado.

Marcada por uma escrita dinâmica e reflexiva, que as distingue na condição de temporalidade dos jornais, as revistas de variedades determinam um papel estratégico de impacto social.

Empenhados no tempo célere, típico da cultura do Modernismo, jornais e revistas se diferenciam na expressão da temporalidade do objeto. O jornal, numa escrita concisa, dispõe sobre o objeto no tempo imediato, às vezes, em caráter inacabado agindo como um folhetim sequenciando a notícia, enquanto a revista se diferencia e se fortalece dos demais suportes da informação pelo tipo de reflexão do objeto.

Resultantes de um projeto maior de cunho plural, as revistas, constituem ser ponto de convergência de intelectuais, “um verdadeiro microcosmo, no interior do qual os intelectuais organizam suas redes de sociabilidades, difundem e garantem o seu sustento” (LINS, 2010: 44).

Ao percorrermos as páginas dos diversos gêneros de revistas decifrando adivinhas, charadas, charges, entrelinhas, conceitos e polêmicas, estruturamos um amplo entendimento do sentido de ser moderno à época: “as revistas apresentam-se como lugar estratégico na construção, veiculação e difusão do ideário moderno” (VELLOSO, 2010: 49).

Em divergente rumo das revistas de variedades onde navega o Modernismo e a diversão: jogos de entretenimento, piadas e lazer, cuja comunicação envolve o leitor numa interpelação direta solicitando-lhe cumplicidade, as revistas literárias expõem ideias sobre brasilidade e a modernidade num dialogismo com a importação das vanguardas artísticas europeias.

As revistas ilustradas de variedades tipo *O Malho*, *Fon-Fon!* e *Para Todos* dirigem-se ao público não específico fixando a ideia do moderno na vida cotidiana e intentam popularizar os leitores com as inovadoras coordenadas espaço-temporais atentos à mutação da cidade, enquanto as revistas literárias tipo *Estética* (1924) e a efêmera *Revista do Brasil!* (1926) criadas e dirigidas por Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda alcançam um público seletivo do microcosmo intelectual

enfocando o moderno na condição filosófica-conceitual, atento às questões estéticas, aos significados da arte e à idealização moderna sintonizada com a expressão da nacionalidade.

Por dessemelhantes formas de ênfase e crítica ambos tipos de revistas trabalham a ideia de cidadania e nacionalidade, sendo que, as revistas de variedades permanentemente recorriam ao humor como figura de conscientização. Sempre presente na imprensa brasileira, em especial no Rio de Janeiro devido ao espírito irreverente do carioca, o humor, a princípio visto com desprezo e descrédito em razão a hierarquização social e cultural, agiliza a comunicação e exerce incentivo à reflexão do objeto. Capta a atenção do leitor e o conduz a pensar, a interpretar os acontecimentos cotidianos.

Expressão do humor, potencialmente informativa, a caricatura, explicativa e interpretativa, possui uma exacerbada eficácia *clown* onde todo o objeto é satirizado por realce exagerado de suas características. Encerra em si nítida intenção de descontinuidade assente na desconstrução do objeto e na sua reconstrução codificada, o que lhe confere legitimidade, em especial em uma cultura visual como a brasileira.

Concebidas pelo poeta e escritor Manuel de Araújo Porto Alegre, em 1837, as primeiras caricaturas brasileiras que circulavam em periódicos detinham a acepção de sátira aos desafetos políticos. Aos poucos, com a multiplicação dos periódicos e a proliferação das revistas fortemente ilustradas, este tipo de sátira humorística atraía o público, o conscientizava quanto ao cunho moderno da cidade e a formação política de nacionalidade.

Essa concepção risível de leitura dos acontecimentos presentificada no texto do *História do Brasil* anuncia-se na concepção da capa do livro criada pelo pintor modernista Di Cavalcanti, um cortejo debochado, irônico, desordenado de personagens da história do Brasil, condizente com a alma modernista da década de 1920 e 1930.

Semeadas entre textos, sempre com atitude crítica, caricaturas e charges manifestam a responsabilidade de promover crítica social e política e, por vezes, informam mais que os magníficos editoriais. A exemplo, na audaz e ferina revista *O Malho* (1902), primeira revista de projeção que teve o humor como mote, circulavam críticas, constatações de cunho político e social como a oposição à candidatura de

Nilo Peçanha para presidente da República, o atraso das obras da Exposição Internacional de 1922 ou mesmo reclamações da carestia do custo de vida.

Predominavam nessas revistas, assegurando-lhes sobrevivência, a contribuição dos intelectuais boêmios, homens da noite, figuras que viviam a literatura.

No passado, a boemia detinha uma conotação diversa de hoje, onde está constantemente associada à bebida. Anteriormente, estar na boêmia significava viver a literatura, a poesia; viver desrotinizado e desregradamente sem dar maior atenção ao futuro; viver na marginalidade social, condições instigantes à criação do humor e da sátira que, por vezes, os impulsionava laborar em publicações ou trabalhos específicos de imaginar anúncios como o clássico, entre outros, de Bastos Tigre:

Veja ilustre passageiro
o belo tipo faceiro
que o senhor tem ao lado.
No entanto, acredite
quase morreu de bronquite
salvou-o o Rhum Creosotado (SALIBA, 2002: 87).

O desenvolvimento e remodelação da cidade e a instituição da Academia Brasileira de Letras (1896), promotora de uma triagem e valorização da elite intelectual relegando à margem os intelectuais boêmios e inferiores por não se engajarem numa literatura maior, estatuem causas da dispersão dos intelectuais (poetas, cronistas humoristas) que transitam em áreas específicas da Rua do Ouvidor, no centro do Rio de Janeiro.

O Rio de Janeiro, polo econômico-político-administrativo, enquanto capital federal impunha-se como arena cultural orientadora dos vários e contraditórios sentidos sociais e, ponto de convergência e empatia dos intelectuais brasileiros que, agrupados aos cariocas, constituíam uma rede, compartilhada por todos, fundamental à articulação das ideias de vanguarda, debatidas em lugares de sociabilidade “espécie de ecossistema, onde amores, ódios, projetos, idéias e ilusões se chocam fazendo parte da organização da vida relacional” (GOMES, 1999: 20).

Profissionais da produção simbólica, os intelectuais emergem, atraídos por esses campo político abrangente na interação entre o passado e o presente no

exercício satírico e/ou irônico e na autenticação de arquétipos da tradição, por permissão modernista, em paródias de ironização ao estado político, econômico e cultural. Essa organização dos grupos intelectuais cariocas afere-se da segunda metade da década de 1920 até 1945, tempo de debate da cultura moderna, tema desprovido de sentido considerando que as questões políticas e culturais no mundo e no Brasil naquele instante eram outras.

Decorrentes desses lugares de sociabilidades, espaços afetivos e/ou geográficos “lugares de aprendizado e de trocas intelectuais, indicando a dinâmica do movimento de fermentação e circulação das idéias” (GOMES, 1999: 20) emergem os periódicos, revistas e jornais, integrantes das redes de sociabilidade difusores que educam no espaço-contexto não escolar, ligados a mentores intelectuais ou instituições modernistas, caso, entre outros da *Revista de Antropofagia* em São Paulo e do *Boletim de Ariel*, no Rio de Janeiro.

Na direção oposta às revistas de variedades, as revistas de literatura resultantes da rede dos intelectuais eruditos fixam-se discussão de conceitos, avigoramento e/ou contestação da tradição e na enunciação da forma e matéria da modernidade literária.

A historiadora Ângela de Castro Gomes, cujas reflexões constantemente recorremos na construção desta investigação, em *Essa gente do Rio... modernismo e nacionalismo* (1999) trabalha a noção de sociabilidade circunstanciada na presença do Modernismo e no perfil da comunidade intelectual do Rio de Janeiro. Disserta sobre o cenário ideológico, a organização social e os lugares de divulgação das ideias, durante as décadas de 1920 e 1930, apontando a contribuição de dois grupos de intelectuais cariocas: o grupo “Festa” criador da revista *Festa* e o grupo fundador da Sociedade Felipe d’Oliveira, do boletim *Lanterna verde*.

Porta voz de divulgação das ideias dos poetas modernistas que tinham como proposta um retorno às raízes simbolistas e a culto da linha espiritualista de tradição católica, a revista *Festa* contou a colaboração de Murilo Mendes, depois da sua retomada do catolicismo em 1934, publicando no número 3, página 4, sob o título de “Duas canções”, os poemas “Roxelane” e “O fim do mundo” e, no número 5, página 9, o poema “Meu novo olhar”, no futuro próximo integrante do livro *Tempo e eternidade* (1935). Esses poemas “cristãos” refletem a mudança de rumo e convicções do poeta que o acompanharão até o final da vida.

Na revista *Lanterna Verde*, em 1934, número 1, publica três poemas: “Estudo quase patético”, “Historia futura do cravo e da rosa” e “A palavra Lisol” apontados por Murilo Mendes como partes do livro *Deus no volante* nunca concretizado, permanecendo somente em intencionalidade e cujos poemas terminariam diluídos no livro *O visionário* (1941). Em 1937, no número 5 do boletim, retoma colaboração com os poemas “Panfletos”, indicando que estes pertenciam ao livro *L'enfant terrible* que nunca chegou a existir, conforme confirma Castañon Guimarães em *Territórios/Conjunções*. Também registramos nessa revista outras colaborações em artigos “O eterno nas letras brasileiras” (n. 4, nov. 1936, p. 43-48) e “À margem dos poemas de Adalgisa Nery” (n. 6, abr. 1938, p. 128-132).

No período de 1928 a 1945, assinalamos outras colaborações do poeta nas publicações paulistas *Revistas de Antropofagia* e *Revista Nova*, nas mineiras *Verde* e *Mensagem*, e nas cariocas *Vamos ler!*, *Boletim de Ariel*, *A Ordem*, *Dom Casmurro*, *Revista Acadêmica*, *Letras Brasileiras* e *Síntese*, *Vamos Ler!*.

Na *Revista de Antropofagia* e *Verde* o poeta sinaliza adesão ao projeto modernista contemplado em seus livros iniciais: *Poemas*, *Bumba-meu-poeta* e *História do Brasil*.

Na primeira fase da revista antropófaga paulista, no número 7, em novembro de 1928, publica o poema “República”, incluído em *Poemas 1925-1929* (1930) com variações textuais sob o título de “Quinze de novembro”. Ainda que se desconheça a data da criação dos poemas de *História do Brasil* (1933), “Republica” ratifica ser o poema deflagrador das sessenta outros, embora não integre o *História do Brasil*.

Na segunda denteção da *Revista de Antropofagia* em 1929, publicada no *Diário de São Paulo*, sob o título de “Quatro Poemas de Murilo Mendes”, à página 18, publica “Canção do exílio” (1924), “Cartão postal” (1924), “Vocação” (1928) e “Nova cara do mundo” (1929), sendo os dois primeiros incluídos com variantes em *Poemas 1925-1929*. Os outros permaneceram inéditas em livro até a edição crítica de *Poemas: 1925-1929*, em 1988, organizada por Luciana Stegagno Picchio.

Avulta-se entre as revistas paulista, a publicação do auto *Bumba-meu-poeta* (1930-1931), “dramatização crítica de ordem social, em que a realidade brasileira é representada de forma alegórica” (GUIMARÃES, 1993: 33), inspirado na forma da função folclórica do bumba-meu-boi. Parte integrante daquilo que o poeta batizou de “fase carioca”, *Bumba-meu-poeta*, integrará a antologia *Poesias 1925-1955* (1959).

Na mineira *Verde* de Cataguases, publica “Canto Novo”⁷⁴ incluído somente na edição crítica de *Poemas 1925-1929*, enquanto, no Rio de Janeiro colabora, com evidência, em: *Vamos Ler!*, *Dom Casmurro*, *Boletim de Ariel* e no *Suplemento Letras e Artes* do jornal *A Manhã*.

A exemplo dos poetas Cecília Meireles, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, marca presença assídua na imprensa até os anos de 1950, abreviando sua contribuição ao término da década devido à sua transferência definitiva para a Itália. Adverso de Bandeira e Drummond, o poeta não exercitou a crônica à exceção de algumas poucas colaborações, nos anos 30, na seção, “Tipos de vida cotidiana” da *Vamos Ler!*, revista de caráter informativo abrangente (de notícias, informações científicas, atualidades) além de incluir contos ilustrados (geralmente a “chamada” das capas), histórias em quadrinhos e charges. *Vamos ler!* lançada, pela empresa S. A. A. Noite, em 6 de agosto de 1936, contou com a participação de Jorge Amado, Clarice Lispector, Fernando Sabino, Erico Veríssimo e tantos outros.

Acontecem, entretanto, nas revistas *Dom Casmurro* e *Boletim de Ariel* o maior número de contribuições do poeta só suplantadas pelos sessenta e oito artigos presentes no *Suplemento Letras e Artes*, no período de 1942 a 1952, abordando arte, literatura, música e matérias biográficas com evidência para as séries “Recordações de Ismael Nery”, dezessete artigos publicados concomitantemente no *O Estado de S. Paulo*⁷⁵, entre junho a dezembro de 1948, e “Formação de discoteca”, 15 artigos, que circularam entre junho e dezembro de 1946, esboçando sua predileção musical.

A partir de 1937 colabora em *Dom Casmurro*, publicação carioca esquerdista de cariz literário, homônima do jornal criado, em 1922, por José Lins do Rêgo, em Recife, dirigida por Brício de Abreu que tinha como redator chefe Álvaro Moreira. *Dom Casmurro*, circulou de maio de 1937 a maio de 1946, contando com a colaboração de escritores consagrados tal José Lins do Rego, Jorge Amado, Mario de Andrade, Manuel Bandeira, Adalgisa Nery, Rubem Braga e outros. A presença de Murilo Mendes no periódico registra-se em alguns artigos: “Antologia”, “Perfil do Catolicão”, “Carta aos fariseus”, “O catolicismo e os integralistas”, “Integralismo, mística desviada”, “Resposta aos integralistas”, “Breton, Rimbaud e Baudelaire”, “Cordeiro entre lobos”, “Prendam o papa”, “A comunhão dos Santos”, “Poesia

⁷⁴ Em *Verde*, a.1, n.1, 2ª fase, maio 1929, p.8.

⁷⁵ No jornal paulista as publicações aconteceram entre 1º de julho de 1948 a 22 de janeiro de 1949.

católica” e “Poeta novo”, quando escreve sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto; e pelos poemas “Um poema, lendo Adalgisa” (segunda versão), “Poema eucarístico”, “Um poema”, “Mulher e mar”, “Jerusalém” e “Pastoral”, sendo estes dois últimos integrantes do livro *As metamorfoses* (1944) dedicado a memória de Wolfgang Amadeus Mozart. Os demais poemas mantêm-se inéditos em livros. O poeta é mencionado em diversos artigos críticos da literatura, em escritos lhe dedicados, e, até em anúncio, alusões à sua produção e ao sujeito intelectual.

“Mulher e Mar”, “Jerusalém” e “Pastoral” foram publicadas sob o título de “3 Poemas”, e com observação ao final que alude ao livro inédito *Parábola*, nunca publicado.

No caso do livro *O sinal de Deus* (1936) na maioria de seus textos, artigos e poemas, vigoram discussões sobre a poesia e o catolicismo inclusive o artigo “Breton, Rimbaud e Baudelaire” em que discute a afirmação de André Breton em *Position politique du surréalisme*, “de que a burguesia pretende revindicar Baudelaire e Rimbaud como poetas católicos quando na verdade eles foram uns revoltados, uns não-conformistas, etc”. (MENDES, 2001: 48).

Sustenta o poeta que:

a poesia católica não deve ser unilateral; nela devem se fundir a alegria e a tristeza, o espírito e a matéria, o tempo e a eternidade, pois todas as categorias são aspectos diversos da múltipla e uma caridade que preside a vida cósmica, isto é, do amor sem o qual não existem poetas nem a poesia (MENDES, 2001: 74).

Testemunha-se o prestígio do poeta, em 1939, no meio intelectual carioca por meio da matéria “1939 e os intelectuais” publicada em *Dom Casmurro*, em 30 de dezembro de 1939, que avalia diversos intelectuais (Jorge Amado, Carlos Lacerda, Jorge de Lima, e outros) entre os quais se inclui o juízo do poeta. Parodiando o próprio poeta, podemos afirmar que ele não era mais “marginalizado”, estava incorporado na grande corrente da existência. Não era estranho aos outros a quem constituía um enigma inclusive para si mesmo. O passado mágico da infância e adolescência se roupa de poesia: “é poético hoje, quando o quadro se acha recoberto pela transfigurada pátina do tempo” (MENDES, 2001: 8).

Sem depreciar as outras publicações citadas anteriormente, o *Boletim de Ariel* detém relevância especial devido ao entrelaçamento de informações importantes neste estudo de *História do Brasil* (1933).

Empreendimento da Ariel Editora Ltda, o mensário bibliográfico de Letras, Artes e Ciências, *Boletim de Ariel* foi criado em outubro de 1931 tendo como diretor Gastão Cruls e redator-chefe Agripino Grieco, crítico literário de orientação impressionista expressão de sua erudição e porte estético.

Ainda que possuísse um catálogo abrangente alcançando traduções, obras jurídicas e demais assuntos não literários, à empresa Ariel dedicou espaço especial à literatura brasileira atraindo escritores publicados pela livraria Schmidt Editora, de propriedade do poeta Augusto Frederico Schmidt, dedicada, exclusivamente à editar autores nacionais. Entre os escritores editados pela Ariel sobressaem Jorge Amado, Raul Bopp, Murilo Mendes, Cornélio Pena, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, autores que também circularam nas páginas do *Boletim de Ariel*, publicação qualificada na genealogia das revistas que usufruíram do mecenato das casas editoras, cujo antecedente simbólico é a primeira fase da *Revista do Brasil* (1916), órgão de propaganda nacionalista idealizado por Júlio Mesquita proprietário do jornal *O Estado de S. Paulo*. De periodicidade mensal e, estritamente literária, *Revista do Brasil* institui-se em lugar de difusão do nacionalismo na revisão da identidade brasileira. Sua filosofia defendia a ideia que o intelectual brasileiro deveria assumir seu dever cívico, engajar-se na defesa da nação e orientar suas reflexões aos destinos do Brasil na defesa e na construção do patriotismo. Ao lado do *O Estado de S. Paulo*, tornou-se um importante meio de propalação das ideias, ações, campanhas, documentos e textos de membros da Liga Nacionalista de São Paulo.

Apesar do qualificado modelo editorial e do notável prestígio, *Revista do Brasil* não logrou, na primeira fase, sucesso comercial e, por essa razão em 1918, acabou vendida ao escritor Monteiro Lobato que a manteve até 1925, quando a repassou a Assis Chateaubriand que a relançou em três momentos: de 1926 a 1927 (segunda fase, nove números), de 1938 a 1943 (terceira fase, cinquenta e seis números), em 1944 (quarta fase, seis números) e, por proposta de Darcy Ribeiro, de 1984 a 1990 (quinta fase, doze números).

Algumas questões notáveis associam Murilo Mendes ao *Boletim de Ariel*, talvez a revista carioca mais relevante ao estudo biobibliográfico do poeta devido ao tempo de colaboração, entre 1931 a 1938, e ao número de artigos que publicou:



ILUSTRAÇÃO 41 – Capas do *Boletim de Ariel*, ano II, n. 10 e ano III, n. 1.
 Fonte: *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1933.

“O impasse da pintura” (a.1, n.1, out. 31, p.10), “Apresentação da Galinha Cega” [de João Alphonsus] (a.2, n.1, nov. 32, p.41), “Nota sobre cacau” [livro de Jorge Amado] (a.2, n.12, set. 33, p.317), “Ismael Nery, poeta essencialista” (a.3, n.10, jul. 34, p.268-269), “A poesia e os confuncionistas” (a.5, n.1, out. 35, p.63), “Manuel Bandeira cai no conto do vigário” (a.5, n.2, nov. 35, p.38), “Atrairei tudo a mim” (a.6, n.4, jan. 36, p.106-107), “Uma grande mulher” (a.5, n.7, ab. 36, p.182), “Poesia universal” (a.7, n.8, maio 38, p 220-221).

O poeta contribui também com os poemas: “Amostra de ciência brasileira” (a.1, n.9, jun. 32, p.4), “Tema batido” (a.3, n.1, out. 33, p.29), “A estátua do Alferes”, “Cartas de Pero Vaz”, “O herói sai da estátua” e “Fico”, distribuídos nas páginas do número sete (a.2) de abril de 1933; sendo dois alusivos ao tempo do Brasil Colônia, um ao Segundo Reinado e dois à Primeira República. À exceção do poema “Tema Batido” inédito na bibliografia do poeta, os outros poemas pertencem ao *História do Brasil* e circularam no *Boletim de Ariel*, em tempo predecessor à publicação do livro, conforme anotação “Da *História do Brasil*, no prélo”, realizada pelo poeta ao final de cada poema. O poema “Amostra da sciencia brasileira” estampou o *Boletim de Ariel* à página 4, número 1, de junho de 1932:

O homem vivia tranquilo
em paz com a vida e com ele.
Um bello dia, entretanto,
resolve escrever um artigo
sobre o Brasil, bem cuidado.
Mas Brasil se escreverá
com s mesmo, ou com z?
Elle vai do dicionário,
dá com s e dá com z.
Telephona à Academia:
“ninguém sabe não senhor;
talvez com s, ou com z”.
Tira dinheiro do bolso,
n’umas notas vem escripto
com s a palavra Brasil,
n’outras sem mais é com z.
O homem bate no vizinho,
Sujeito modesto é sábio.
“Não sei dizer não senhor,
só sei que meu filho Pedro
esteve um anno no hospício
porque queria saber
justamente o que você
quer saber e não consegue.
O homem perde a paciência,
tira uma faca do bolso,

bôa faca pernambucana.
 - Não quero mais me amolar,
 Aqui deve estar escripto
 “fabricado do Brasil”.
 Conforme estiver aqui,
 d’agora em diante, afinal,
 mesmo que seja com s
 (prefiro que seja com z)
 escreverei a palavra:
 a faca será juiz.
 O homem olha para a faca,
 Era meide in Germani.
 O homem segura na faca,
 a faca enterrou no corpo
 e o philologo morreu.
 (Da *História do Brasil*, no prélo)
 MURILO MENDES (MENDES, 1933: 4).

Na publicação original o poema mereceu revisão do título para “Amostra de ciência local” no qual a raiz etimológica do termo “Brasil” ser escrito com s ou z impulsiona à investigação histórica das versões da origem do nome da terra outrora Terra de Vera Cruz. No *Boletim de Ariel*, ano 2, número 7, de abril de 1933, à página 168, figuram os poemas “A estátua do Alferes”:

Eu sou o supremo heróe.
 Choquei a revolução...
 Há mais de cem annos guardo
 No meu ventre generoso
 Uma turma de poetas
 Que vivem o dia inteirinho
 Tangendo as cordas da lyra,
 Em vez de atirarem bombas
 No Marquez de Barbacena
 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.
 Senadores, deputados,
 Se arrancham na minha sombra,
 E outros, dentro de mim;
 Si eu não tivesse soffrido
 – Por iniciativa própria –
 Elles nunca poderiam
 Viver nesta pagodeira.
 Sou como o cavallo troyano,
 Aqui dentro cabe o mundo,
 O Avô da farra sou eu.
 (Da *História do Brasil*, no prélo)
 MURILO MENDES (MENDES, 1933: 168).

Este poema aduz ao monumento de Tiradentes, alferes de Cavalaria de Linha emblemático herói da Inconfidência Mineira, localizado à frente da Câmara dos deputados do Rio de Janeiro numa evocação de exemplo libertário e de poder, como podemos averiguar nos versos “ Senadores, deputados,/ Se arracham na minha sombra,/ E outros, dentro de mim.” (MENDES, 1933: 48).

Sem variantes, à exceção daquelas de cunho gráfico, neste poema Murilo Mendes confunde o mineiro Felisberto Caldeira Brandt, Marquês de Barbacena e Ministro de D. Pedro I, com Luis Antônio Furtado de Mendonça, Visconde de Barbacena, que era governador e Capitão-Geral da Capitania de Minas Gerais no tempo da Inconfidência Mineira. Quanto a Dirceu, notado no verso “Quem dorme mais é Dirceu” (MENDES, 1933: 168), reporta-se a Thomas Antônio Gonzaga, mencionado no poema “O Alferes na cadeia”, um dos protagonistas da Inconfidência Mineira de 1792, movimento insurrecional à Coroa Portuguesa. O inconfidente Thomas Antônio Gonzaga é autor das liras *Marília de Dirceu*, poemas de conotação romântica, inspirados no romance que viveu com Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, imortalizada com o pseudônimo de Marília.

Escrito no exílio em Moçambique, publicado em 1792, *Marília de Dirceu* é “a história do amor do poeta, cujos sonhos de felicidade foram tão cruelmente cortados pelo processo que se viu colhido” (BANDEIRA, 2009: 24), possui duas partes, uma fase romântica de promessas de felicidades e outra de reflexão sobre a justiça dos homens.

Na mesma página (168) do *Boletim de Ariel* estampa-se o poema “Carta de Pero Vaz”

A terra é mui graciosa,
Tão fértil eu nunca vi.
A gente vae passear,
No chão espeta um canhão,
No dia seguinte nasce
Bengala de castão de oiro.
Tem goiabas, melancias,
Banana que nem chuchú.
Quanto aos bichos, tem-nos muitos,
De plumagens mui vistosas.
Tem macaco até demais.
Diamantes tem à vontade.
Esmeralda é para os trouxas.
Reforçae, Senhor, a arca,
Cruzadas não faltarão,

Vossa perna encanareis,
 Salvo o devido respeito.
 Ficarei muito saudoso
 Si fôr embora daqui.
 (Da *História do Brasil*, no prélo)
 MURILO MENDES (MENDES, 1933: 168).

Este poema de tema e fonte situados na *Carta de Achamento do Brasil* de Pero Vaz de Caminha restaura as narrativa de viagem, gênero singular de literatura portuguesa, texto singular da história da Geografia e da História da nação brasileira ainda que, como sustenta Capistrano de Abreu, algumas das passagens cruciais (da *Carta*) permaneçam enigmáticas.

Certidão do nascimento do Brasil e do Novo Mundo, a *Carta de Caminha* é um documento do eloquente “humanismo universalista que foi, durante os séculos XVI e XVII, valor e tonalidade suprema da cultura portuguesa” (CORTESÃO, 1943: 12).

Peça notável pelo valor histórico e méritos literários, essa carta-diário é, pela agudeza das observações, a fragrância dos retratos e a vivacidade descritiva, e mesmo pelo acentuado caráter científico do seu testemunho, em documento presencial do achamento da Pindorama que narra o pouco que conhecemos da viagem de Pedro Álvares Cabral de Lisboa a Porto Seguro e esmiúça os nove dias da permanência da frota portuguesa na costa baiana:

a Carta nos permite chegar à identificação do litoral brasileiro, visitado pela armada de Cabral; do Porto Seguro onde ancoraram; do ilhéu; do rio e do lugar onde foi plantada a Cruz, mais importantes são os dados que fornece como revelação do conhecimento dum Novo Mundo. (CORTESÃO, 1943: 100)

Na terra nova, encoberta de selvas de incontáveis *prumagens*, onde tumultuavam aves, nunca vistas, Caminha e os companheiros contemplaram com pasmo um homem novo. E essa foi para eles a maior e mais impressionante das novidades! (CORTESÃO, 1943: 103).

Exaltação edênica, a *Carta de Caminha*, circunstancia o olhar dos portugueses sobre a Pindorama ajuizando-a como a lídima Terra Prometida. Este primoroso documento clássico de padrão de humanidade e equilibrada pureza de gesto, de sabor humanista, “devido ao “sigilo””, ao silêncio com que a corte portuguesa, receosa da fuga de notícias que poderiam favorecer a concorrência das outras potências da Europa e nomeadamente de Castela (PICCHIO, 1991: 44), só alcançou

o grande público em 1817 com sua edição na *Corografia Brasílica* do Padre Manuel Aires do Casal.

No livro *A carta de Pero Vaz de Caminha* (1943) de Jaime Cortesão, pertencente a biblioteca do poeta, lhe oferecido e dedicado pelo seu sogro-autor: “A Murilo Mendes com amizade e admiração do Jaime Cortesão”; na seção “*A carta de Pero Vaz de Caminha* adaptação à linguagem atual” registramos a presença de diversas marginalias referentes à expressão e compreensão de contraste linguístico e equivalência de significados da língua em territórios diferentes e alguns grifos alusivos à poética e aos avisos e indicações quanto aos reconhecimentos religiosos no texto.

Esta apreciação que aborda um tempo posterior à publicação de *História do Brasil* detém relevância quanto à observação da contiguidade do fascínio do poeta em examinar a História do Brasil.

No poema “Carta de Pero Vaz” retrata o Brasil como a terra edênica de riqueza e de admirável beleza, que, de tudo tem sempre mais... mais frutos, mais bichos, mais diamantes e esmeraldas. Esta visão eldorídica, ao lado da fuga ao regime ditatorial de Salazar, fortaleceu o destino da imigração portuguesa ao Brasil no século XX.

Com sutil e inteligente ironia, no primeiro poema do livro “Prefácio de Pinzón” o poeta define Pero Vaz de Caminha como o jornalista a serviço da colônia portuguesa por um saquinho de cruzadas.

Como nenhum outro testemunho, ou seja, autoridade sobre o acontecimento histórico que narra este clássico documento pátrio, no sentido português ou brasileiro, é ou oferece ser, um excelente instrumento de saber histórico, um livro de classe ou escola, no Brasil e em Portugal, raciocínio comungado por Jaime Cortesão.

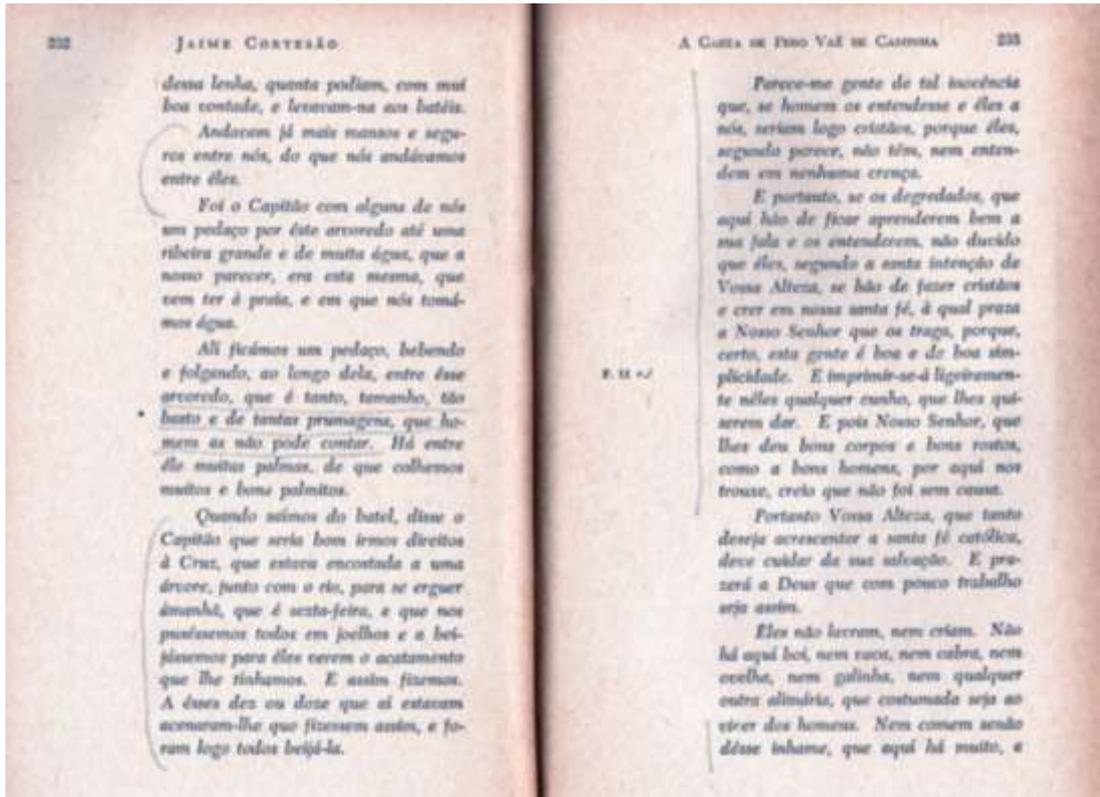


ILUSTRAÇÃO 42 – Páginas 232 e 233, *A carta de Pero Vaz de Caminha*.

Fonte: CORTESÃO, Jaime. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1943.

Sobre outros poemas no *Boletim de Ariel*, à pagina 186, se apresenta “O heróe sahe da estatua”:

Não posso mais aguentar,
Aqui faz calor demais.
A gente vira solemne,
Todo mundo fica olhando.
Não gosto de exhibições
Vou me por bem à vontade.
Vou me metter no pyjama,
Vou calçar os meu[s] chinellos.
Nunca soffri tyrannia,
Também tyranno não fui.
Violei a constituição,
Foi a unica mulher
Que nesta vida violei.
Expulsei governadores
Porque mandavam demais,
Porque roubavam demais.
Vivi abafando revoltas.
Até a revolta do mar;
Sou amigo da unidade,
O paiz consolidei.

Quem vive a lidar com ferro,
 Quem os navios amansa,
 Não póde mais ficar preso
 Nesta estatua de latão.
 Mulher, não quero esta rosa.
 Não gosto de flores não.
 (Da *História do Brasil*, no prélo)
 MURILO MENDES (MENDES, 1933: 186);

O tema aduz ao *Monumento do Marechal Floriano Peixoto*, situado à frente da Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro, criado por Eduardo de Sá. Pintor e escultor, discípulo de Pedro Américo e Vitor Meireles na Academia Imperial de Belas Artes, Eduardo de Sá era adepto das doutrinas filosóficas de Augusto Comte, a quem homenageou com a obra *Morte de Augusto Comte*, pertencente a Capela Positivista do Rio de Janeiro.

Vice-presidente no governo provisório do Marechal Deodoro da Fonseca, Floriano Peixoto veio a substituí-lo entre 1891 a 1894, devido à sua renúncia. Na presidência da República sufocou revoltas e revoluções como a Revolta da Armada (1893), aludida no verso 18 do poema, e a Revolução Federalista (1893-1895), ou dos “maragatos”, apoiando Júlio de Castilhos. Acusado por um grupo de generais da marinha e do exército de violação do Artigo 42 da Constituição Federal, sob o argumento que o Marechal Deodoro da Fonseca não havia governado a metade do período presidencial, tornou-se presidente de modo ilegal, ordenando a prisão e demissão dos seus opositores. O insensível “Marechal de Ferro”, condição aclarada nos versos: “Mulher, não quero esta rosa / Não gosto de flores não” (MENDES, 1933:86); teve a missão de consolidar a República.

O *Monumento do Marechal Floriano Peixoto*, inaugurado em 21 de abril de 1910, expressa o reinante espírito positivista do princípio da República. Na base apresenta quatro grupos escultóricos constituídos de dois indígenas que representam os habitantes originais do pré-descobrimento, Anchieta no ato da catequização, Caramuru figurando o colonizador português e um casal de negros simbolizando as etnias africanas. Nas paredes laterais do monumento, em evidência, aparecem as datas 1789 (Inconfidência Mineira), 1822 (Independência do Brasil) e 1889 (Proclamação da República) acompanhadas das inscrições: “A Sã Política é Filha da Moral e da Razão”, “O Amor por Princípio, a Ordem por Base e o Progresso por Fim” e “*Libertas Que Sera Tamen*”. Ao alto, no cimo da coluna avulta-se a imagem de corpo inteiro do Marechal Floriano Peixoto tendo como fundo a

bandeira nacional de onde afloram os rostos de José Bonifácio, Benjamin Constant e Tiradentes.

O saber repercutido no poema “O herói sai da estátua” e no *Monumento do Marechal Floriano Peixoto* expressam que a aprendizagem da história se verifica também no espaço exterior à escola na literatura e no mobiliário da urbe.

No poema “Fico”, Murilo Mendes remete-nos no tempo a 9 de janeiro de 1822, à sentença histórica: “Como é para o bem de todos a felicidade geral da nação, estou pronto: diga ao povo que fico”; proferida por D. Pedro, Príncipe Regente do Reino do Brasil, futuro D. Pedro I do Brasil e D. Pedro IV de Portugal, oito meses anteriores à Proclamação da Independência em 7 de setembro de 1922:

Eu fico, pois não,
Si a todos dou bem.
Preparem as mulatas,
Recheiem os prús,
Avisem os banqueiros,
Suprimam os chuveiros,
Me comprem mercúrio,
Afinem as guitarras,
Previnam o Chalaça,
Apromptem o trolley,
Eu fico, mas vou
Falar com a Marquiza,
Já volto pra ceia.
Falando em comida
Eu fico, pois não.
(Da *História do Brasil*, no prélo).
MURILO MENDES (MENDES, 1933: 192).

Apreensiva com os movimentos que se desenrolavam na Colônia rumo à emancipação política, a Coroa decretava o retorno imediato do Príncipe a Portugal. Presumia nesse retorno um modo de recolonização do Brasil, desvigorando as ideias de independência e reduzindo de novo a Colônia à condição subalterna. Um manifesto ao povo do Rio de Janeiro, de cerca de oito mil assinaturas, liderado pelos liberais do Partido Brasileiro, rogava ao Príncipe que acolhesse a solicitação e permanecesse na Regência até que se viesse a conhecer em que condições ficaria o Brasil sob o regime constitucional. Ouvindo tudo que lhe diziam, depois de alguma indecisão, o Príncipe assentiu permanecer, proferindo a célebre frase do “fico”, comunicada em alta voz, por José Clemente, de uma janela do Paço Imperial ao povo que lotava a praça, acolhida em grande delírio. Levado pelo entusiasmo, D.

Pedro apareceu a uma das janelas, sendo saudado pelo povo com enorme alegria. Impressionado com o alvoroço, voltando-se à multidão, pronunciou: “Agora, só tenho a recomendar-vos – união e tranquilidade!”. Assim, impunha-se o desafio à Corte, celebrado por três dias de festas.

Algumas reflexões do poema muriliano merecem elucidação: a palavra “prús” do verso “Recheiem os prús” (MENDES, 1933: 192), é variante de perus, ave da família dos meleagridídeos encontrada em todo mundo exportada pelos portugueses para o Brasil no século XVI; o verso “Supprimam os chuveiros” (MENDES, 1933: 192) reporta-se à ausência, à desafeição, de costume dos lusos por banhos; o verso “Me comprem mercurio” (MENDES, 1933: 192), alude ao medicamento contra doenças infecciosas comuns à época; o verso “Previnam o Chalaça” (MENDES, 1933: 192) evoca a figura de Francisco Gomes da Silva, congominado o Chalaça, áulico luso-brasileiro que veio para o Brasil com a corte de D. João VI e nela sempre atuou nos bastidores, até a regência do Príncipe e depois Imperador Pedro I de quem foi confidente e chefe de gabinete; nos versos “Eu fico, mas vou/ Falar com a Marquesa” (MENDES, 1933: 192) reporta-se a relação afetiva que D. Pedro teve com Domitila de Castro Canto e Melo, a quem concedeu os títulos de Viscondessa e, depois, Marquesa de Santos. Neste poema adianta o tempo dos acontecimentos em poucos meses pois D. Pedro e a Marquesa de Santos só teriam se encontrado, em São Paulo, no mês de agosto de 1822, às vésperas da Proclamação da Independência.

Mensageiro do saber do momento histórico que direciona à Proclamação da Independência, “Fico” detém resquícios de antropologia gastronômica, linguística, hierarquia política do Império e da ligação amorosa, afrontante à sociedade da época, do “Demonão”⁷⁶ com a Marquesa de Santos que se estendeu de 1822 até o ano de 1829.

Outra contribuição significativa do *Boletim de Ariel* sinaliza esclarecimento quanto ao ano de publicação do livro conjecturada incorretamente por alguns críticos como sendo 1932 quando o ano correto da edição pela Ariel Editora é 1933.

⁷⁶ Assinatura de D. Pedro em carta à Marquesa: “Meu benzinho: Tenho o gosto de lhe enviar esta cestinha com hum delicado mimo dentro, estes dois cravos para que cravando-se no seu coração lhe farão conhecer a felicidade do meu, que he todo seu, a coleira para pôr o forro e o dinheiro da mezada, que sem isso não se comprão os melhoens: afinal remeto o meu coração, beijos e abraços dados com aquella amizade que caracteriza. Este seu amante. O Demonão”. “Carta de D. Pedro I a Domitila de Castro” (s.d.) in (*Museu Mariano Procópio*. São Paulo: Banco Safra, 2006, p.77).

Nessas revistas de díspares formas, conceitos e periodicidade, ora convergentes ora divergentes na crítica caricatural do presente abrevia-se a manifestação dos valores simbólicos da ampla cartografia da nacionalidade e do sentimento de pertencimento, por identificação, do *nós* à condição de brasilidade e ao célere processo vigente de modernização.

Norteadas na percepção do “tudo” risível, nas revistas de variedades, por sùmula, concretiza-se a memorização da realidade, pelo elemento criativo da ironia, que subentende um interregno de apartamento entre o criador e o objeto, o que significa divisar no interior da interpretação a crítica ao teatro da vida nos descobrindo personagens da mesma dramatização. Bertolt Brecht conceitua esse tipo de interregno como “distanciação” originando a expressão “distanciação breschtiana”.

Nas revistas literárias campos outorgantes do político e literário, ajuízam-se os lugares de sociabilidade do poeta e sua malha relacional em São Paulo, Minas Gerais e, principalmente, no Rio de Janeiro. Vigora neste tipo de revista a mutação do Modernismo na sua obra delimitada na conversão do poeta diante da perda irremediável de Ismael Nery, a quem, noutro tipo de periódico, o jornal, revive o *outro* e o *eu* por meio de artigos.

Intrínseco às revistas de literatura, portanto tangível também a Murilo Mendes, detectamos a composição das redes de convivência intelectual pela constante circunstância de seus escritores apregoarem sobre a vida e obra uns dos outros nas revistas. A exemplo, no caso de Murilo Mendes, registram-se, entre outras publicações, essas práxis no *Boletim de Ariel*. No número 12, de setembro de 1933, quando resenha o romance o *Cacau* de Jorge Amado, texto que nos permite conhecer seu ajuizamento quanto ao movimento e à sua visão do proletariado no Brasil:

Antes de mais nada precisamos de saber o que é que o autor [Jorge Amado] entende como romance proletário. Acho que a mentalidade proletária esta ainda em formação; agora é que o proletário está tomando consciência do seu papel histórico; portanto, sobretudo em países de desenvolvimento capitalista muito atrasados como o nosso, ainda não existe uma mentalidade proletária. Naturalmente o escritor que não encontrar motivos de inspiração na vida já em decomposição da sociedade burguesa, terá que observar a vida dos proletários, e, se quiser ser um escritor revolucionário, terá que se integrar no espírito proletário, do contrário fará simples reportagem (MENDES, 1933: 317).

Conclui a resenha na defesa de Jorge Amado discordando de alguns críticos que contestavam o excesso de palavrões no romance:

Acho os palavrões enquadrados aí com muita espontaneidade, não se descobre preocupação de exotismo, de efeito, no escritor. O palavrão é necessário, é um desforço, um desabafo, chega mesmo às vezes a ser um elemento lírico (MENDES, 1933: 317).

No número 10, de julho de 1933, usufrui da favorável crítica sobre *História do Brasil* escrita por Aníbal Machado que observa no livro um estabelecimento de cordial intimidade com o Brasil mais fiel e autêntica que as obras de alguns historiadores:

Certamente influenciado no *humour* irreverente da época adjunto à sua personalidade irônica e insurgente, Murilo Mendes ao criar *História do Brasil*, testemunha a história sobrevivente replicada por “pílulas” e automação na escola, e o tempo histórico que lhe é contemporâneo. Sua condição de ser contemporâneo reflete a admissão da perspectiva da realidade moderna e modernismo no amplo sentido da escrita da *História do Brasil* (1933).

5 HISTÓRIA DO BRASIL DE MURILO MENDES, OS SENTIDOS POSSÍVEIS

Inspecionar os sentidos da retórica da história muriliana do Brasil é o intento deste capítulo: “*História do Brasil* de Murilo Mendes, os sentidos possíveis”; atentos ao tema do conhecimento que se torna possível a partir da mediação produzida pela obra literária.

Tendo em vista a pluralidade de temas selecionados pelo poeta em sua *História do Brasil* (1933), optamos, neste capítulo, em primeiro lugar, tipificar a História do Brasil recortada nos 60 versos, a partir desse exercício de decomposição inicial; em segundo lugar, buscar interpretar a dimensão da ironia manifesta na escrita de Murilo Mendes, compreendendo-se ironia como potente insurreição à historiografia oficial; em terceiro lugar, examinar as múltiplas temporalidades como vetor de crítica ao presente; e em quarto lugar, averiguar a História observada por outros protagonistas.

Na tarefa do poeta, ao propor-se à escrita da História brasileira, num período predecessor à publicação do *História do Brasil*, em 1933, Murilo Mendes sequestra acontecimentos e fragmenta ideias buscando altercá-las com inteligibilidade, revigorando paradigmas num desígnio inquisitivo e perturbador, ou seja, refuta o conhecimento sentencioso, questionando-lhe a legitimidade que circula nos compêndios canônicos, conferindo-lhes novo sentido.

Ratificado no aforismo “não sou meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo” (MENDES, 1959: XIX), o poeta não escreve para nostálgicos, embora reconheça-lhes o valor, escreve para seus contemporâneos.

Buscamos, a partir de uma construção hipotética, que, vista na relação com seus contemporâneos, a *História do Brasil* retrata uma imagem inerte da historiografia tradicional: seus poemas refletem temas canônicos, cujos recortes encontram-se presentes nas obras que se propõem a explicar a História nacional desenvolvidas por seus antecessores e contemporâneos. Todavia, quando buscamos interpretar os sentidos atribuídos pelo autor aos poemas formulados, torna-se possível derivar, da dimensão fragmentária da narrativa, a construção de uma atitude de originalidade diante dessa mesma historiografia. Ao contrário de uma narrativa efeméride e heroica, olhares sobre um sujeito coletivo, e de um passado cristalizado em um tempo desconectado da vida no presente, rege uma atitude de

rememoração capaz de colocar a sociedade da qual se situava seus elos de contemporaneidade em primeiro plano.

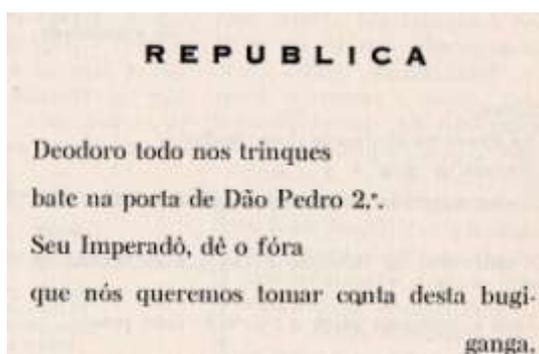
Murilo Mendes prescreve em *História do Brasil* (1933) a asserção de Arthur Rimbaud, que prega a desarticulação dos elementos do todo, na vertente daquilo qualificado por Leonardo da Vinci de *cosa mentale*.

Elucidando a compreensão da questão do conhecimento pelas linguagens artísticas, o poeta, em “Nota Liminar”, no livro *A pintura em pânico* (1943) de Jorge de Lima, advoga que pactos transdisciplinares sempre vigoram em qualquer matéria e “facilitam o encontro do mito com o cotidiano, do universal com o particular” (MENDES, 2010: 36). Minudenciando o objeto no livro, defende que, “no livro não é apenas seu aspecto feérico e arbitrário o que nos interessa – mas também seu aspecto educativo” (MENDES, 2010: 36).

Assim, depreendemos desse senso que sua atividade de recortar os acontecimentos históricos, ao desarticular-lhes os elementos e ao restituir-lhes a unidade, pode concorrer, poderosamente, para o desenvolvimento da percepção sensível, o sentimento e o conhecimento de todos, principiando pelas crianças detentoras de livre imaginação e eloquente fantasia: “Ao desmontar a burrice [...] desarticular o espírito burguês em todos os seus setores, organizar a inteligência e a sensibilidade; atingimos enfim a inevitável transformação do elemento social e político” (MENDES, 2010: 37).

5.1 A HISTÓRIA EM VERSOS

O *História do Brasil* (1933) do poeta mineiro, registra genealogia no poema “República”, publicado à página 1, número 7, ano 1, da *Revista de Antropofagia* (1928):



Mande vir os muzicos.
 O Imperador camarada responde
 Pois não meus filhos não se vexem
 me deixem calçar as chinelas
 pôdem entrar á vontade.
 Só peço que não me bulam nas obras comple-
 tas de Vitor Hugo.

ILUSTRAÇÃO 43 - “Republica”, página 1.
 Fonte: *Revista de Antropofagia*, a. 1, n. 7, 1928.

Manifesta-se em “Republica” o entendimento da travessia pacífica do regime monárquico ao republicano e a serenidade de Dom Pedro no acatamento da destronização.

Observante ao ano de publicação do *História do Brasil* (1933), devido à ausência de informação no original, cabe-nos advertir sobre a incorreção do ano de 1932 apontado por alguns pesquisadores. Segundo o *Boletim de Ariel*, mensário crítico-bibliográfico (Letras Artes Ciências), da editora Ariel (Rio de Janeiro), que publicou o livro, o ano correto é 1933.

Em advertência, ressaltamos que, como nenhum discurso aprisiona retórica unilateral, os poemas históricos murilianos que emprestam conteúdo à crítica dos sentidos detêm, quase sempre sem outorga de grandeza, variegados sentidos, embora evidenciem alguma dominância. Atenciosos à apreciação do leitor, lembramos que a predileção dos poemas, à exemplificação dos sentidos, ateu-se a critério pessoal e a possibilidade de operação do discurso do poeta.

Três informações confirmam a sustentação do ano de 1933 como data da publicação. Primeira, a nota intitulada “História do Brasil”, da Ariel Editora, circulada à página 175 do *Boletim de Ariel*, ano II, número 7, em abril de 1933, anunciando:

A Ariel Editora Ltda vae publicar muito em breve a *História do Brasil* em verso do sr. Murilo Mendes. É – acreditamos – trabalho de absoluta originalidade nas letras brasileiras. Antes disso, o sr. Mendes Fradique já nos offerecera uma séria de anachronismos pittorescos num processo aliás prestigiado pela verve burlesca de Mark Twain. Todavia, o sr. Murilo Mendes, que é um dos mais vivos e intensos dos nossos poetas novos, fará obra de *humour* mas também de pensamento, extrahindo conceitos impressionantes de factos que em outras provocariam apenas a deformação da *charge* ou da paródia. Tratando dos varões nacionais, desde a descoberta

do Brasil aos dias que correm, o novo historiador realiza uma obra destinada a fazer sorrir mas também, não raro, a meditar.

Segunda, a data da crítica glorificadora “História do Brasil”, de Aníbal Machado, publicada às páginas 260 e 261, no *Boletim de Ariel*, ano II, número 10, em julho de 1933, que se refere a Murilo Mendes como o homem que:

[...] continuará sempre incorrigível, por que é poeta, se alimenta de imagens, e vem metamorphosear as coisas: - é Murilo Mendes que aparece com seu porrete de desordeiro para orquestrar e dirigir a *História do Brasil*. E eis o Brasil que o poeta tem na ponta de sua Penna, o Brasil com que fica jogando como uma pelota, o Brasil de que nos podemos servir á vontade, mais familiar, o Brasil achado nas ruas. Evidentemente, o Brasil de Murilo Mendes está em contradicção com o que foi ministrado em pílulas ao aluno da escola primária, pílulas preparadas nos arquivos entorpecentes e museus falsificados.

Quem quizer se edificar, venha ver o nosso ouro, os nossos homens, o nosso drama desfilando num grande carnaval promovido por Murilo Mendes (MACHADO, 1933: 260).

Aníbal Machado conclui sua análise conclamando a todos à leitura do *História do Brasil*:

O livro de Murilo estabelece tambem uma cordial intimidade com o Brasil. Eruditos, estudantes, militares, patriotas de todo gênero, leiam a *História do Brasil* de Murilo Mendes, mais fiel que a de Rocha Pombo, mais synthetica que a de João Ribeiro, e a única verdadeira (MACHADO, 1933: 261).

A terceira informação a considerar é um pequeno anúncio, publicado no mesmo número da crítica de Aníbal Machado, à página 265, apregoando: “Acaba de aparecer – MURILO MENDES: **HISTÓRIA DO BRASIL**. Preço: 5\$000. Em todas as livrarias”.

Pelo preço de 5\$000 referente ao livro, podemos deduzir quanto à valorização dos livros no mercado editorial à época, ponderando que o boletim-mensário, conforme consta de sua capa, era comercializado a 2\$000.

Anatomizando o tempo em *História do Brasil* (1933), concebemos um quadro breviário intentando visualização global do percurso do tempo histórico e da eleição dos acontecimentos significativos ao poeta:

1 BRASIL COLÔNIA (21 poemas)

Ordem	Título	Assunto
I	PREFÁCIO DE PINZON	A antiga polêmica sobre: se o Brasil teria sido descoberto pelos portugueses ou pelos espanhóis.
II	1500	O Descobrimento do Brasil por Pedro Álvares Cabral.
III	O FARRISTA	Ecumenismo católico de Murilo Mendes que atribui, também, um anjo da guarda aos índios.
IV	CARTA DE PERO VAZ	A Carta de Pero Vaz Caminha
V	TESTAMENTO DE SUMÉ	Sumé, na mitologia indígena o herói civilizador, filho de Jaci (“mãe dos frutos”, “a Lua”), irmã e esposa de Coaraci, o Sol.
VI	O ALVO DE CARAMURÚ	O naufrago português, Diogo Álvares Correia, “filho do trovão”, o Caramuru.
VII	DIVISÃO DAS CAPITANIAS	A repartição quinhentista do Brasil em onze Capitâncias Hereditárias.

VIII	PENA DE ANCHIETA	O missionário jesuíta, padre José de Anchieta, proclamado apóstolo do Novo Mundo e taumaturgo do Brasil.
IX	FADISTAS VERSUS NASSAU	As sublevações dos portugueses contra os holandeses liderados por Maurício de Nassau.
X	VIAGEM DO TRAIIDO	Domingos Fernandes Calabar, mestiço alagoano e contrabandista acusado de traição pelos portugueses.
XI	O INDIO INVISIVEL	O indígena potigar D. Antônio Filipe Camarão, nome de batismo em homenagem ao rei de Espanha que lhe concedeu o título de Dom, herói brasileiro contra os holandeses.
XII	O HERÓE E A PHRASE	A célebre episódio da guerra holandesa a partir da frase pronunciada pelo Almirante Adrian Pater no combate Naval de 12 de setembro de 1640.
XIII	CANTIGA DOS PALMARES	A república de escravos negros fugidos localizada na região de Palmares, na serra da Barriga, atual Estado de Alagoas.
XIV	A BANDEIRA	As expedições denominadas as “Entradas” e as “Bandeiras”.

XV	O CAFÉ DOS EMBOABAS	A Guerra dos Emboabas travada entre 1708 e 1709 e o episódio da Revolução Constitucionalista de 1932.
XVI	O MERCADO DOS MASCATES	A chamada Guerra dos Mascates (os vendedores portugueses que atuavam no Recife) acontecida entre 1710 e 1714.
XVII	OS POMBOS DO POMBAL	A campanha de perseguição do Marquês de Pombal aos jesuítas, que resulta na expulsão dos religiosos de Portugal e de seus domínios.
XVIII	O ALFERES NA CADEIA	A Conjuração Mineira de 1792 focada no protagonista Tomás Antônio Gonzaga e Joaquim José da Silva Xavier, o “Tiradentes”.
XIX	A ESTATUA DO ALFERES	A estátua de Tiradentes à frente da Câmara de Deputados no Rio de Janeiro.
XX	FORÇA DO ALEIJADINHO	O escultor e arquiteto barroco Antônio Francisco Lisboa, dito o Aleijadinho.
XXI	EMBARQUE DO PAPAGAIO REAL	A transferência da Corte portuguesa para o Brasil, em 1808, em virtude do Tratado de Fontainebleau (1807) e da invasão de Portugal pelas forças napoleônicas.

2 REINADOS (11 poemas)

XXII	A MÃO DE DOMINGOS JOSÉ MARTINS	A Revolução Pernambucana de 1817 que visava a implantação da República em Pernambuco sufocada com sangue pelas autoridades do Governo central.
XXIII	RELIQUIAS DE FREI CANECA	O carmelita nordestino Frei Joaquim do Amor Divino Rabelo e Caneca, revolucionário republicano participante da Revolução Pernambucana de 1817.
XXIV	FICO	A data de 9 de janeiro de 1822 quando o então Regente do Reino do Brasil, Príncipe D. Pedro, futuro Imperador D. Pedro I do Brasil e Rei D. Pedro IV de Portugal, contrariando a Corte portuguesa, anuncia sua permanência no Brasil.
XXV	PREPARATIVOS DA PESCARIA	Os episódios antecedentes à Declaração da Independência do Brasil.
XXVI	SERENATA DA DEPENDENCIA	O diálogo amoroso entre D. Pedro às vésperas da pescaria no Ipiranga e sua favorita Domitila de Castro Canto, dita a Marquesa de Santos.
XXVII	A PESCARIA	A mudança histórica da nação a partir da pescaria às margens do rio Ipiranga, em São Paulo.
XXVIII	O PADRE DE FERRO	Diogo Antônio Feijó, sacerdote e político paulista, Ministro da Justiça, Regente durante a

menoridade de D. Pedro II.

- | | | |
|-------|-----------------------------|---|
| XXIX | O BRASILEIRO
D. PEDRO II | Uma crítica do reinado de D. Pedro II, Imperador do Brasil de 1841 a 1889. |
| XXX | TANGO DE
SOLANO LOPEZ | O Marechal Francisco Solano López, presidente da República do Paraguai que iniciou, em 1864, guerra contra o Brasil, que terminará em 1870, conhecida por Guerra do Paraguai. |
| XXXI | A BOCCA DE
MARCÍLIO DIAS | O herói lendário da guerra do Paraguai (1864-1870) que participou do combate naval do Riachuelo, ocorrido em 11 de junho de 1865, vindo nele a falecer. |
| XXXII | MARCHA EM
RETIRADA | A Retirada da Laguna, dramático episódio da guerra do Paraguai, acontecido entre maio e junho de 1867. |

3 REPÚBLICA (28 poemas)

- | | | |
|--------|---------------------------|---|
| XXXIII | PROCLAMAÇÃO
DE DEODORO | O Marechal Deodoro da Fonseca, proclamador da República no Brasil, chefe do governo provisório e, depois, em 1891, eleito pelo Congresso Nacional, o primeiro presidente do Brasil. |
| XXXIV | SONETO
DO DIA 15 | A Proclamação da República, em 1889. |

XXXV	ELEGIA DO DIA 16	O discurso de despedida do Imperador D. Pedro II, por ocasião de sua partida rumo à Europa, no dia seguinte à Proclamação da República.
XXXVI	O HERÓE SAE DA ESTATUA	Leitura da estátua do Marechal Floriano Peixoto criada por Eduardo de Sá, localizada no Centro do Rio de Janeiro.
XXXVII	MILAGRE DE ANTONIO CONSELHEIRO	O protagonista do episódio histórico de Canudos, triste epopeia narrada por Euclides da Cunha em <i>Os sertões</i> , 1902.
XXXVIII	O CHICOTE DE JOÃO CANDIDO	O marujo João Cândido, líder da insurreição a bordo do navio Minas Gerais, em 1910, alcunhada de Revolta dos Marinheiros.
XXXIX	HOMENAGEM AO GENIO FRANCEZ	Alberto Santos Dumont e seu balão esférico “Dumont 6” que, em 1900, contornara a Torre Eiffel.
XL	DOIS CABOS ELEITORAES	Os episódios da atuação política e pregação religiosa no Ceará por Padre Cícero, o famoso beato de Juazeiro do Norte.
XLI	O BANQUETE	Episódio eleitoral no Norte do país nos primeiros anos do século XX.

XLII	O NETO DO MARQUÊS DE MARICÁ	Mariano José Pereira da Fonseca, Marquês de Maricá, autor do livro <i>Máximas, Pensamentos e Reflexões</i> (1843).
XLIII	HYMNO DO DEPUTADO	Contra a praxe relaxada e interesseira dos deputados no Brasil.
XLIV	O BACHAREL DE HAYA	O jurisconsulto, estadista e escritor Rui Barbosa.
XLV	THEOREMA DAS COMPENSAÇÕES	O popular jogo do bicho e sua destacada influência na área política.
XLVI	A MACHINA D'AGUA	O flagelo periódico do Nordeste diante da constante seca.
XLVII	A REVOLUÇÃO GORADA	O episódio anunciado para 25 de novembro de 1930, o assalto ao Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, visando a deposição do presidente Washington Luis.
XLVIII	CANÇÃO DO SOLDADO	A apologia do antimilitarismo brasileiro.
XLIX	MARCHA FINAL DO GUARANY	Trata do problema da defesa da cultura indígena nos anos 1930.

- | | | |
|------|---------------------------|--|
| L | O ILLUMINADO | Retrato do presidente Artur Bernardes, que manteve em todo o seu governo (1922-1926) o país sob Estado de Sítio. |
| LI | MARCHA DA COLUMNA | A famosa marcha iniciada em Alegrete, no Rio Grande do Sul, pelo Capitão Luís Carlos Prestes, chamada de Coluna Prestes. |
| LII | LINHAS PARALLELAS | Pequena historieta sobre o comportamento das diferentes políticas e seus feitos. |
| LIII | AMOSTRA DA POESIA LOCAL | A irrisão modernista da poesia "ao gosto popular". |
| LIV | AMOSTRA DA SCIENCIA LOCAL | As variantes ortográficas da palavra Brasil com <u>S</u> ou <u>Z</u> . |
| LV | GLORIA DE D. PEDRO II | O sonho-profecia do próprio poeta, respeito pacifista e inimigo de todas as ditaduras. |
| LVI | <i>HOMO BRASILIENSIS</i> | O jogo "nacional" do bicho. |
| LVII | FUGA | Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, terrível chefe dos cangaceiros, herói das estórias de |

cordel.

LVIII	DISCURSO DO FILHO DO JECA	Fala do tipo caipira presente nos livros <i>Urupês</i> e <i>Ideias de Jeca-Tatu</i> de Monteiro Lobato.
LIX	1930	O episódio da Revolução de 1930, que depôs Washington Luís e levou Getúlio Vargas ao poder.
LX	O AVÔ PRINCEZ	Apresenta como herói coletivo do presente e do futuro a típica família de um Brasil "país do Carnaval".

Dos 60 poemas-piadas do *História do Brasil* (1933), 21 poemas retrocedem ao tempo do Brasil Colônia: de “Prefácio de Pinzón” (I) ao “Embarque do papagaio real” (XXI); 11 poemas laboram o tempo dos Reinados: de “A mão de Domingos José Martins” (XXII) ao “Marcha da retirada” (XXXII); e 28 refundem o parco tempo abarcante no livro à República, restrito ao entreato de 1889 a 1933: da “Proclamação de Deodoro” (XXXIII) ao “O avô príncês” (LX). Portanto, a história de Murilo Mendes determina-se entre os tempos do descobrimento da Ilha de Vera Cruz e a Revolução Constitucionalista de 1932, tempo da edição do livro.

Quanto à capa original do *História do Brasil* (1933), em correspondências trocadas com a pesquisadora Laís Corrêa de Araújo, Murilo Mendes critica o trabalho de Di Cavalcanti por avaliá-lo também dissonante na sua obra, embora sempre reafirme a amizade e admiração ao pintor. Sabedora da rejeição do poeta à capa de 1933, na segunda edição, Luciana Stegagno Picchio e a editora Nova Fronteira abandonaram o cortejo histórico, representação alegórica dos blocos carnavalescos da década de 1920, idealizado por Di Cavalcanti em detrimento de nova concepção gráfica criada pelo designer gráfico Victor Burton a partir do sóbrio *Retrato de Murilo Mendes* (óleo sobre tela, 60,5 X 52 cm, 1930), onde o poeta

aparece no interior de um apartamento tendo ao fundo a enseada de Botafogo e a imagem do Pão de Açúcar, pintado pelo amigo Alberto da Veiga Guignard.

No cotejamento entre essas capas, em crítica à criação de 1991, anotamos a perda de *anima*, do espírito carnalizante, imperante no *História do Brasil* (1933) e presente na criação de Di Cavalcanti, expressão incontestada do texto histórico muriliano.

Verificamos, no acercamento das edições, que na primeira edição do *História do Brasil* (1933), além da capa de Di Cavalcanti, há uma falsa folha de rosto, uma folha de rosto, 60 poemas (página 5 a 151) e um índice (página 155 a 157); enquanto a reedição de 1991 detém outra estrutura: capa com "orelhas", falsa folha de rosto, folha de rosto, página de crédito e catalogação, apresentação – “Pequena História da *História do Brasil* de Murilo Mendes” (página 5 a 7), nota (página 80), 60 poemas numerados e intitulados (página 9 a 92), e notas históricas e linguísticas (página 93 a 109), bibliografia (página 111 a 113), índice dos nomes de pessoas e lugares (página 115 a 122), agradecimentos (página 123), índice e colofão.

Quando da reedição do livro, nas "orelhas" se reproduz um fragmento do artigo de Aníbal Machado publicado no *Boletim de Ariel*, em 1933, que também aparece em seis linhas na quarta capa em companhia de outro fragmento de texto extraído do artigo “História do Brasil” de Ademar Vidal, publicado à página 284 do mesmo periódico: “Se não fosse o drama que estamos vivendo, um tipo de poeta assim não seria possível. O seu bom humor parece mais fruto do desencanto proporcionado pelo choque da vida direta em que o Brasil se acha apenas no pórtico” (VIDAL, 1934: 284).

Sobre o livro recai o porrete desordeiro do poeta quando da preparação da compilação de sua obra, em 1956, a pedido da Editora José Olympio. Nessa antologia, *Poesias 1925-1955* (1959), o poeta inclui os livros *Bumba-meu-poeta*, *Sonetos brancos*, *Parábola* e *Siciliana*, ainda não publicados, e subtrai o *História do Brasil*, desculpando-se, à página XIX, em “Advertência”:

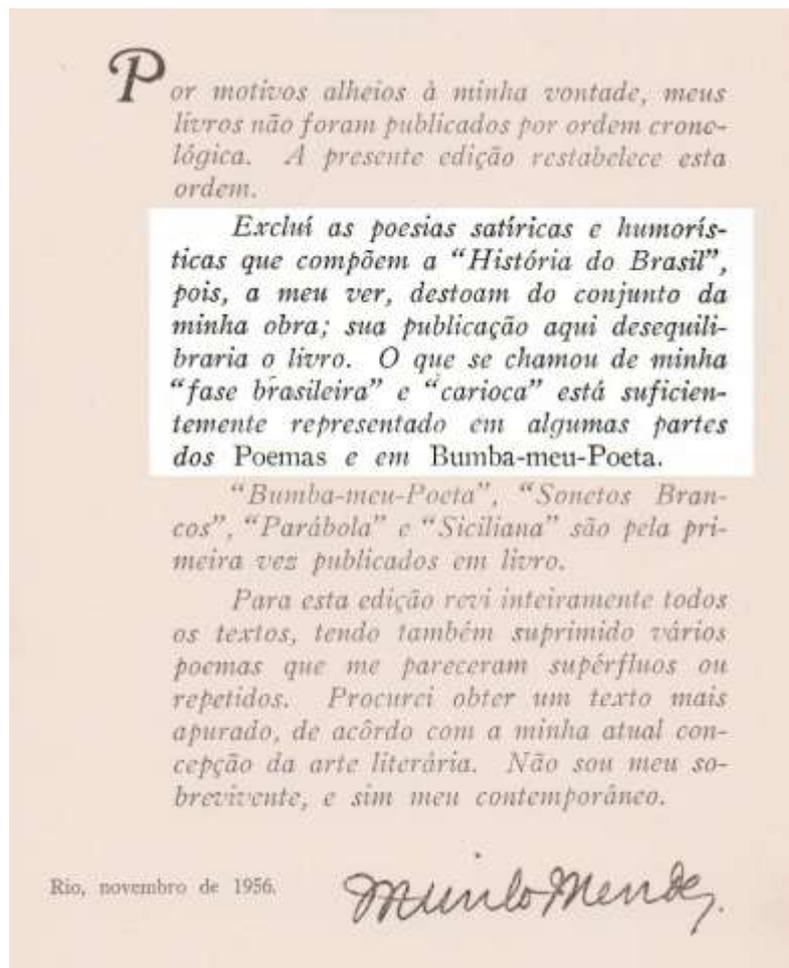


ILUSTRAÇÃO 44 – “Advertência”, página XIX.

Fonte: MENDES, Murilo. *Poesias 1925-1955*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

Pretextá-se, na recusa muriliana, o episódio do retorno do poeta ao catolicismo, abordado por alguns intelectuais como “conversão”. A retomada do catolicismo vem consolidar-se em divisor da poética de Murilo Mendes desdobrando-o em dois poetas: primeiro anterior ao seu reingresso na religião, poeta da carnavalização, sectário do marxismo e anárquico modernista a combalir convenções arcaicas na forma e substância, como esclarece Manuel Bandeira; e, segundo, o poeta católico gerido na moralidade apostolizadora em Cristo, lhe aconselhado por Nery, “poeta de uma igreja pobre e dos pobres” (PICCHIO, 2001: 41), visionário, poeta em pânico.

A recusa muriliana não indica rejeição ao livro, produto exemplar do modernismo antropofágico, mas a rejeição de uma época, da qual salvou-se *Poesias 1925-1929* devido à sua relevância na crítica literária no ano de 1930, da

qual o poeta não ousava discordar, e a obtenção do Prêmio de Poesia Graça Aranha. Também, em ímpar importância, apresenta-se uma condição afetiva circunstancial, pois trata-se de sua primeira obra editada mediante iniciativa do seu pai Onofre Mendes. Quanto ao sobrevivente autoparódico *Bumba-meu-poeta*, possivelmente escapuliu ao rigor do poeta devido à sua matéria, vozes dos insurgentes personagens, vozes do poeta, a criticar os costumes sociais, o cenário político brasileiro e a crise econômica, naquela época ameaçadora.

Advém da renúncia do poeta o deliberado esquecimento do *História do Brasil* por cinquenta e oito anos, despertado na segunda edição, em 1991, por organização, introdução e notas da filóloga italiana Luciana Stegagno Picchio, que divisou no livro reflexões de cunho estético e documental, apreciando que “aquela história risonha e heterodoxa poderia ainda exercer seu ofício desmitificante” (PICCHIO, 2001: 42), no tempo do Brasil pós ditadura militar que tanto entristecera o poeta "europeu", contrário aos regimes ditatoriais.

5.2 A IRONIA COMO POTENTE VETOR INSURRACIONAL

Tangente ao segundo sentido, a ironia como potente vetor de insurreição à historiografia canônica, a retórica muriliana, de evocação de marcos históricos temporais, por vezes, subverte o símbolo que representa, estampando ironia de situação e ironia infinita. Afere-se a presença da ironia de situação na disparidade existente entre a intenção e o resultado; e a ironia infinita (*cosmic irony*) na disparidade firmada entre o desejo e a realidade, na confirmação de que o diálogo consentâneo deste discurso opõe-se a toda ação que preserve conceitos e sistemas fechados.

Kierkegaard afirma que a ironia não é a verdade, mas o caminho, um impedimento à última palavra, corroborando que não há palavra última.

Intelectual de influência no pensamento contemporâneo, Kierkegaard, em *Conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates* (2015), alude à ironia como fenômeno e, enquanto fenômeno, “não é a essência, e sim o contrário dessa essência” (KIERKEGAARD, 2015: 191). Na linguagem irônica, na negação do fenômeno imediato, a condição de essência termina por igualar-se com o fenômeno

e determina, na forma usual da ironia, um pronunciamento sério, aquilo que não é pensado seriamente.

Murilo Mendes concebe a História do Brasil norteado no processo de criação em que cada acontecimento é respeitado na essência, envolto de ironia que, ridente e zombeteira, profere por escárnio algo que se pensa austero. A irônica história muriliana intenta ser outro olhar do sério acontecimento, pretendendo a reconhecimento de todos com o sentimento nacional a lhes despertar o desejo de pertencimento.

A poesia histórica de Murilo Mendes, como atenta Luciana Stegagno Picchio, detém na essência irônica o popularesco:

[...] é uma história em quadrinhos: quadrinhos poéticos, “estórias” em verso, em que a história e mitologia, tradição e folclore, realidade e fantasia, se misturam e convergem assim como costumam misturar-se na cultura viva e nos sonhos dos habitantes do Brasil. Um verdadeiro *baedeker* do imaginário coletivo brasileiro em que a anedota custa quanto a notícia, em que os personagens e os acontecimentos são mostrados ao público, como cartazes de feira (PICCHIO, 1991:6).

Decorre do tempo modernista brasileiro esse aditamento de abrangentes elementos populares à cultura erudita na objetivação de reconhecimento do modernismo nacional referenciado na brasilidade da forma e cor, concepção do poeta franco-suíço Blaise Cendrars, vigente entre os intelectuais modernistas, decorrente da célebre viagem, em 1924, a Minas Gerais.

Encontrada frequentemente entre os humoristas, a figura da linguagem irônica atua na comunicação usual nas classes mais eruditas como prerrogativa, expressão do *bonton*, “o qual exige que se sorria da inocência e se considere virtude algo de bitolado, ainda que se acredite nela até certo ponto” (KIERKEGAARD, 2015: 192).

Entre as formas de uso da ironia, Murilo Mendes labora assumindo uma “relação de oposição”, estabelecendo, conscientemente, uma atitude do contrário àquilo que “se sabe que não se sabe, como fingir não saber quando se sabe que se sabe” (KIERKEGAARD, 2015: 194).

Vigora na ironia uma “liberdade subjetiva”, ratificando-se, em cada instante do novo princípio sedutor, considerando-se o tempo referenciado nas relações anteriores. Todo começo de atitude sedutor usufrui da liberdade do criador e, no momento de princípio, impulsiona-se a ambicionada ironia, expressão espontânea,

acercada da história, observando-a na totalidade *sub specie ironiae* (sob a categoria da ironia).

Para o poeta, o acontecimento histórico perde parcialmente sua legitimidade, instituindo-se numa forma incompleta, um potencial em estado latente. Ao “ressuscitar” esse acontecimento, submete-o à não correspondente definitiva ideia ajuizada como original. O poeta coloca-se como seu juiz aquilatador profético que aponta sempre do futuro.

No entendimento socrático, a ironia “é a disposição de conhecimento com outrem, que fingidamente se adota para, interrogando-o habilmente, fazê-lo entrar em contradição e deixar bem evidente o caráter errôneo de suas concepções” (HOUSSAIS, 2001: 1651).

O criador irônico percorre o acontecimento sob a ótica sarcástica e zombeteira que lhe reivindica esmero no emprego da “roupagem correta” adequada ao que inventa ser, “nesse aspecto, o irônico, entende do assunto [ainda que parcialmente] e possui um lote considerável de máscaras e fantasias à sua livre escolha” (KIERKEGAARD, 2015: 218).

Murilo Mendes não se antagoniza de modo algum à realidade, transverte-a, e, por ironia contemplativa, reexamina o acontecimento que ajuíza oblíquo e pérfido. À medida que labora a ironia, o poeta atenta contra toda a existência finita do comum acontecimento não eterno, embora não o sentencie ao aniquilamento, mas a um revigoramento por ressignificação.

A primazia da opulência da ironia, livre e poética, suscita ao poeta a atitude de flunar sobre sua obra poética. Deliberadamente a ironia vige na criação poética na condição de onipresença, de tal maneira que o perceptível na criação é, por sua vez, dominado ironicamente, assim libertando ao mesmo tempo o poeta e a poesia.

No estudo da ironia no mundo contemporâneo, Kierkegaard a compara à importância da dúvida para a ciência, “a dúvida está para ciência, tal a ironia está para vida pessoal” (KIERKEGAARD, 2015: 250). Torna-se impossível afirmar a existência verdadeira da ciência sem a dúvida, assim também nenhuma vida humana é possível sem ironia, pois ela baliza, ultima, encanta e, mediante estas condições, outorga verdade, realidade e conteúdo. A ironia age como um pedagogo (*tugte mester*) que ensina a conceber a realidade, a dispor relevo adequado na realidade. “Não é a verdade, mas o caminho” (KIERKEGAARD, 2015: 250) venturoso de óbices que impede a idolatria do acontecimento. Insurgente e

contemplativa, desarraiga o criador da sua existência tangível e, por subjugação, o deixa “flutuando como o esquife de Maomé, segundo a lenda, entre dois magnetos, dois polos, um de atração e outro de repulsão” (KIERKEGAARD, 2015: 49).

Antagônica à ironia socrática, a ironia muriliana respira sátira e criação de tensão em historicismo. Na história do poeta, a admissão desses elementos criativos, humor e ironia que Freud julgava importantes para a amenização da realidade, tornando-a mais tolerável, convergem potentemente para o processo pedagógico como instrumento de memorização do conhecimento que escapa ao “historicismo narcótico e à sua mania de mascarar” (BENJAMIN, 2009: 436).

No desmascaramento e enfrentamento à historiografia por trocista ironia, o poeta imprime legitimidade a tudo repreensível institucionalmente, embora potencializado na alma do povo. Ainda que o sentido da ironia ateste permanência em quase todos os poemas, trazemos à análise os poemas “Canção do soldado” e “*Homo brasiliensis*”.

Por narrativa onipresente da ironia, através do poema “Canção do soldado”, Murilo Mendes critica as instituições militares fundamentado na perspectiva de valores cívicos de um soldado em desalinho com as questões pátrias em divergência à simbólica *Canção do Exército*⁷⁷, composição de T. de Magalhães e letra do Ten. Cel. Alberto Augusto Martins, exaltação dos princípios dignificantes dos fiéis soldados, filhos da Pátria, que, investidos de brio e coragem, não fogem à sua defesa. O poeta, por zombaria, concebe “uma apologia irônica do antimilitarismo brasileiro” (PICCHIO, 1991: 107).

⁷⁷ *Canção do Exército*: “Nós somos da Pátria a guarda,/ Fiéis soldados,/ Por ela amados./ Nas cores de nossa farda/Rebrilha a glória,/ Fulge a vitória.// Em nosso valor se encerra/ Toda a esperança/ Que um povo alcança./ Quando altiva for a Terra/ Rebrilha a glória,/ Fulge a vitória./ A paz queremos com fervor,/ A guerra só nos causa dor./ Porém, se a Pátria amada/ For um dia ultrajada/ Lutaremos sem temor./ Como é sublime/ Saber amar,/ Com a alma adorar/ A terra onde se nasce!/ Amor febril/ Pelo Brasil/ No coração/ Nosso que passe.// E quando a nação querida,/ Frente ao inimigo,/ Correr perigo,/ Se dermos por ela a vida/ Rebrilha a glória,/ Fulge a vitória./ Assim ao Brasil faremos/ Oferta igual/ De amor filial./ E a ti, Pátria, salvaremos!/ Rebrilha a glória,/ Fulge a vitória.// A paz queremos com fervor,/ A guerra só nos causa dor./ Porém, se a Pátria amada/ For um dia ultrajada/ Lutaremos sem temor.” (*Hinos e Canções Militares*, Rio de Janeiro: Exército, 1976).

CANÇÃO DO SOLDADO

Eu sou a guarda da patria.
 Sou amado pela patria,
 Mas não correspondo não.
 Tenho um rabicho febril
 Pela bandeira auri-verde.
 Si as côres d'esta bandeira
 Não fossem tão bonitinhas
 Eu não teria coragem.
 O meu kaki é bem feitinho;
 No alto do meu bonet
 A gloria se empoleirou,
 Não ha meio de sair.
 Eu quero paz e mais paz,
 Quero acertar na centena,
 Me espalhar no carnaval.
 Não quero fazer exercicio,
 Senão o estrangeiro pensa
 Que a gente está ameaçando,

Declara guerra ao Brasil.
 Quero paz a vida inteira,
 A guerra produz a dôr,
 Dôr de barriga e outras mais.
 Quero paz e quero amor.
 Chega dia de parada
 Já estou caindo de somno
 No fim de duzentos metros:
 Fico olhando p'ras mulatas,
 Esqueci, sai da linha,
 Felizmente não faz mal,
 O major tambem saiu.
 Si algum dia a patria amada
 Precisar de meus serviços,
 Trepo lá em cima do morro
 Carregando os meus valores
 — A minha bôa espingarda
 E um vidro de paraty —
 Ou me escondo na floresta;
 O estrangeiro não descobre,

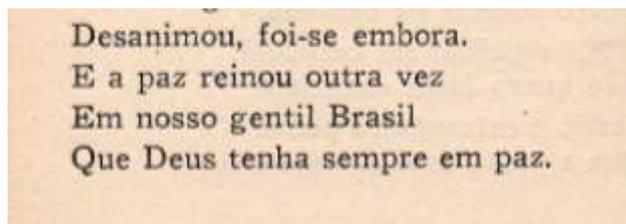


ILUSTRAÇÃO 45 – “Canção do soldado”, páginas 117-118.
Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

Engendrada no tempo pós Primeira Guerra Mundial e sob a comoção das lutas domésticas no Brasil na década de 1920 e início dos anos 1930, a “Canção do soldado” acusa diálogo com a obra *Macunaíma, o herói sem caráter* (1928) mediante similaridade da índole do soldado à do herói de Mário de Andrade. Nos versos “Eu sou o guarda da patria. / Sou amado pela patria, / Mas não correspondo não” (MENDES, 1933: 117), o poeta inverte o sentido de pertencimento, de altivez e de lealdade à Pátria da *Canção do Exército*.

Pela vociferação do ateísta soldado, iguala o pavilhão nacional, “símbolo augusto da paz!”, agregador dos sujeitos da nação, a outra bandeira qualquer de cariz popular instituída por simpatia cromática, desprovida de valor cívico: “Pela bandeira auri-verde./ Si as côres d’esta bandeira/ Não fossem tão bonitinhas/ Eu não teria coragem” (MENDES, 1933: 117). Talvez, ao canalizar predileção unicamente às cores da bandeira brasileira, o poeta segrede uma expectativa de arbítrio por outra bandeira de dessemelhante coloração, mensageira de novos cânones políticos modernos divergentes daquele que fundamentaram a positivista auriverde.

Nos versos “Eu quero paz e mais paz,/ Quero acertar na centena,/ Me espalhar no carnaval” (MENDES, 1933: 117), reverbera crítica à incerteza social, política e econômica e à subordinação à abusiva ordem reguladora e disciplinar das instituições militares, cuja maioria do contingente humano advinha das camadas sociais menos favorecidas e submissas.

Na opção pelo carnaval, festa da patuscada abonadora da inversão dos papéis sociais, reside o clamor por “liberdade, igualdade e fraternidade” naquele Brasil, ou seja, só constatamos a presença desses valores durante o carnaval, acontecimento que abole todos os cânones.

Ridiculariza a mesmice dos espetáculos das fanfarrices cívicas oficiais: “Chega dia de parada/ Já estou caindo de somno./ No fim de duzentos metros:/ Fico olhando p’ras mulatas/ Esqueci, saí da linha,/ Felizmente não faz mal,/ O major

também saiu” (MENDES, 1933: 118); que fantasiam na parada militar uma possibilidade exibicionista reversa ao sentimento cívico pungente na *Canção do Exército* de notação de força e pactuação na defesa da Pátria: “A paz queremos com fervor/ A guerra só nos causa a dor./ Porém, se a Pátria amada/ For um dia ultrajada/ Lutaremos sem temor”.

Na visão do representante do Exército, protagonista da canção muriliana, vigora uma descendência exemplar do Macunaíma indolente, malandro e temeroso destituído de altivez pressentida no interior da instituição militar. Murilo Mendes trata-o mandrião despudorado a violar o texto do *Hino Nacional*, “Verás que um filho teu não foge à luta/ Nem teme, quem te adora/ A própria morte”. O soldado é observado como um espertalhão cínico e licencioso que, diante da defesa da nação, por despreparo e medo, deserta: “Si algum dia a patria amada/ Precisar dos meus serviços,/ Trepo lá em cima do morro/ Carregando meus valores/ – A minha bôa espingarda/ E um vidro de Paraty – / Ou me escondo na floresta;/ O estrangeiro não descobre,/ Desanimou, foi-se embora.” (MENDES, 1933: 118).

Em última instância, ao término do poema, Murilo Mendes apela a Deus, à condição divina, invocação popular na constatação de qualquer infortúnio, quanto à defesa da paz no gentil Brasil. Através da irônica “Canção do soldado”, o poeta advoga sobre a fragilidade e o despreparo das instituições militares brasileiras.

A ironia compulsiva algumas matérias, por maldição crítica e destemido valimento desacorde, como se pode comprovar no poema LVI “*Homo brasiliensis*”, metafórico aforisma sobre o jogo “nacional” do bicho:

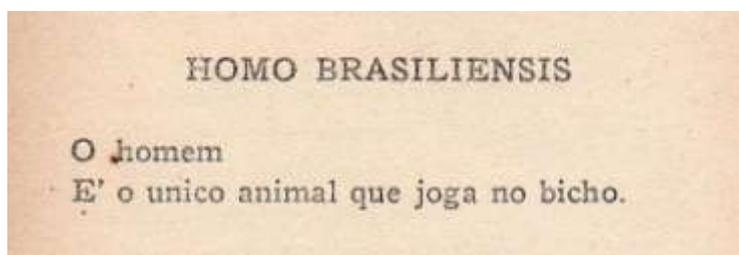


ILUSTRAÇÃO 46 – “*Homo brasiliensis*”, página 135.
Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

O jogo do bicho surgiu em 1892, depois que João Batista Viana Drummond, o barão de Drummond, então comendador, inspirado na concepção modernizadora da vida urbana parisiense, criou um Jardim Zoológico à época da fundação do bairro de

Vila Isabel, um predatório inerente à concepção modernizadora de vida urbana, espaço de congregação e lazer coletivo, considerado a primeira consequência lúdica e popular da Proclamação da República.

Rapidamente, o idealismo aristocrático do barão de Drummond, abolicionista e empreendedor de *avant-gard*, obteve grande popularidade tornando-se fonte de conflitos de interesses, pessoais e classistas, sobretudo entre os novos poderes constituídos pela República. Na origem, o jogo do bicho objetivava a fomentação de recursos para a manutenção do Zoológico de Drummond.

Segundo a memória iconográfica do jogo do bicho, apresentada no livro *O jogo de Deus, do homem e do bicho*, organizado por Frederico Gomes, o “bicho”, ícone da contravenção do jogo no Brasil, apareceu inspirado no *Jogo das Flores*, explorado pelo mexicano Manuel Zevada, no centro do Rio de Janeiro, entre o fim do Império e o nascimento da República.

Após perder o patrocínio imperial, o barão convocou Zevada para gerenciar a novidade em benefício do seu Jardim Zoológico, na observância da legalidade vigente a partir da Proclamação da República. Na ilegalidade, o “Jogo de Deus” se espalhou do Oiapoque ao Chuí, alcançando a fama de ser “o mais honesto”. Entre as camadas sociais inferiores, conseguiu significativa divulgação mediante o desejo de superação de infortúnio e pela farta distribuição de “figurinhas” nos maços de cigarro da Companhia Manufatora de Fumos, pioneira ao final do século XIX que, no verso da estampa litográfica do bicho, trazia diversas mensagens. A exemplo, na estampa número 3 “Burro”, circulava a mensagem “O burro e o Carneiro (o povo)” em defesa do voto:



ILUSTRAÇÃO 47 – Estampa n. 3 “Burro”, frente e verso, página 29 e 30.

Fonte: *O jogo de Deus, do homem e do bicho*. Org. Frederico Gomes. Rio de Janeiro: Léo Christiano Ed.: Ed UERJ, 2010.

Quem examinar as fotografias de Marc Ferrez realizadas em 1898, testemunhando o comércio ambulante de rua, na fotografia do vendedor de doces, observará seu tabuleiro ornamentado dessas figurinhas, conforme notícia da “Coluna Gente Boa” do jornalista Joaquim Ferreira dos Santos, no *O Globo* em 1º de maio de 2010.

Sociólogos historicam a existência do jogo ainda nos antigos tempos enquanto modalidade de “aposta” que confrontava o homem aos jugos divinos e da própria natureza.

O jogo abarca o homem e seus sentimentos: o medo, a paixão, o desejo e outros; por vezes, indutores à ilicitude e, no âmbito religioso, ao delito e sacrilégio. Na abrangência conceitual, o jogo cinge diversas perspectivas de existência alvitradas na literatura. Jorge Luis Borges, a exemplo de Heráclito, concebe a vida como um jogo regido pelo destino, principalmente os jogos de infortúnio (azar), onde impera o acaso, a força cigana mágica adivinhatória.

Embora não proclamado, em decorrência da sua “não existência lícita”, o “bicho” consagrou-se em memorável obra popular da República, extrapolando expectativas futuroológicas do barão de Drummond e promovendo, à época, muito alvoroço, não escapando do registro das crônicas jornalísticas de conceituados escritores brasileiros. Provido de alguma ironia, Machado de Assis advertia os leitores de que “os bichos⁷⁸ de Vila Isabel, mansos e bravios, fazem ganhar dinheiro depressa e sem trabalho, tudo sem trabalho, não contando a viagem de bonde, que é longa, vária e alegre⁷⁹ (MACHADO DE ASSIS, 2010: 57 - 58). A *finesse* irônica machadiana alusiva à consideração dos “bichos”, sarcasticamente ao gosto muriliano, se evidencia o tempo econômico do Rio de Janeiro no princípio da República, tomado por passional especulação financeira, cujo templo especulativo era a Bolsa de Valores.

⁷⁸ A definição dos bichos dá-se na ordem de grupo, bicho e dezenas: 1. Avestruz (01 a 04), 2. Águia (05 a 08), 3. Burro (09 a 12), 4. Borboleta (13 a 16), 5. Cachorro (17 a 20), 6. Cabra (21 a 24), 7. Carneiro (25 a 28), 8. Camelo (29 a 32), 9. Cobra (33 a 36), 10. Coelho (37 a 40), 11. Cavalo (41 a 44), 12. Elefante (45 a 48), 13. Galo (49 a 52), 14. Gato (53 a 56), 15. Jacaré (57 a 60), 16. Leão (61 a 64), 17. Macaco (65 a 68), 18. Porco (69 a 72), 19. Pavão (73 a 76), 20. Peru (77 a 80), 21. Touro (81 a 84), 22. Tigre (85 a 88), 23. Urso (89 a 92), 24. Veado (93 a 96) e 25. Vaca (97 a 00). Cada bicho é composto de quatro dezenas. MALBA TAHAN, *O jogo de Bicho à luz da matemática*, Grafipar, 1975.

⁷⁹ Machado de Assis, crônica de 10 de março de 1895. Fonte://crônicas.uerj.br /home/crônicas/machado/rio_de_janeiro/ano1895/10mar1895.html. Acesso em 20.abr.2016.

Premonitório ou não, o jogo integra o imaginário humano e, nesta condição, o jogo do bicho tornou-se, por alcance popular e características democráticas, uma atividade habitual [também laboriosa, com desdobramentos na provisão da família brasileira] do cotidiano carioca e, mais tarde, nacional” (GOMES, 2010: 64). Algumas vezes, opera como instituição assistencial, mesmo que ilícita, suavizando os descasos do poder público com os menos favorecidos, e instituição mecenas de festejos populares e democráticos, sendo o Carnaval, no Rio de Janeiro, o supremo espetáculo universal teatralizado em ribalta a céu aberto.

Divisamos entre esses desdobres e a permanência o sentido irônico e piadista do aforismo muriliano, “O homem/ É o único animal [*homo brasiliensis*] que joga no bicho” (MENDES, 1933: 1.350), que traz conhecimento do passado pelo jogo vigente do imaginário no tempo presente.

“*Homo brasiliensis*” anuncia-se somente como um contundente exemplo da existência da ironia no *História do Brasil* (1933), ponderando que quase todos os poemas do livro são atravessados por este sentido; também rastro de personalidade do poeta.

Esses recursos surrealistas peculiares no decurso e discurso de Murilo Mendes no livro ressimbolizam os ocorridos do passado não obliterados mediante a tarefa de uma rememoração que, na observação ao método dialético, não ignora a concretude ou o historicismo do interesse pelo ocorrido que Benjamin externa como:

[...] uma crescente condensação (integração) da realidade, na qual tudo o que é passado (em seu tempo) pode adquirir um grau mais alto de atualidade superior do que no próprio momento de sua existência. O passado adquire o caráter de uma atualidade superior graças à imagem com a qual e através da qual é compreendido. Esta perscrutação dialética e a presentificação das circunstâncias do passado são a prova da verdade da ação presente. [...] Abordar desta maneira ocorrido significa estudá-lo não como se fez até agora, de maneira histórica, mas de maneira política, com categorias políticas (BENJAMIN, 2009: 436-437).

Na retórica do poeta, a ressignificação do ocorrido se manifesta por contingências de arquétipos preservados no inconsciente que, segundo Carl Gustav Jung, não mais é individual, mas coletivo, receptáculo e oráculo de imagens do mundo anacrônico, eterno, que se antagoniza à nossa imagem consciente momentânea.

Concertam na Clio modernista brasileira do poeta o eu e a herdade dos outros em desígnio prometeico e no ofício sisífico. Nessa dialética, exterioriza-se a gênese do reexaminar mediante centralidade no uso dos “resíduos e farrapos” do passado desapegados de relevância e da ênfase espirituosa, tensionando “nada dizer; somente mostrar” (BENJAMIN, 2006: 502). Nada é peremptório, porque o método dialético não estertora conclusão homogênea ou perdurável, considerando que o presente só outorga ao passado uma fortuna crítica proclamadora o colóquio destes tempos: “é o presente que polariza o acontecimento em história anterior e história posterior” (BENJAMIN, 2009: 513).

A exemplo do pensador, o poeta expõe à prova a concretude dos contextos históricos. Por subordinação, apresenta sua historiografia sob o ajuizamento significativo à poetização; parco e parcial, seleta os ocorridos que lhe demonstram incisividade poética e lhes delega múltiplos sentidos em forma e conteúdo.

Assoma-se à ironia, ao humor e à paródia a carnavalização.

Ao inspecionar o riso popular, no contexto da obra⁸⁰ de François Rabelais, sustentada pelo humor, sátira desbocada, ironia, deboche e por descrições irreverentes à destronização da instituição cristã, presente inclusive na única sarcástica sentença do seu testamento: “Não tenho nada, devo muito e deixo o restante para os pobres”; atentos à força do seu pensamento e prestígio histórico de sua obra, François Rabelais, aponta Bakhtin, é comparável intelectualmente a Shakespeare.

Sob crítica do pai do romantismo francês François Chateaubriand e da aguçada consciência social do escritor Victor Hugo, Rabelais é amálgama de sábio e profeta que se sobressai entre os excelsos gênios da cultura da humanidade em todos os tempos. O historiador Jules Michelet, em *História da França* (1847), divisa em Rabelais um tributário na

*corrente popular dos antigos dialetos, dos refrões, dos provérbios, das farsas dos estudantes, na dos simples e dos loucos. E através desses delírios aparecem com toda a grandeza o gênio do século e sua força profética. Onde ele não chega a descobrir, ele entrevê, promete, dirige. Na floresta dos sonhos, veem-se sob cada folha frutos que colherá no futuro*⁸¹ (BAKHTIN 2013: 1).

⁸⁰ *Os horríveis e espantosos feitos e palavras do mui famoso Pantagruel* (1532), *Gargantua* (1534), *O terceiro livro dos fatos e ditos heroicos do bom Pantagruel* (1546) e *O quarto livro dos fatos e ditos heroicos do bom Pantagruel* (1552), e outras.

⁸¹ Na citação, os grifos em itálico pertencem a Jules Michelet.

Na observância da obra de Rabelais, Bakhtin reitera que a amplitude e a relevância da carnavalização da Idade Média e no Renascimento consistiam em significativa oposição à cultura oficial de natureza austera religiosa e feudal da época.

No âmago de sua diversidade, essas configurações carnavalescas, singulares ritos e cultos cômicos, detêm uma unidade de linguagem e fundamentam fragmentos e contingentes da cultura popular cômica, substancialmente definida na carnavalização.

O princípio da comicidade obtém autonomia no contraponto ao dogmatismo, conferindo à carnavalização qualificação paródica do culto religioso, festa interposta entre a arte e a vida cotidiana, desprezando na sua teatralização a distinção entre atores e espectadores e rejeitando a ideia do clássico palco da representação.

Fixando praças e ruas como espaços apanágios da cena devido aos “celebrantes”, atores naturais e ativos desse tipo de festa de cunho popular, detentora da condição universal do carnaval e de pertencimento a todos.

Triunfa na carnavalização a alegria, o riso, a liberdade na representação da vida do povo em crítica às circunstâncias lhes negadas pela instituição religiosa e pelo poder feudal. Risco imprevisível, hábil e imperioso, determinante no processo da carnavalização, o riso labora olhar insurreto no âmbito das inversões; conjunção presente no *História do Brasil* de Murilo Mendes, devido ao manuseio especular e paródico entre a história oficial das instituições e a história profana, entre o insigne e o anedótico, entre verdades ilibadas e as desvirtuadas.

Acercando os poetas dos historiadores, podemos afirmar que Varnhagen, Rocha Pita e outros representam o oficial mundo austero e sisudo, enquanto Murilo Mendes, antagônico à ordem desse mundo, defende a história pelo caráter lícito do riso, da abolição das hierarquias, regras e tabus, dos desejos oníricos de um lugar e tempo outro, avessos aos discursos faltos de pompas detentores, premeditadamente, das desigualdades:

essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais (BAKHTIN, 1993: 9).

Por vociferação do povo, por carnavalização de atores anônimos, se deliberou o *Hino Nacional Brasileiro*, símbolo nacional que unifica irrestritamente a todos Nós e detém singular história. O concurso para escolha do hino, acontecido pós Proclamação da República, optou pela peça de Leopoldo Miguez, condizente com o novo momento político da nação. Entretanto, manifestações populares contrárias determinaram ao presidente Marechal Deodoro da Fonseca a oficializar, pelo Decreto n. 171 de 20 de dezembro de 1890, como *Hino Nacional Brasileiro* a *Marcha Triunfal* de Francisco Manuel da Silva. Na permanência da marcha, popularizada no futuro com *Virundum*, determina-se a condição do regime republicano na cessão à tradição, “Ganhava a República cedendo lugar à tradição” (CARVALHO, 1990: 127) que, na definição da letra de Joaquim Osório Duque Estrada, de constatado ufanismo, se metaforiza a natureza no dialogismo com o maior arquétipo romântico de cunho nacionalista e nostálgico, a *Canção do exílio* (1843) do maranhense Gonçalves Dias, pessoa glorificante e eloquente do amor à terra, convertido em um tipo de *mirabilia* determinante ao nascimento de outros objetos similares e inteligíveis.

Por atitude paródica, a canção gonçalvina de significativa popularização, de tão *kitsch*, encontrou espaço na letra do *Hino Nacional Brasileiro*.

Tanto Gonçalves Dias como Duque Estrada aduzem nas suas criações, por seleção primorosa de elementos poéticos, à natureza tropical, firmando-os como metáforas indenizadas do Brasil: Dias minudencia o Maranhão, sua terra Natal, e Duque Estrada universaliza a nação brasileira.

Assim, concluímos que tanto a música quanto a letra do *Hino Nacional Brasileiro* decorrem da carnavalização, do desejo e do incitamento antagônico à oficialidade e da vigência e consagração de um arquétipo, condições de cunho popular.

No decurso do tempo, a carnavalização consubstanciou-se em internúncio da percepção singular e festiva do mundo, uma forma simbólica de manifestação da sociedade por lógica inversa, uma linguagem paródica da vida, do “mundo ao revés” que “ressuscita e renova ao mesmo tempo” (MIRANDA, 1997: 130). Exterioriza-se na carnavalização o burlesco, o deboche, inclusive entre os próprios atores: “o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre o mundo em plena evolução no que estão incluídas as que riem” (BAKHTIN, 1993: 11).

Na festa popular, o fantasioso e o real designam uma fração substancial da compreensão carnalizada da vida dos indivíduos e do circunjacente universo.

Incontestável na carnavalização, a paródia persevera sentido nas criações literárias contemporâneas por múltiplas intencionalidades. Inscreve-se na literatura brasileira a constante apropriação do arquétipo (“Canção do exílio”) gonçalvino de saudade pátria. O próprio Murilo Mendes, entre outros, empreendeu-lhe novel sentido ao criar sua irônica canção homônima, nada alusiva a exílio, através da qual podemos apreciar sua terra natal Juiz de Fora, outrora a “Manchester”, a “Athenas” mineira devido à sua pioneira industria-lização e seu meritório papel cultural, no princípio do século XX.

Na atitude de parodiar, segundo estudos de Jakobson, vigora o diálogo artístico no interior da própria linguagem na conformidade de um encadeamento metalinguístico, onde o criador se regozija nos textos de outros criadores, desfigurando-lhes a acepção, pois o ato de parodiar labora o viés dos contrários na evidência de questões culturais ou sociais mal solucionadas, denunciadas na dessacralização singular da “cosmovisão carnavalesca”. O sentido paródico se desenrola na revisão de cânones literários, objetivando uma literatura de qualidade mediante recursos retóricos, sendo a ironia o principal, que achega o leitor das verdades do passado, absorvendo diversas ênfases de arte e cultura. Embora pareça paradoxal, a dessacralização não propõe destruição do original, podendo mesmo ser um modo de sacralização do passado.

A carnavalização, no sentido das transgressões e das invenções, transparece, com grande pertinência, na formação da identidade cultural brasileira em decorrência da hibridização das práticas culturais resultantes da miscigenação étnica. Outorga-se, neste rito pagão de releitura do “mundo às avessas”, a inversão dos papéis sociais e sexuais, e a exteriorização dos desejos reprimidos ou socialmente inconquistáveis. Rito de origem popular, a “festa da folia” impera no Brasil por múltiplas formas devido à questão cronotopa, variação entre as categorias de tempo e espaço, alcançando, inclusive, a produção intelectual brasileira. Incorpora-se, no sentido religioso ou profano, o termo folia podendo referir-se “tanto à folia dos Santos Reis ou a folia do Divino como a folia pagã do Carnaval” (MIRANDA, 1997: 135).

Parte constituinte do modernismo nacional, a antropofagia ocorre no momento posterior ao *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) de Oswald de

Andrade, instituidor da valorização de tudo que lidima a identidade nacional, social, histórica e cultural:

O Carnaval no Rio é o acontecimento Religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.

[...]

A poesia existe nos fatos. Os casebres de Açafração e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul Cabralino, são fatos estéticos (ANDRADE, 2012: 465).

Essa *anima* nacionalista desdobra-se em várias linguagens que manifestam invenções e sentidos da carnavalização no tempo passado e presente.

O Modernismo da década de 1920 intenta, por fim, ao pesado fardo decorrente da tradição literária passadista da cultura nacional, arraigada nos preceitos ditados pelas instituições oficiais.

A bizarrice antropofágica, por impetuosa investida, determina sua crítica aos ismos obsoletos, em especial aos “epígonos do parnasianismo”, onde triunfara, como reitera Antonio Candido, o patriotismo ornamental repleto de ardilosas métricas e fortuna vocabular, expressões incontestes do Olimpo literário. A drástica postura antropofágica assesta prédica na defesa da “[...] língua sem arcadismo, sem erudição. Natural e neológica. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 2012: 466). A poesia *Pau-Brasil* é, como afirma Paulo Prado no prefácio (1924) do livro *Pau Brasil* (1925) de Oswald de Andrade, o “primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro” (1925: 8), uma alforria dos domínios infaustos da velha literatura em decadência.

Os pronunciamentos oswaldianos inovadores da poesia sintonizados no regionalismo e no nativismo indigenista convergem ao pensamento antro-po-fágico metaforicamente ilustrado nas duas faces de Juno: “uma, a que dessacraliza, é desconstrutiva. A outra, a que rearticula os materiais anteriormente desinarquizados e devorados/ reinventados e reapropriados, é reconstrutiva” (MIRANDA, 1997: 138).

Declara-se, na estética antropofágica, a acepção do deglutir, do desconstruir, na expectativa do retornar, do reconstruir. Registramos nesta corroboração duas posturas: uma interna de matéria referente à deglutição da vasta cultura nacional; e outra, externa, de cariz formal, demarcada nos subsídios técnico-surrealistas, entre os quais o humor e a ironia nos autorizam mirar o mundo sob outro aspecto,

conturbando-nos “pelo *dépaysement*, pela surpresa, por acercamento inesperado, libertando o espírito por impulsividade” (DUPLESSIS, 1963: 27).

Desconstruir implica em destruir a realidade objetivando “o surgimento de outra realidade da qual a primeira é apenas o invólucro superficial” (DUPLESSIS, 1963: 30).

A convivência com Ismael Nery proporcionou a Murilo Mendes chegar ao surrealismo que, em atitude freudiana, o interpretou concertando maiores dados de suas experiências, sobrepujando-as na libertação do espírito. O poeta desprega-se do acontecimento para observá-lo como espectador. O acontecimento “perde seu aspecto sério e torna-se um objeto de críticas para quem sabe olhá-lo com indiferenças” (DUPLESSIS, 1963: 25).

Nas técnicas surrealistas, o humor modela-se na metamorfose da índole da desobediência, da recusa de mesura aos preconceitos sociais e é, como observa Marco Ristich num artigo na revista *Révolution Surréaliste*, uma atitude moral a que recorrem os poetas, “os gênios da humanidade, em busca de um ideal, pois sua aspiração leva-os a transgredir os limites da razão, permitindo-lhes, então, predizer os limites de sua evolução” (DUPLESSIS, 1963: 130).

No seu sucinto compêndio de história de aclarada alusão modernista, não se expece ortodoxa linearidade dos ocorridos, embora procure expô-los orientado na bússola política do curso do poder vigente, sumariados em 60 poemas-piada principiados por “Prefácio de Pinzón” (I), que alude à presença do comandante espanhol Vicente Yáñez Pinzón na foz do rio Amazonas, em janeiro de 1500, a “1930” (LIX), penúltimo poema-piada que trata dos episódios da Revolução de 1930, que destitui o presidente Washington Luis e leva ao poder Getúlio Vargas. Finalizando a coletânea, apresenta “O avô princês” (LX). Neste poema-piada, Murilo Mendes constrói um apólogo-parábola: “[...] apresenta como herói coletivo do presente e do futuro a típica família de um Brasil ‘país do carnaval’” (PICCHIO, 1991: 109).

Arrebatado pelo “vento da história”, o poeta mensura e iça as velas (palavras) e pespega juízo mediante seu despertar, que o instiga a transladação dos ocorridos.

À similitude do advogado no *Le grand miroir du monde*, de Joseph du Chesnes, a literatura é enciclopédia do mundo, testemunha essencial que reverbera permanência do homem, suas transformações na interação com o mundo na trajetória construtiva das sociedades. *Utile et ducile* (Horácio) evidencia retrato dos

ocorridos que autorizam o nomadismo pela nação brasileira, traduzido e imperativo em *Caramuru* (1781, Santa Rita Durão), *Dom Casmurro* (1899, Machado de Assis), *Os sertões* (1902, Euclides da Cunha), *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (1928, Mário de Andrade), *Raízes do Brasil* (1936, Sérgio Buarque de Holanda), *Vidas Secas* (1938, Graciliano Ramos), *Morte e vida Severina* (1956, João Cabral de Melo Neto), *Grande sertão: veredas* (1956, João Guimarães Rosa) e outras tantas obras; também *História do Brasil* (1933, Murilo Mendes), que obsecra ressignificar o percurso da historiografia social e política, considerando que: “A literatura permite-nos inquirir no presente práticas sociais e processos culturais que, avulsamente, se transmudaram no tempo, delegando-nos vestígios e historicidade que facultam ruptura do silêncio” (NEVES, 2013: 274).

Sob o âmago da escrita interpretativa, o poeta interage literatura e história em diálogos que se resolvem intrinsecamente por “transcrição”⁸², embora esta só preserve parcialmente os elementos do original, considerando que a ação reinterpretativa, enquanto forma, resulta apenas em um modo provisório de regresso ao original. A tarefa do escritor consiste num “salvar”, num captar a essência, a alma, a representação do acontecimento para determinar sua ressignificação, assegurando-lhe sobrevivência. A “transcrição” do acontecimento ouve-se em eco, um ressuscitar materializado no presente que cinge o agente da ação, que se aparta de uma perspectiva redutora, mas convicta na ressignificação, dotando de absoluta singularidade a representação. A representação labora alcançar a dimensão relegada, às vezes, ao olvidamento, da presença de um outrora que tenciona restaurar, tornar presente. Restaurar não é promover com *pastiche* do passado, mas denotar a intervenção que particularize o subsídio no presente:

Representar, tornar presente não implica deixar igual o que foi tornado presente, é justamente nessa ilusão que não se pode cair. Representar implica sempre um movimento imaginativo e compreensivo. E, por isso, nunca há a ilusão de ser igual ou cópia de outra coisa (MOLDER, 2011: 227).

A *História do Brasil* (1933) não intenta ser igual, diligente peculiaridade, exteriorização do poeta: sujeito, conhecimento e pertencimento ao movimento da literatura e do tempo. Preserva o sentido monadológico benjaminiano que toma o

⁸² Transcrição é termo empregado por Haroldo e Augusto de Campos, que aduz ao conceito de traduzibilidade.

passado como uma mônada germinadora instituída por afinidade em desconformidade à similaridade analógica.

Atravessado pelo original que não quer dominar, mas de quem não remanesce incontaminado, Murilo Mendes delinea o processo de criação acometido de conceitabilidade libertadora incomum e intuitiva, mesmo que derivada e idealizada. Sua história sobrevive inédita e incomparável, consagra-se fonte à similitude das fontes látegas, predileções, que dessedentaram sua aspiração de conhecimento:

O discurso da história, para construir-se, utiliza-se de todos os textos, de textos de todos os códigos, de todos os campos semiológicos, em cujo trânsito o homem afinal vive. São esses textos que possibilitarão ao homem reconstruir o passado a cada geração (BACCEGA, 2007: 66).

Retórica epigramática da história nacional, *História do Brasil* (1933) resulta da diversidade de discursos advindos de múltiplos campos semiológicos (fontes) compilados pelo poeta-historiador, ator epistemológico autônomo que idealiza criações, inclusive de consciência estética, personificações metafóricas da consciência social: “a cultura estética é uma das formas de consciência social, ao lado da consciência política, religiosa, jurídica etc” (BACCEGA, 2007: 79).

Diferentemente do discurso da história: “estrutura narrativa elaborada no cadinho das ficções (através dos mitos e das primeiras epopeias) que se torna, a uma só vez, signo e prova da realidade” (BARTHES, 1988: 163), o discurso literário pressupõe consciência estética que faculta ao poeta liberdade de inclusão da complexidade da realidade que vive: “A literatura não é o discurso do ‘aconteceu’, é o discurso do jogo de possibilidades; ela não busca o ‘efeito do real’, ela é ‘o outro real’” (BACCEGA, 2007: 86). Segundo Barthes, o “real”, presente no discurso da história desde a Antiguidade, é:

[...] referência essencial da narrativa que pretende relatar aquilo que se passou realmente. [...] Que importa, então, a infuncionalidade de um pormenor, desde que denote “aquilo que se deu”; o “real concreto” torna-se justificativa suficiente do dizer (BARTHES, 1988: 163).

No rumor do discurso literário, o “real” atenta somente a um fim, considerando que a arte, como profere Pablo Picasso – pintor-historiador de *Guernica* (1937) –, é uma mentira que nos impulsiona à verdade.

Exemplificando a elaboração da mentira, guarida da verdade, recorreremos a Cecília Meireles, poeta detentora de inigualável obra de ressignificação da Conjuração Mineira: “todas as grandes obras literárias ou inauguram um gênero ou o ultrapassam, isto é, constituem casos excepcionais” (BENJAMIN, 1994: 36). Na conferência “Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*”, proferida na Casa dos Contos (Ouro Preto, Minas Gerais), em 20 de abril de 1955, Cecília – que muitas vezes se interrogou “por que razão não teria um escritor do século XVIII, em Minas Gerais, escrito essa grandiosa e comovente história” (MEIRELES, 1989: 19) – empresta da *Poética* de Aristóteles e sustenta que o essencial expressivo da verdade do artista (narrador, cronista, poeta, romancista) se distingue do historiador, embora ambos aludam ao mesmo acontecimento, porque os caminhos que direcionam alcançar o leitor são outros. O poeta “poderá dizer a mesma verdade do historiador, porém de outra maneira” (MEIRELES, 1989: 21), pois registro histórico e invenção poética se distanciam, determinando atitudes distintas dos atores: o historiador expõe a verdade focado na explicação dos fatos, enquanto o poeta, ao animar essa verdade que comunica apenas fatos, subordina “o leitor a participar intensamente deles, arrastado no seu mecanismo de símbolos, com as mais inesperadas repercussões” (MEIRELES, 1989: 21). A verdade habita as palavras – “velas” –, escritas ou orais, que instituem verbos, documentos que exteriorizam história.

Na cabala do poder e mistério das palavras, o acontecimento nos é revelado conspurcado de intencionalidade do narrador que, análogo ao guardador de rebanhos de pensamentos de Fernando Pessoa (Alberto Caeiro), guarda realidades emanadoras de histórias que afiançam existência, decurso e alterabilidade do homem, pois “saber que existimos supõe reconhecimento dos outros que percebemos e que nos percebem” (MANGUEL, 2008: 19). Histórias que nos podem assegurar formação e regozijo profundo, proclama Yung na decodificação do *Livro de Jó*, discernimento advogado também por Döblin que, na apreciação do mesmo texto, imputa ao processo do conhecimento o *establishment* de lampejos imaginativos.

Benjamin, no ensaio “*A crise do romance: sobre Alexandersplate*”, de Döblin, ao tratar do *roman pur*, acerca o romance do mar cuja única pureza encontra-se no sal, porque “o sal torna mais durável as coisas às quais se mescla” (BENJAMIN, 1994: 59). A poesia, a exemplo, empoa sal que sazona a pertinácia dos acontecimentos como presentificação da alteridade do poeta no sentido antropológico que analisa plenitude ao homem e a presença dos fenômenos que o rodeiam – enigmas indubitáveis –, imperativos da dialética das diferenças culturais e etnográficas interpostas.

As palavras, enquanto seres vivos, declara Döblin, conferem existência à realidade; são evocações laudatórias que possibilitam aflorar os acontecimentos, as histórias. “As palavras não apenas nos conferem realidade; elas podem ainda defendê-la para nós” (MANGUEL, 2008: 20); como no subtítulo de *A cidade das palavras*, de Alberto Manguel, são “as histórias que contamos para saber quem somos”. Aferimos nosso conhecimento nas histórias, não olvidá-las acarreta preservar o aprendizado.

Na tarefa de poeta-historiador-artífice, do escrever a história brasileira, Murilo Mendes sequestra os acontecimentos, fragmenta ideias, buscando altercá-las com mais inteligibilidade, revigorando paradigmas num desígnio inquisitivo inerente à maldição de Cassandra⁸³, ou seja, refuta o conhecimento sentencioso e pressupõe o acontecimento que o autoriza à última determinação da história. Escreve, como Adolfo Loos – precursor da arquitetura moderna –, para pessoas dotadas de sensibilidade moderna [...] Não escreve para nostálgicos, embora lhes reconheça o valor, ratificação do seu aforismo: “Não sou meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo” (MENDES, 1959: XIX). No tangente aos nostálgicos, recordemos que, quando Murilo não era “antropófago”, em 1919, reverenciou-os na concisa antologia⁸⁴ que se encontra no livro *Num reino à beira do rio*⁸⁵, da admirável proustiana Rachel Jardim.

⁸³ Cassandra, filha de Príamo e Hécuba, segundo contam Píndaro e Ésquilo, ainda criança, com o irmão Heleno, amargou esquecimento de Hécuba no templo de Apolo. Adormecida, teve as orelhas embriagadas pelas serpentes sagradas que lhe concederam o dom da profecia. Foi amaldiçoada por Apolo, que creditou às suas profecias descrença. Cassandra, durante o cerco de Troia, advertiu, sem sucesso, os troianos contra o cavalo de madeira dos gregos e profetizou a queda da cidade.

⁸⁴ *Um caderno poético de Murilo Mendes* (1919): seleção, cópia manuscrita realizada por Murilo Mendes a pedido da amiga Maria Luiza Carvalho, vizinha da rua Marechal Deodoro n. 508, em Juiz de Fora (Minas Gerais). A antologia reúne 37 poesias, sendo 34 originais e três traduções do alemão, uma de Goethe e duas de Heine. “Todos os poetas, fora os dois românticos alemães, são brasileiros e portugueses. Todos se enquadram literariamente num período que vai do Romantismo ao

No tecimento de *História do Brasil* (1933), o poeta apequena tudo que retrata imagem inerte da historiografia tradicional e prioriza dissonância mediada por atitudes contemporâneas, embora como o “anjo da história” sempre volte o olhar ao passado, “onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos” (BENJAMIN, 1994: 226), uma acumulação interminável de perdas, devorando este passado dogmático. Opaco. Habilita a história de crítica e a estende à vida (futuro) não para letarga rememoração, mas para construção de outros ensaios revulsivos do “tecido” dessa rememoração, “trabalho de Penélope da reminiscência”, escreve Benjamin em “A imagem de Proust” (1929).

No préstimo de resíduos e farrapos e ênfase espirituosa, Murilo Mendes nada diz, benjaminicamente, mostra.

5.3 TEMPORALIDADES ATRAVESSADAS NA CRÍTICA AO PRESENTE

No sentido cronológico, o poeta lavra o tempo por diacronia observando os acontecimentos quanto à evolução na ordem de sucessão histórica, enquanto, no trato do acontecimento histórico, por vezes, confundindo datas, acontecimentos e bibliografias em atitude avessa aos costumes e usos lhe hodiernos, prática vigente, numa atitude transgressora ao senso comum do comportamento da historiografia oficial. Em raros episódios, recorre ao sincronismo que o coloca frente aos fatos concomitantes ou contemporâneos ao tempo da narrativa.

Submete, em ocasiões, o acontecimento à condição de tautocronia, interligando fatos na proclamação de um discurso subordinado à condição cíclica da história, demonstrando que um fato que pertence a determinada época ressoa em outra, ressignificado.

No sentido finito, alude à realidade móvel e, se móvel, em constante transformação. Assim, nesta condição, se inscreve a História, comparável à figura do Uróboro, serpente que morde a própria cauda para alimentar-se, renovar-se e permanecer no tempo. Símbolo da manifestação e da reabsorção cíclica, a Uróboro

Neoclassicismo, passando pelo Parnasianismo, pelo Simbolismo e pelo Neoparnasianismo” (BUENO, 2012: 119).

⁸⁵ RACHEL, Jardim. *Num reino à beira do rio*. Apres. José Alberto Pinho Neves. Est. Crít. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: José Olympio; Juiz de Fora: UFJF/Selo MAMM, 2012.

autofecunda-se permanentemente, como demonstra a sua imagem, com a cauda enfiada na boca, o que representa a transmutação perpétua da morte em vida numa dialética qualificada por Bachelard de dialética material entre a vida e a morte: na morte renasce a vida e na vida renasce a morte; em animação universal, promotora de permanência e da eternidade, atribuindo ao tempo, segundo Santo Agostinho, imagem móvel da imóvel eternidade.

Comparável a Uróboro, a História, ao devorar-se em cíclica reabsorção, atenta ao sentido móvel, ressignifica em infinitude o acontecimento mediante olhar cultural. Precisamente, assim, devemos ajuizar e compreender a conceituação da História do Brasil pelo poeta, no encadeamento autofônico à prescrição dos cânones estéticos e à opressão da liberdade das injunções sociais, morais e religiosas, sobreviventes no tempo.

Prócere impiedoso, devorador do passado e iniciático no implacável galope rumo ao futuro, o tempo detém o fluir da existência das coisas de quem só escapa o todo imaterial, que abarca, inclusive, a história.

No *História do Brasil* (1933), o poeta acata a categorização de tempo subjetivo, vinculado ao espírito humano e à consciência da realidade, supondo a alma como *veri-similis* mensuração do tempo, cioso de que o passado é o todo persistente na memória e o futuro uma expectativa referenciada no presente.

Na integração do passado, presente e futuro, como prenuncia Maquiavel, institui-se o dizer daquilo que vai acontecer e, para isso, torna-se urgente saber o que se passou anteriormente.

No acatamento ao sincronismo de tempos dispersos, torna-se inevitável que recorramos ao surrealismo conhecido por Murilo Mendes embora este se oponha ao enquadramento de sua poesia no lugar surrealista. Entretanto, críticas respeitadas e de valia intelectual, como as de José Guilherme Merquior, o exortam a aceitar o enquadramento no final da vida.

O surrealismo, na crítica à realidade, desestabilizando fundamentos do determinismo, opera a abstração dos sistemas únicos, lógicos, transmutando os acontecimentos, agindo no aberto sentido comparativo, onde, sustenta Paul Éluard, tudo é comparável a tudo, tudo reouve eco em qualquer lugar, razão, similaridade, oposição, devir, sendo infinito o devir.

Na observância da premissa de Éluard, em alguns poemas do *História do Brasil*, o poeta age, no acercamento dos acontecimentos em distintos tempos, tal

como no "O café dos emboabas", fato histórico de 1708-1709 apropriado pelo poeta para dizer da Revolução Constitucionalista de 1932, movimento oposicionista ao nascente regime ditatorial do "emboaba" Getúlio Vargas:

O CAFE' DOS EMBOABAS

Os emboabas entraram
Na fazenda dos paulistas.
Os paulistas, de sabidos,
Mandam servir o café.

Não é café que elles querem,
Elles querem, mas gemada
Batida com gema de ouro.
Tornaram a pedir gemada,
De novo lhes dão café,
De novo elles recusaram.
Os emboabas se damnam,
Puxam o revólver do cinto,
Vão recuando, recuando,

Até nas margens do rio.
O dia inteiro lutaram.
Descançam de noite um pouco,
P'ros paulistas vem café,
Os emboabas avançam,
Pedem um pouco de café.
Os paulistas recusaram,
Não lhes dão café agora
— Agora é tarde demais.—
Os emboabas, furiosos,
Avançam para os paulistas,
Gritam: "Depois do café
Se costuma beber agua",
Se embolaram com os paulistas,
Atiraram elles no rio,
Lhes dão agua p'ra beber,
Toda vermelha de sangue,
Na cúa do rio das Mortes.

Entre os livros de maior expressão da literatura didática da História nacional, inscrevem-se *Nossa Pátria* (1914), aconselhado, especialmente, ao curso primário, e *História do Brasil*⁸⁶ (1921), destinado ao ciclo secundário, do historiador José Francisco da Rocha Pombo, sendo creditado a este último a condição de fonte à criação do *História do Brasil* de Murilo Mendes. No capítulo XI, “Palmares. Emboabas. Mascates”, três momentos históricos também focados pelo poeta mineiro, Rocha Pombo, em “Guerra dos emboabas”, declara não haver nada “que nos possa dar uma ligeira ideia sequer do alvoroço geral que produziu a notícia, nos fins do século XVII, das descobertas das grandes jazidas de ouro no interior” (1961: 221). Circulada a notícia por todo o Brasil e na Corte portuguesa, advieram quantiasas migrações:

Das cidades, das vilas, dos recôncavos, do fundo dos sertões, ocorriam brancos, pardos, negros, índios. A mistura era de toda a condição de pessoas: homens, mulheres, moços e velhos, pobres e ricos, plebeus e fidalgos, seculares e clérigos, religiosos de diferentes institutos, muitos que nem tinham no Brasil convento ou casa (ROCHA POMBO, 1961: 221).

Desde o início, instalaram-se nas zonas invadidas diversos núcleos de mineração em conquista amargurada, numa rivalidade entre chefes e facções que, durante anos, permaneceram conciliáveis na mesma causa e, de repente, expostas às suspeições uns dos outros, converteram-se inimigos irreconciliáveis.

Devido a tradição de terem sido os descobridores, a facção paulista defendia as minas como direito patrimonial exclusivo, enquanto os forasteiros iam forçando uma encolerizada competição e, tornando-se numericamente fortalecidos, “não trepidaram em levantar-se unidos para conseguir pela força o que pela força lhe recusaram” (ROCHA POMBO, 1961: 221). Assim, constituindo uma tensão pronta a explodir diante de qualquer fortuito incitamento, o que logo aconteceu, multiplicando-se, atingindo um desconcerto geral até o decisivo combate que ocorreu em Caeté, resultando no confronto entre paulistas e os forasteiros, os reinóis, chefiados por Manuel Nunes Viana, o caudilho mais poderoso de Minas Gerais.

Essa disputa terá desfecho entre 1708 e 1709. Os paulistas, acossados de derrotas, reuniram-se no arraial do Rio das Mortes e, sentindo-se fortes, tomaram a ofensiva cercando o arraial forasteiro de Ponta do Morro, encontrando resistência

⁸⁶ *História do Brasil* se publicou entre 1915 e 1917 em 10 volumes. A versão escolar, aqui referida, aconteceu, em 1921, em único volume reeditado por várias vezes.

dos emboabas⁸⁷, que aguardavam socorro de Ouro Preto, que lhes mandou o cruel e desumano sargento-mor Bento do Amaral Coutinho comandando uns mil homens. Sabedores do reforço, os paulistas deserdaram ao cerco e retornaram a São Paulo.

No encalço dos desertores, Coutinho ordenou imediatamente uma perseguição aos fugitivos, que estavam acampados a cerca de quatro léguas da Ponta do Morro. Cercado o capão onde estavam os paulistas, houve um combate que durou dois dias sem cessar. Não tendo mais munições, os paulistas renderam-se sob a garantia das próprias vidas. Assim que viu os inimigos indefesos, Bento do Amaral ordenou o massacre de toda a gente: “Eram cerca de trezentos homens, e todos foram imolados. Tranzidos de horror, os próprios oficiais e muitos reinóis protestaram contra a iniquidade; mas em vão” (ROCHA POMBO, 1961: 224).

No poema “O café dos emboabas”, Murilo Mendes apresenta o episódio por irônica cortesia e reconhece as facções antagônicas por alegórica oposição entre duas bebidas, no futuro, peculiares de cada facção: o café preto dos paulistas e a gemada, gema de ovo batida com leite e açúcar, herdade portuguesa, dos reinóis.

Nos versos “Os emboabas entraram/ Na fazenda dos paulistas./ Os paulistas, de sabidos,/ Mandaram servir o café.// Não é café que elles querem,/ Elles querem, mas gemada/ Batida com gema de ouro” (MENDES, 1933: 39). Ouro buscam os emboabas que, furiosos, de acordo com os versos “Avançam para os paulistas,/ Gritam: ‘Depois do café/ Se costuma a beber água,’/ Se embolam com os paulistas,/ Atiraram elles no rio,/ Lhes dão água p’ra beber./ Toda vermelha de sangue,/ Na cuia do rio das Mortes” (MENDES, 1933: 40). Dão de beber aos paulistas o próprio sangue da carnificina que avermelhou o rio das Mortes nos arredores de São João del-Rei.

Sobre “O café dos emboabas”, Luciana Stegagno Picchio nos informa que o próprio Murilo Mendes lhe contara tê-lo escrito “[...] sob o impacto dos acontecimentos da Revolução Constitucionalista de 1932, em que os paulistas se opunham ao marcante regime ditatorial do ‘emboaba’ Getúlio Vargas”.

Este tema da cobiça da riqueza, ouro e pedras preciosas, hodiernamente, embora num tempo póstero ao poeta, repercute em desafios nos capítulos do Projeto Grande Carajás, complexo e ambicioso empreendimento de extração

⁸⁷ O vocábulo “emboaba” talvez decorra de *mbuad* pinto calçado, “ave com penas e pés emplumados, nome dado pelos paulistas aos forasteiros, incluindo nesses os reinóis, que costumavam usar botas longas, seus rivais na busca do ouro e pedras preciosas nos sertões do interior” (PICCHIO, 1991: 98).

mineral na Serra dos Carajás, no Pará, mostrando a condição cíclica da história humana.

Categoria da mente humana, o tempo, do latim *tempus*, impulsiona-nos a distinguir o "agora", o presente, em relação a um marco, o passado ou o futuro. Matéria de estudo de diversas áreas do conhecimento, o conceito de tempo fixa elos na existência humana.

Adjacentes do tempo as categorias de "época", sucessão temporal sem definição de critérios estéticos ou ideológicos, e "movimento", sema que remete à ideia de alteração, subversão, modificação, indicando não só a ordenação temporal, mas também uma insurreição em relação aos cânones estéticos e aos conteúdos ideológicos do tempo (período) anterior, outorgantes de conceitos singulares à compreensão do estudo histórico; Murilo Mendes, no *História do Brasil*, concebe a história fundamentado, principalmente, na ideia de "movimento" por dialogismo (pluralidade de vozes contestatórias) ou carnavalização, expressão de injustiças do sujeito criador.

Na regência do *História do Brasil*, o poeta exerce a transversalidade dos acontecimentos na sincronia dos tempos adversos, como no poema I "Prefácio de Pinzón":

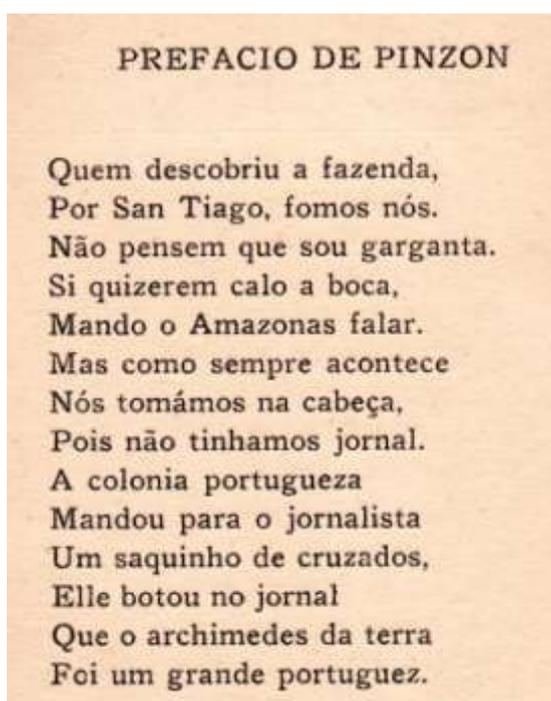


ILUSTRAÇÃO 49 – "Prefacio de Pinzon", página 5.

Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

Neste primeiro poema-piada, Murilo Mendes remete-nos à velha polêmica sobre se o Brasil, a "fazenda", teria sido descoberto, como ensina a História, pelos portugueses da frota de Pedro Álvares Cabral, em abril de 1500, que atracaram em Porto Seguro, hoje baía de Cabralia, ou pelos espanhóis de Vicente Yáñez Pinzón. Pinzón, em 1492, integrou a expedição de Cristovão Colombo, quando do descobrimento da América, comandando a caravela Nina. Retornou, em nova expedição espanhola, para explorar a costa sul americana, descobrindo, em janeiro de 1500, a foz do rio Amazonas, "em caso de dúvida", escreve o poeta no verso 5, "Mando o Amazonas falar" (MENDES, 1933: 5).

No verso "Por San Tiago fomos nós" (MENDES, 1933: 5), o poeta cita o episódio por metáfora evocando a figura de San Tiago, santo apóstolo da Espanha e profeta dos espanhóis. Refere-se nos versos "Mandou para o jornalista/ Um saquinho de cruzados" (MENDES, 1933: 5) a Pero Vaz de Caminha, escrivão da frota de Cabral, autor da famosa carta do achamento remetida ao Rei D. Manuel de Portugal, como jornalista, fazendo um paralelo sobre o processo de comunicação do passado e do presente. Ao finalizar, nos versos "Que o Arquimedes da terra/ Foi um grande português" (MENDES, 1933: 5), compara Cabral ao ilustre sábio da Antiguidade, Arquimedes de Siracusa (237-212 a. C.), descobridor do chamado "Princípio de Arquimedes": todo corpo imerso em um fluido sofre ação de uma força [empuxo] verticalmente para cima, cuja intensidade é igual ao peso do fluido deslocado pelo corpo. Lendas contam que o Arquimedes descobriu o princípio enquanto tomava banho e observou que um corpo fica mais leve quando está imerso na água devido a uma força contrária vertical que empurra o corpo para cima exercida pelo líquido. Essa força exercida pelo líquido no corpo é chamada na Física de empuxo. Exaltado com a descoberta, o físico grego (matemático, astrônomo e engenheiro) correu pelas ruas de Siracusa gritando *Heureka! Heureka!* (achei! achei!).

Ao ensinar, argumentar sobre a época do descobrimento do Brasil, Murilo Mendes alterca distintos tempos. O tempo grego, ao recordar "arquimedes", o tempo renascentista das áfricas façanhas de Pinzón e Cabral, e da alusão à moeda cruzado⁸⁸, e o tempo moderno pela citação do jornal e jornalistas, versos "A colônia

⁸⁸ Cruzado: Moeda portuguesa cunhada em ouro por Dom Afonso V, em 1457, assim chamada por apresentar uma cruz simples no reverso. O uso da cruz constituía parte da resposta do monarca ao Papa Calixto III, naquele ano, para integrar a cruzada contra o Império Otomano e libertar

portuguesa/ Mandou para o jornalista/ Um saquinho de cruzados,/ Elle botou no jornal” (MENDES, 1933: 5). Por metáfora sarcástica, aviltante, o poeta critica o comportamento da imprensa nacional à época da criação do livro.

Observamos que o poeta, ao trabalhar o tempo, adita-o à condição de espaço por ordem subjetiva, o mesmo acontecendo no poema III "O Farrista", onde põe em discussão a presença dos holandeses *versus* Zepelim, dirigível alemão que, em 1924, atravessou o oceano Atlântico parando no Brasil, façanha lembrada pelo poeta, referenciada na memória das coisas edificantes da sua biografia no Rio de Janeiro:

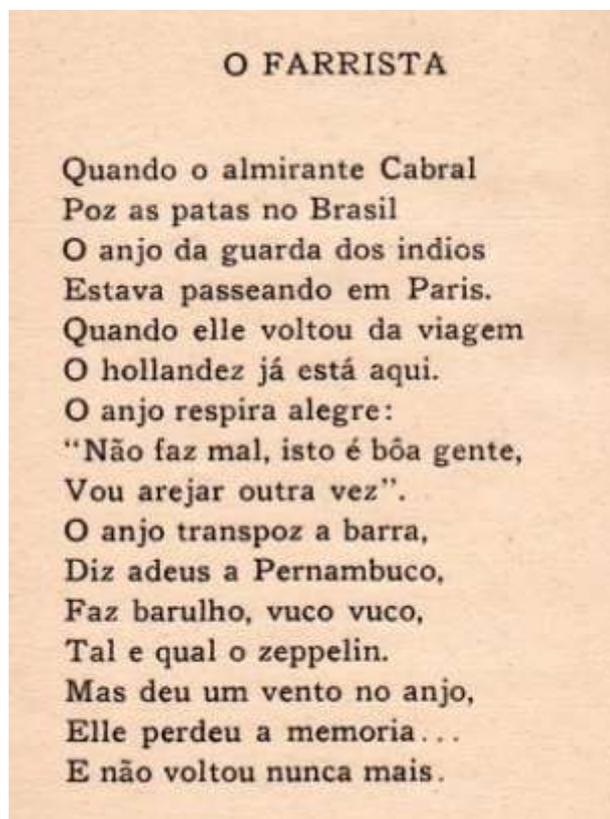


ILUSTRAÇÃO 50 – " O farrista ", página 9.

Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

Ao citar os versos "O anjo da guarda dos índios/ Estava passeando em Paris" (MENDES, 1933: 9), o poeta recorre ao tempo da "dúvida" no catolicismo, atribuindo ao "anjo farrista", protetor dos índios, simpatia à presença dos holandeses, versos "Não faz mal, isto é bôa gente,/ Vou arejar outra vez" (MENDES, 1933: 9), e nunca

Constantinopla. A morte do Calixto III, em 1458, levou ao abandono do projeto. O cruzado tornou-se moeda comercial portuguesa durante 80 anos, sendo, portanto, a moeda corrente no reinado de Dom Manuel I de Portugal, à época do descobrimento do Brasil.

mais retornou, abandonando os indígenas à infausta fatalidade. Mediante este poema, Murilo Mendes incorpora os temas da presença holandesa no nordeste, a proximidade, no século XIX, com a cultura francesa, o maravilhamento nacional diante da tecnologia e a exploração do índio, tema biselado em outro poema "Marcha final do Guarany", em que trata do problema da defesa da cultura indígena na década de 1930, ainda atual na discussão das proposições de demarcação das terras para nossos verdadeiros nativos.

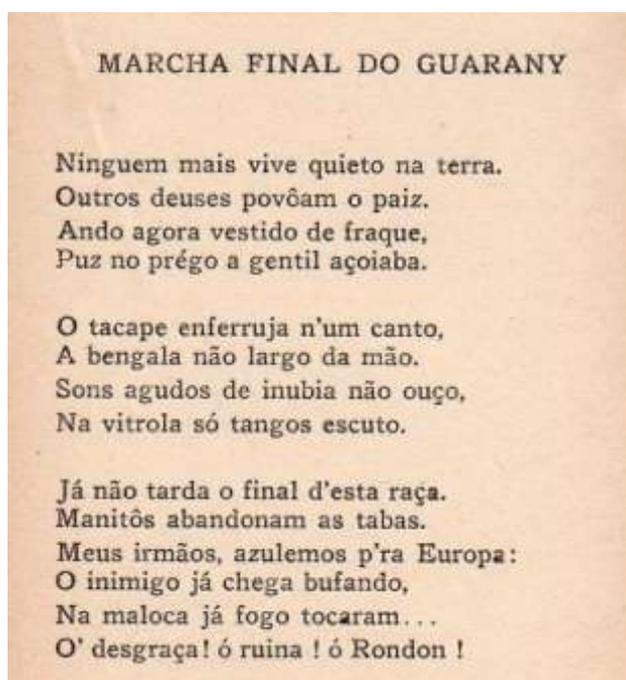


ILUSTRAÇÃO 51 – “Marcha final do Guarany”, página 119.
Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

Aficionado por música clássica, Murilo Mendes apela à marcha final da ópera *Il Guarany* (1870) de Carlos Gomes, fundamentada no romance homônimo do indianista José de Alencar, que versa sobre a epopeia de Peri, cacique da tribo dos guaranis, rival dos aimorés, e da heroína Ceci, filha do fidalgo português D. Antônio Mariz, acontecida no ano de 1604, e introduz no poema “Marcha final do Guarany” um indianismo verbal usitando de diversos vocábulos: *açoiaba* (manto ou turbante de penas usado pelos índios em cerimônias), *tacape* (espécie de maça, arma de guerra), *inúbia* (trombeta guerreira dos índios tupis-guaranis), *manitôs* (espíritos,

designação à força mágica subjetiva às coisas e às pessoas), *tabas* (aldeias indígenas).

Em "Marcha final do Guarany", o poeta nos impulsiona ao conhecimento literário e musical, à cultura indígena e aos preceitos na Carta Magna brasileira, textos e contextos saturados de História de uma nação, parafraseando o peruano José Maria Arguedos, detentora de "todos os sangues".

Politicamente, o passado pronuncia o presente, mediante o excelso olhar poético de Murilo Mendes, convocando-nos à reflexão sobre a controvérsia secular concernente à emancipação indígena, pugna aviltante e censurável permanente em toda América Latina, uma questão de responsabilidade nacional ainda pendente.

Numa evocativa, último verso do poema "Ó desgraça! ó ruína! ó Rondon!" (MENDES, 1933: 119), o poeta põe em cena a figura do marechal Cândido Mariano da Silva Rondon, o "civilizador" dos sertões, defensor das raças indígenas e primeiro presidente do Conselho Nacional de Proteção dos Índios.

Recicla o tema do "indianismo" presente nas obras de alguns escritores românticos do século XIX por medidas políticas-jurídicas-culturais e constitucionais, na defesa dos legítimos donos da terra, outrora Pindorama.

Outro exemplo singular de mescla de tempos, ratificamos no poema XVIII "O alferes na cadeia", pelo qual o poeta aponta, em mordaz confronto observante às condições existenciais de dois protagonistas da Inconfidência Mineira (1792): Tomás Antônio Gonzaga, o poeta de *Marília de Dirceu* (1792), e Joaquim José da Silva Xavier, alcunhado de Tiradentes, devido à ocupação de dentista prático, denunciado às autoridades lusas-coloniais pelo coronel Joaquim Silvério dos Reis.

Na plácida Arcádia, Tomás Antonio Gonzaga, poeta de origem portuguesa, corria vida tranquila quando teve o destino interrompido acusado de conspirador da Inconfidência Mineira devido às ligações que mantinha com Cláudio Manuel da Costa, cônego Luis Vieira da Silva, Alvarenga Peixoto, padre Correia e outros envolvidos ou acusados de comprometimento no motim insurrecional. O verso "Fazendo *crochet* de noite" (MENDES, 1933: 45) é uma metáfora do ideal de vida cotidiana desejada na projeção do seu casamento com a musa e noiva Maria Dorotéia Joaquina de Seixas Brandão, imortalizada com o pseudônimo de Marília, e o poeta como Dirceu. Maria Dorotéia vagou pelas ruas de Vila Rica à espera do retorno do poeta, que amargou exílio em Moçambique, vindo ela a falecer aos 90

anos de idade. O poema de Gonzaga constitui ser a mais célebre ode do arcadismo brasileiro.

O outro protagonista e mártir da insurreição mineira de reinante espírito de autonomia é Tiradentes, o maior herói moral nacional. Detido e julgado, Tiradentes recebeu a inclemente sentença:

Portanto condena o réu Joaquim José da Silva Xavier, por alcunha o Tiradentes, alferes que foi da tropa paga da Capitania de Minas, a que, com barço e pregão, seja conduzida pelas ruas públicas ao lugar da forca, e nela morra morte natural para sempre, e que, depois de morto lhe seja cortada a cabeça e levada a Vila Rica, aonde no lugar mais público dela, será pregada em um poste alto, até que o tempo a consuma, e seu corpo será dividido em quatro quartos, e pregados em postes, pelo caminho de Minas no sítio da Varginha e das Cebolas, onde o réu teve suas infames práticas, e os mais nos sítios de maiores povoações, até que o tempo também consuma; declaram o réu infame, e seus filhos e netos tendo-os, e os seus bens aplicados para o Fisco e Câmara Real, e a casa em que vivia em Vila Rica, será arrasada e salgada, para que nunca mais no chão se edifique, e, não sendo própria, será avaliada e paga aos donos pelos bens confiscados, e no mesmo chão se levante um padrão, pelo qual se conserve em memória a infâmia deste abominável réu [...]" (AUTOS DA DEVASSA, 1982: 235 -36, v. 7.).

A morte não era suficiente ao herói inconfidente. Tiradentes padeceu de similar destino de Polinices, filho de Édipo e Jocasta, irmão de Antígona e Ismênia, rival do irmão Eteócles na luta pelo poder de Tebas, que, morto, teve por Creonte o corpo amaldiçoado a ser páscoa de cães e abutres.

Na deliberação do esquartejamento, da exposição pública dos quartos e na profanação do corpo do herói, anunciava-se a glória do poder repressor e infundia-se o terror. Tiradentes trespassa o tempo e consagra-se herói na História muito enaltecido pela Arte.

Num colóquio secular, a Arte associa-se à História na vociferação do passado e engendra muitas criações literárias, dramáticas, pictóricas e escultóricas na corporificação do mito, navegando "de encontro ao imaginário social criando um tecido de relações socioculturais nunca desvinculado de um fim" (MILLIET, 1993: 75), suscitando na memória seletiva o último sentimento de pertencimento vinculado sempre à premissa de identidade. Esse sentimento conduz Tiradentes na República a herói nacional.

No acercamento entre História e Religião, idealiza-se criação do retrato de Tiradentes referenciado à imagem e semelhança de Cristo, numa ressignificação imagética que conflui à identificação do herói e povo, observando sua formação religiosa altamente popular. Na tradição cristã do povo, propiciou-se a propagação da imagem de Tiradentes como Cristo cívico brasileiro.

Diferentemente de Joaquim do Amor Divino Rabelo e Caneca, dito frei Caneca, matéria do poema "Relíquias de Frei Caneca", que, embora religioso, morrera como líder cívico e herói desafiador bradando o "grito da liberdade", arquétipo dos heróis cívicos, Tiradentes de patriota se transmudou místico, padecendo de um sonho e ideal, na ênfase do artigo "Memória" de "loucos desejos de uma sonhada liberdade", considerada terrível delito, questionada na "Lira XXXV" (segunda parte, criada na prisão) de *Marília de Dirceu*, por Tomás Antônio Gonzaga:

Se teve delito,
Só foi a paixão;
Que a todos faz réus.
(GONZAGA, 1937: 148)

Objeto de veneração e culto, Tiradentes é um *odoodem*⁸⁹, um herói cívico-religioso, *totus* agregador do tempo, do espaço e das gentes de toda a nação. É o herói modelado entre os limites porque atendia a todos: “aos militares, devido a ter sido alferes, ao povo pela baixa patente e identificação nos ideais e à elite por defender ideias liberais”.

Um mito não nasce do nada; um herói, tal a História, estrutura-se nas raízes da memória coletiva, do povo e das instituições e, dessas raízes, desfruta Tiradentes. Ninguém nasce herói.

Minuciado de poético surrealismo, traço lhe individual, Murilo Mendes baralha as notas históricas e, principiando pelo título do poema, encaminha Tiradentes à cadeira elétrica, moderno instrumento de aplicação de pena de morte por eletrocussão, inventado e utilizado essencialmente nos Estados Unidos da América, aonde, em 1890, executou-se Willian Kemmler.

Pelo viés cívico e cristão, o poeta nos disponibiliza informações de assimétricas temporalidades que pugnam temas éticos, morais e cívicos: a literatura,

⁸⁹ *Odoodem*: etimologicamente deriva em totem (1899). Símbolo de um grupo, da família, na linguagem indígena *ojibwe* dos índios norte-americanos; "símbolo de um elo de parentesco ou de adoção, com uma coletividade ou poder humano [...]. Mantém uma relação de pertinência, até de identificação, entre o iniciado e seu totem" (CHEVALIER, 2007: 890).

a história, o herói e o eterno infausto tema da morte, a finitude do infundável. Nada daquilo ocorrido um dia, definitivamente, se olvida.

Escrever histórias da História é querer fazer predestinados, pois, ao escrevê-las, assegura o escritor peruano Mário Vargas Llosa em "Elogio da leitura"⁹⁰, "ao se transformarem em palavras, os projetos murcham no papel e as ideias e imagens desfalecem" (LLOSA, 2015: 17); revigorando o discurso, não morrem porque "desfalecer" é somente uma condição de temporalidade, de parcialidade de Tântatos.

Na alteração de tempo como portador crítico do presente 1933, Murilo Mendes compartilha matéria de convicção particular no poema "Glória de D. Pedro II", expondo o sonho-profecia expectado pelo sujeito-poeta pacifista, antagonista a toda natureza de ditaduras.

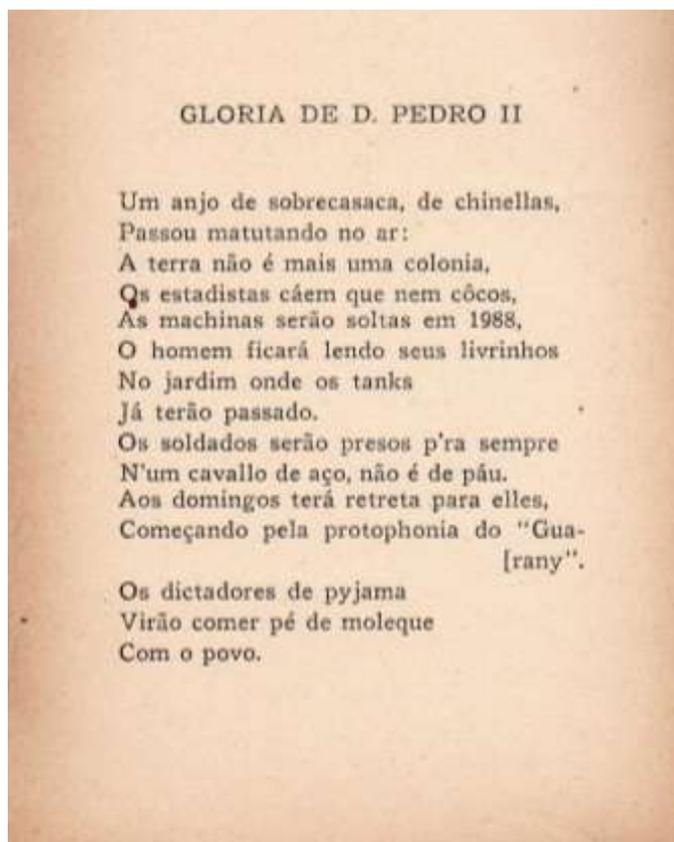


ILUSTRAÇÃO 52 – "Gloria de D. Pedro II", página 133.

Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

Evocando os querubins que sobrevoam nas pinturas barrocas de José Theóphilo de Jesus, no teto da Igreja Matriz do Pilar em Salvador (Bahia), ou de

⁹⁰ O discurso proferido na entrega do Prêmio Nobel da Literatura, em 7 de dezembro de 2010, em Estocolmo, Suécia.

Manuel da Costa Ataíde, no teto da nave central da Ordem Terceira de São Francisco de Assis em Ouro Preto (Minas Gerais), o poeta recupera o lazarone e mendicante “Dão” Pedro II, o imperadô camarada – “Pois não meus filhos não se vexem/ me deixem calçar as chinelas/ pódem entrar á vontade” (MENDES, 1928: 1) – do poema “Republica”, concernente à queda da monarquia, e o consubstancia num anjo sobrevoando a outrora colônia portuguesa, versos “Um anjo de sobrecasaca, de chinellas,/ Passou matutando no ar:/ A terra não é mais uma colonia” (MENDES, 1933: 133). No verso “Os estadista cáem que nem côcos” (MENDES, 1933: 133), no agravo de um ditado popular, reporta-se aos movimentos nacionalistas dominantes no mundo no século XIX, enquanto nos versos “Os soldados serão presos p’ra sempre/ N’um cavallo de aço, não é de páu” (MENDES, 1933: 133), invoca a tecnologia usada na Primeira Guerra Mundial numa abordagem entre as modernas máquinas de guerrear, tanques, e o passado grego pela alusão ao célebre Cavalo de Troia, colossal animal de madeira empregado como estratégia pelos gregos na derrota dos troianos, de acordo com o poema épico *Ilíada*⁹¹ de Homero. Narra *Ilíada*, conhecido heroico episódio em que o guerreiro Odisseu teve a ideia de construir um cavalo de madeira, lotá-lo de dezenas de soldados e o presentear aos troianos. Na calada da noite, quando todos dormiam, os soldados gregos saíram do cavalo, abriram os portões da cidade, possibilitando a invasão grega que destruiu Troia.

Nos versos “Aos domingos terá retreta para elles,/ Começando pela protophonia do Guarany” (MENDES, 1933: 133), o poeta ratifica sua predileção pacifista trazendo à cena os *divertissements* aos domingos na capital federal (Rio de Janeiro) ao som de *Il Guarany* de Carlos Gomes, enquanto os ditadores, políticos reformados e obsoletos de pijama, traje de descanso popularmente atribuído aos reformados, versos “Os dictadores de pyjama/ Virão comer pé-de-moleque/ Com o povo” (MENDES, 1933: 133), em atitude de desígnio ecumênico, compartilham saborear o doce tradicional junto ao povo.

Como podemos depreender, o poeta, além de baralhar o tempo, enroupa o poema “Glória de D. Pedro II”, de avultada ironia, desferindo conhecimento tautócrono de átimos históricos detentores de desdobramentos no tempo hodierno,

⁹¹ Sobre o episódio narrado em *Ilíada*, embora vastamente conhecido, remanescem dúvidas quanto à historicidade e autoria textual, atribuída a Homero.

como a idealização do homem no arquétipo moral e cívico, e na lição de coesão social do mundo grego, gênese da democracia.

Vocifera o cronista no narrador que recorre às reminiscências de suas experiências, pois

a memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente graças a uma vasta memória a épica pode, por um lado, apropriar-se do devir das coisas e, por outro lado, aceitar o seu desaparecimento, fazer as pazes com o poder da morte (BENJAMIN, 1992: 43).

História do Brasil (1933) é fruto da confluência das faculdades das musas⁹² Calíope, Erato e Terpsícore, e de Clio, filhas de Mnemósine, personificação da memória.

Na sua criação, o poeta alenta recordações adstritas do conhecimento, vívidas histórias desenredadas na subjetividade da infância pelo conhecimento adquirido nas provocações que o professor Aguiar lhe coloca: “a função da filosofia é ortopédica, ajudando a restaurar o mundo deformado; convida-me a brincar de pensamento” (MENDES, 2003: 170); e no conhecimento alcançado no curso de sua formação intelectual, suposição compartilhada por Stegagno Picchio: “Murilo leu atentamente, assim como leu os poemas de Santa Rita Durão⁹³ e Basílio da Gama⁹⁴, a *História da América Portuguesa*, de Sebastião Rocha Pita e tanta coisa mais” (PICCHIO, 1991: 6).

O poeta sustenta a incorporação de duas experiências: a própria e a alheia, do outro. O narrador, escreve Benjamin, “associa à sua experiência mais íntima aquilo que aprendeu na tradição” (1992: 57) e borca em postura antropofágica.

Aproveita essa oportunidade de extrair uma determinada época do curso homogêneo da história; ele faz sair assim da época uma vida determinada, da obra da vida uma obra determinada. O seu método conduz a que *na* obra a obra da vida, *na* obra da vida a época e *na* época o curso inteiro da história, sejam conservados e transcendidos (BENJAMIN, 1992: 168).

⁹² Calíope é musa da poesia épica; Erato, da poesia lírica; Terpsícore, da poesia trágica. Clio é musa da história.

⁹³ Santa Rita Durão é autor de *Caramuru*, poema épico em dez cantos publicado em Lisboa, em 1781; *Caramuru* é o primeiro poema a tomar como motivo uma lenda brasileira que aborda o índio e seus costumes, além de exaltar alguns heróis brasileiros, como Henrique Dias.

⁹⁴ Basílio da Gama é autor de *O Uruguay* (1769), poema que descreve o índio com simpatia.

Ao memorizar e transcender, o poeta articula-se, magistralmente, com a reflexão de Benjamin, que defende a história como “um objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, antes formando um tempo pleno de ‘agora’” (1992: 166). Recupera, ao invocar a memória, a lembrança do celibatário e irrevogável professor Aguiar, citado em *A idade do serrote* (1968), que lhe

[...] mandara cultivar a memória, diz que na memória nada se perde, ali arquivamos os fatos do mundo, tem muitas gavetas na memória; gosta de me ouvir dizer que aos cinco anos eu já tinha boa memória, lembrando-me, por exemplo, que aos três anos reclamei uma piorra em dois peitos (MENDES, 2003: 170-171).

Ao exercitar o ato de transcender, presença constante em parte significativa de sua poesia, e ao subverter o tempo homogêneo, protagoniza o surrealismo⁹⁵, também focado por Benjamin no ensaio “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”. Acredita que o surrealismo, “tentando ultrapassar os limites da razão humana, aproxima-se às vezes consideravelmente da mística” (MENDES, 2000, p. 336). Propaga que “o poeta deve tirar partido do sonho como elemento subsidiário” (MENDES, 2000: 338). Sob o halo da essência, o Surrealismo não se lhe apresenta só como um debuxo estético, alcança-o, também, como traçado existencial.

O surrealismo, na desarticulação dos objetos e ideias, resulta em articulação lógica e expressão do real. O poeta encontra no surrealismo o acesso ao êxtase religioso ou àquele determinado pela droga. A vida perde seu semblante sério e permanente e torna-se objeto de críticas de quem reputa olhá-la com indiferença, pois o “humor implica um desinteresse pela realidade exterior” (DUPLESSIS, 1963: 25).

História do Brasil (1933) ressignifica a história perturbando tempo, conceitos, atores e valores de juízo detidos na lógica racional. Emprega o chiste freudiano, tipo de válvula de escape, que o inconsciente utiliza para *hablar bromeando* o que passa em verdade. “Conturba os hábitos pelo *dépaysement*, pela surpresa, por

⁹⁵ Surrealismo: movimento estético de vanguarda europeia que surgiu na França, em 1919, e teve entre os principais defensores André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Denos e Paul Éluard. O Surrealismo tinha como fundamento anular as fronteiras entre o sonho e a realidade: Saint-Pol-Roux (arquétipo do poeta esquecido que, por esta razão, André Breton reverência em *Clair de terre*), quando vai dormir, afixa em sua porta: *Le poete travaille*. Breton, que encontrou nas teorias freudianas razão para revolucionar a arte, anota: “Silêncio, para que eu passe onde ninguém jamais passou, silêncio... Eu te seguirei, minha bela linguagem!...” (BENJAMIN, 1994: 22-23).

aproximações inesperadas; liberta o espírito e fá-lo tomar seu impulso” (DUPLESSIS, 1963: 27).

Ainda que encontre alinhamento em Freud, não se pode deixar de inserir sua lógica inventiva no surracionalismo de Gaston Bachelard, que, análogo do Surrealismo, contrário ao clássico racionalismo de raiz cartesiana, valoriza a imaginação no processo do conhecimento e da criação artística. Bachelard “propõe a expansão do racionalismo para além de seus limites tradicionais, libertando-o dos cânones rígidos da lógica” (D’ONOFRIO, 2005: 524).

Na observação de vínculos com o pretérito, Murilo Mendes não abdica do racionalismo narrativo dos acontecimentos históricos que conhece e aproximou conhecer, transforma esse conhecimento indispensável em matéria basilar de criação que ocasiona, por superação, renovada leitura do acontecimento. Imprime subversão da ordem que detém os *Cantos de Maldoror* (1869) e *Poesias* (1870), principalmente nesta última obra do Conde de Lautréamont (Isadore Ducasse).

O texto literário surrealista, independentemente da forma, presta-se melhor à representação que a imagem devido à evocação imagética que sustém e que impele o leitor a incomensuráveis alegorias que transpassam a subversão epistemológica e confirmam a “função do desejo de expatriação de tudo” (DUPLESSIS, 1963: 28): “A vida como ritmo dissoluto, carnaval, em que o Brasil dos anos 20 parece encontrar pela primeira vez sua originalidade e orgulhosa autonomia, mesmo em relação aos modelos nacionais do passado” (PICCHIO, 1988: 6).

Sobre a presença do surrealismo no texto muriliano, José Guilherme Merquior, em “Notas para uma murilosopia”, escreve: “Do surrealismo é imperativo dizer-se que, para Murilo Mendes, ele foi principalmente (por paradoxal que pareça) uma disciplina, um rigor – uma ascese poética” (MERQUIOR, 1994, p. 15).

Ao analisar o recurso do humor, é impossível distanciá-lo do recurso da ironia, instrumento de retórica presente em *História do Brasil* (1933) que, a exemplo da crítica, é um exercício de desdobramento reflexivo, definido por Benjamin como “um operador para a oposição sempre viva às ideias dominantes” e “a máscara do seu desamparo em relação a elas” (BENJAMIN, 2011: 240).

Sequenciando analisaremos a contribuição de outros sujeitos na História do Brasil.

5.4 A HISTÓRIA AUTORIZADA POR OUTROS SUJEITOS

Observante ao terceiro sentido, sobre a história compartilhada por outros sujeitos que lhe decreta renovação e ressignificação, consideramos os heróis coadjuvantes subordinados aos eloquentes acontecimentos.

A História, enquanto disciplina escolar, origina-se da metade do século XIX, atenta ao testemunho dos significantes acontecimentos, períodos e às interpretações de personagens ilustres, historiadores por sujeitos doutos engajados nos processos reverberadores da historiografia oficial, geralmente enfocada num olhar uníssono e eternal, onde a “dúvida” (razão da ciência), em princípio, inexistente. A premissa da escrita da história, quase sempre, advém do desempenho do poder, inclusive intelectual.

De comportamento insubordinado e inquisidor, Murilo Mendes, no outorgamento de sua história, refuta o modelo passivo proclamado de historiografia, embora lhe libere contribuições. Sua curiosidade e afã modernista o assentam noutro processo criativo de escrita da história, concernente à década de 1930, adverso à historiografia canônica de Rocha Pitta, Rocha Pombo e José Ribeiro, pactuado com a reflexão entre a Literatura e a História, “mais especificamente entre uma escrita da História (como saber, ciência) e uma escrita da História ensinável, seja explicitamente voltada para a escola (como os manuais) ou não, como é o caso das narrativas cívicas recomendadas pela Comissão Nacional de Literatura Infantil, com grande ênfase nos anos 1930” (GOMES, 2009: 11) definindo o que não é literatura infantil.

Certamente, à época da edição, por intenção singular, o *História do Brasil* (1933) direcionava-se a um público peculiar absorto de olhar exíguo. Murilo Mendes inscreve-se, nessa condição, como sujeito intrépido que subiu na árvore da História

[...] agitou-lhe os galhos como um possesso gritou, fez escândalo. De lá se dirigiu ao passado para levar-lhe o sentido de sua vida atual. Despertou os mortos, os chamados “grandes mortos” [e os pequenos também], tratou-os por tu, bateu-lhes nos ombros, conversou imoralidades (MACHADO, 1933: 260).

E os mortos... felizes louvaram essa reencarnação avultada e grotesca, bufa e trocista, lhes conferida pelo poeta, inferindo haver nesse concerto certeza (crença e

fé) de vida, pois o que aspiravam era viver, pouco interessando a ordenação, “dispostos a fazer qualquer transação com a glória” (MACHADO, 1933: 260). Nesse contexto de retórica histórica, o poeta transmuda-se em “outro” historiando os “outros”.

Ao rememorar a história compartilhada por outros sujeitos no *História do Brasil* (1933), vigilantes à questão do tempo e à perspectiva de elucidação, na advertência do terceiro sentido, preservamos a segmentação dos intervalos históricos expostos no quadro breviário: Brasil Colônia de 1500 a 1808, tempo do descobrimento à transferência da família real para o Brasil, Reinados de 1808 a 1889, chegada de D. João VI à queda da monarquia, e República de 1889 a 1933, proclamação da República à data de término e edição do livro, pós Revolução Constitucionalista de 1932.

Ao longo de todo este texto, procuramos, intencionalmente, distribuir os poemas do *História do Brasil* (1933), objetivando apresentar maior variação na análise e contribuição dos poemas e dispor o leitor ao contato à seleção e ao pensamento histórico do poeta. Alguns poemas, variantes em tamanho de 2 a 65 versos, sendo um em prosa, por vezes, detêm os três sentidos propostos. Entretanto, premeditadamente, selecionamos, e esta eleição resultará desigual na variação da visão decorrente da formação do investigador ou do leitor, poemas que concedam voz a outros protagonistas marginalizados ou relegados pela historiografia oficial, circulante dos compêndios didáticos de História, ao silêncio ou à coadjuvação mínima, embora suas histórias de vida nos autorizem, direta ou indiretamente, ao conhecimento da História do Brasil. Diligenciamos fazer-lhes justiça, e assim observamos sempre as questões de gênese, de etnia e das convicções políticas e religiosas, acatando a sequência dos fatos históricos prescrita por Murilo Mendes, mesmo que, algumas vezes, o poeta subverta e desarrume a ordem cronológica consagrada pela historiografia, imputando-lhe inversões de temporalidades que em nada prejudicam o desígnio da história do *História do Brasil* (1933).

Concernente ao tempo do Brasil Colônia, trazemos à crítica poemas que nos possibilitam conhecer as raízes da constituição cultural, a formação educacional e religiosa, a passagem dos colonizadores e invasores, os conflitos de posse da terra e riquezas, as insubordinações à Coroa Portuguesa, as alianças, as sentenças e

outros. Nesse recorte, admitindo a ordem dos poemas no livro, os protagonistas revisitados são padre José de Anchieta e Domingos Fernandes Calabar.

No observante às questões da presença jesuítica no Brasil, Murilo Mendes realça, no poema “Pena de Anchieta”, o personagem lendário da História e Mitologia nacional padre José de Anchieta:

PENA DE ANCHIETA

O padre era mesmo bom,
 Não era padre, era santo.
 Mandava na tempestade;
 Um morto resuscitou,
 Um dia, p'ra baptisar.
 O índio levanta as armas
 Para matar um christão,
 O padre está longe d'elle,
 O vento vem lhe avisar,
 O padre se concentrou,
 Pensa com força no índio,
 As armas d'elle cahiram.

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

Tenho uma pena bem grande
 De saber que elle ensinou
 Sómente aos índios espertos;
 Que não estendeu o ensino
 A' colonia portugueza.

Fizeram mal de botar
 Este padre tão notavel
 Servindo de manequim
 Na estatua positivista.

ILUSTRAÇÃO 53 – “Pena de Anchieta”, páginas 25-26.

Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

Proclamador apóstolo do Novo Mundo e taumaturgo do Brasil devido aos milagres lhe atribuídos no *Vida do vulnerável* do padre Simão de Vasconcellos; Anchieta nasceu na Espanha, em 1534. Integrou o terceiro grupo de jesuítas que veio trabalhar no Brasil junto com o segundo governador-geral D. Duarte da Costa, irmão colação de D. João III, designado sucessor de Tomé de Souza, cujo governo foi testemunhado por constantes lutas entre colonos e padres jesuítas, e revoltas indígenas. A participação dos missionários da Companhia de Jesus no Brasil deriva, segundo Rocha Pombo, “dos prodígios operados na Ásia pelo padre Francisco Xavier que inspiraram a D. João III à ideia de recorrer ao influxo miraculoso dos padres na obra que se ia empreender” (1961: 81).

Padre Anchieta, beatificado em junho de 1980 pelo papa João Paulo II e declarado, em 2015, copadroeiro nacional na 53ª Assembleia Geral do Conselho Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), atuou em território nacional na catequização dos povos nativos e evangelização durante a segunda metade do século XVI, tendo, também, versos “Deu a luz a muita gente,/ Muitos collegios fundou” (MENDES, 1933: 26), relevante ação no campo educacional, no planalto paulista, contribuindo à fundação do Colégio de São Paulo, centro do movimento de catequização no sul da nação, ao redor do qual, rapidamente, cresceu a vila de São Paulo; e, no Rio de Janeiro, entre 1570 e 1573, à frente do Colégio de Jesuítas. Sua eficaz e firme atuação levou o religioso teatrólogo, historiador e poeta, em 1577, à nomeação de Provincial da Companhia de Jesus no Brasil.

Nos versos “O padre era mesmo bom,/ Não era padre, era santo./ Mandava na tempestade;/ Um morto ressuscitou,/ Um dia, p’ra baptizar” (MENDES, 1933: 25), o poeta alude, segundo a tradição lendária, aos milagres atribuídos ao padre, entre tantos, à famosa história do índio Diego, que todos julgavam batizado por guardar os mandamentos e proclamar-se cristão. Entretanto, após morrer sem o sacramento, durante o seu enterro, o índio levantou-se e solicitou a uma senhora que lhe vela o corpo a presença de padre Anchieta, a fim de ser batizado. O apóstolo comparece, batiza-o e Diego novamente morre.

Ainda sobre ressurreição, conta-se também que uma menina havia falecido deixando os pais inconsolados. Solicitado, o padre Anchieta chega, vai até o cadáver e lhe diz: “Minha filha, tu estás querendo roubar o paraíso facilmente”. Imediatamente, a criança ressuscitou.

Certa ocasião, Anchieta navegava pelo rio Tietê quando seu barco naufragou. Diz a história que o barqueiro condutor, depois de vários mergulhos à procura do jesuíta, o encontrou no fundo da água, calmo, sentado, lendo o catecismo e rezando. De acordo com a biografia escrita por Pero Rodrigues, contemporâneo do beato, Anchieta teria ficado submerso pelo tempo de meia hora.

Nos versos "Escreveu um poema na areia,/ Não ligou para os leitores;/ Só a Virgem pode ler" (MENDES, 1933: 26), Murilo Mendes insere o tema das várias missões de paz de Anchieta, quando o missionário se entrega como refém aos índios tamoios em Iperoig ao tentar conciliar os colonizadores e a Confederação dos Tamoios.

Segundo a tradição, durante este tempo que passou entre os tamoios, teria escrito nas areias da praia o poema *De Beata Virgine Dei Matre Maria*, em latim conhecido como *Poema à Virgem*. Memorizado, o poema mais tarde teria seus 5.786 versos trasladados para o papel.

Relata-se, também, que Anchieta, durante o cativeiro, teria, em tese, "levitado" entre os indígenas. O chefe dos tamoios Pindobuçu, vendo-o elevar-se do chão, amedrontou-se e, na dúvida sobre a presença dos espíritos, bons ou maus, optou por não se atrever a matá-lo, preservando-lhe a vida. A levitação de Anchieta se constituiria em fato ordinário, não despertando espanto na população; era comum o padre rezar missas levitando.

Nos versos "Fizeram mal de botar/ Este padre tão notável/ Servindo de manequim/ Na estátua positivista" (MENDES, 1933: 26), o poeta critica a presença do padre Anchieta evangelizando uma índia, entre os quatro grupos escultóricos do monumento ao Marechal Floriano Peixoto, na Cinelândia (Rio de Janeiro), criado por Eduardo de Sá, tema do poema "O hero'e sáe da estátua", página 85 e 86, da edição de 1933. A declarada estátua positivista do último verso do poema ficava em frente ao consultório do poeta Jorge de Lima, muito visitado por Murilo Mendes.

"Pena de Anchieta", além de bosquejar descrição biográfica do cognominado apóstolo do Brasil, impulsiona-nos à reflexão e ao conhecimento de um tempo singular da história do Brasil Colônia quanto à razão da presença da Companhia de Jesus e sua importante atuação na origem do processo educacional brasileiro e aos conflitos entre colonizadores e indígenas.

Mediante o poema “Viagem do traído”, o poeta trama aspectos da vida do militar brasileiro Domingos Fernandes Calabar, figura de evidência nas lutas, em 1632, que envolveram portugueses e holandeses:

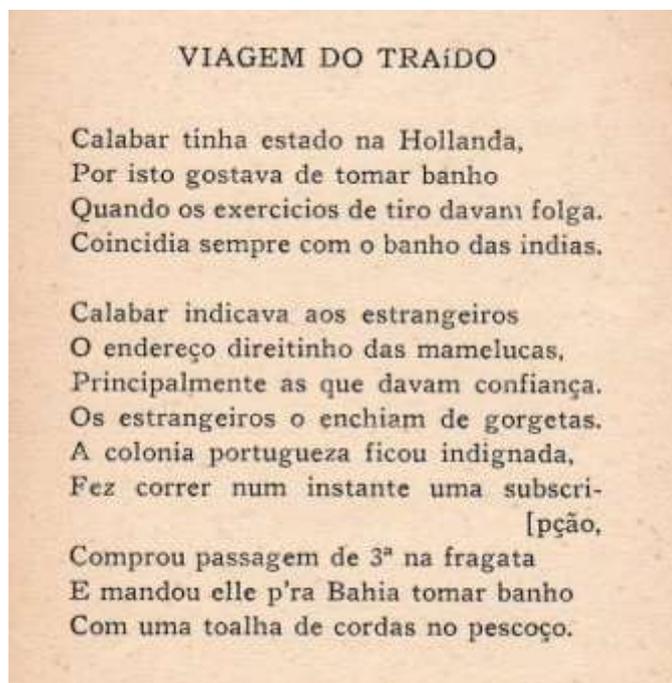


ILUSTRAÇÃO 54 – “Viagem do traído”, página 29.

Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

De tão significativa no imaginário coletivo, Calabar logrou magnânimo excerto no discurso de posse da acadêmica Nélida Piñon:

Entre as ruínas da Igreja de Nossa Senhora da Apresentação, datada de 1630, [...] (vagueia) o vulto de Domingos Calabar, assombração que a sedícia e o malogro da invasão holandesa no Brasil obrigaram a penar sem resguardo.⁹⁶

Piñon acalenta Calabar, ao mesmo tempo traído e herói que, tal Sísifo, singularmente, na ressignificação imputada ao mito grego por Albert Camus em *O mito de Sísifo* (1941), onde o herói é transmudado pela insurreição do desafio lúcido do homem que protesta, face da sentença facciosa que lhe impõe o infortúnio perene de flainar, fantasmagoricamente, em aflição, avocando a justiça da História.

⁹⁶Nélida Piñon, “Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras”, em 12 de dezembro de 1995, reproduzidas em www.academia.org.br.

Sectário dos portugueses, em 1632, Calabar desertou, aliando-se às tropas inimigas holandesas, concorrendo, eficazmente, à vitória, embora sobre esse êxito se projetasse término. Conta-nos o historiador João Ribeiro que consagrou abreviadas linhas a Calabar, em capítulo do livro *História do Brasil*⁹⁷, o insucesso dos holandeses e o fado do traidor:

Ahi, em Porto Calvo, numa emboscada, venceram o chefe hollandez Picard, que se rendeu, entregando, dos seus trezentos soldados, mais da metade, que era de brasileiros; entre eles, estava Calabar e, como é próprio da fraqueza humana, vingaram-se de seus desastres talvez com a alegria de vê-lo expiar no patíbulo o preço da infâmia (RIBEIRO, 1914: 180).

Tradicionalmente Calabar é a personificação da traição e, assim, devido à tradição da moralidade da História, destina aos traidores mínima assistência. O espaço de Calabar na historiografia brasileira é quase insignificante, embora seja rememorado em algumas ocasiões por metáforas nas diversas linguagens, buscando denunciar as conjunturas. Na contemporaneidade, a exemplo, torna-se inevitável evocar a peça dramática *Calabar: o elogio da traição*, escrita em 1973 por Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra, no auge da ditadura militar no Brasil, que relativiza a traição de Domingos Fernandes Calabar. Chico Buarque, mestre no exercício de metáforas na crítica à política, procura no fato histórico do traidor Calabar, replicado nos livros didáticos como exemplo de perfídia, mote de questionamento às chamadas versões oficiais da História.⁹⁸

O desígnio de *Calabar: elogio da traição* não se circunscreve à declaração do erro nem à presunção da retificação da historiografia; seus autores precisam alvo na ditadura militar, que a todos reduzia em vítimas do autoritarismo e injustiça. Nesse drama, também não se poupam críticas à passividade dos meios de comunicação acordes com o sistema, difundindo, junto à população brasileira, imagens e fatos que reclamavam veracidade. Reputada sediciosa, *Calabar: elogio da traição* não escapuliu à censura do regime militar, amargando proibição inclusive do nome Calabar no título, e que a proibição se disseminasse. Depois de pugnas com os censores, em 24 de janeiro de 1980, Calabar é anistiado.

⁹⁷ *História do Brasil* consultado é a quinta edição revista e melhorada de 1914, destinada ao Curso Superior e adotada no Ginásio Nacional, conforme folha de rosto; a primeira edição desta obra didática renovadora, influenciada por von Martius, data de 1900.

⁹⁸ RIBEIRO, João. *História do Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1914.

Calabar não traía os portugueses e colonos no alcance de vantagem de algo pessoal, mas na convicção de defesa do melhor para o povo brasileiro, inaugurando, no século XVII, um conceito inexistente na História. O sentido da traição em Calabar alvitra-se em postura ideológica frente à expectativa de um Brasil independente, e não na defesa da Holanda ou de Portugal. Se havia alguém traído, este era o Brasil.

A traição de Calabar instala a dúvida nas consciências e, assim, a decretação da morte sepulta sua voz dissonante, olvidando ideias que não devem ser propaladas. Calabar é herói que idealizou na presença dos holandeses uma possibilidade de revisão do país, tornando-o liberto, humano, destituído de opressão e escravização à colonização portuguesa. Calabar, convicto, define-se por aquilo que lhe parece digno e justo e sua traição só pode ser entendida no meio dessa opção.

Tão controvertido protagonista obteve mesura de Murilo Mendes no poema X “Viagem do traído”. Metafórico, o poeta alude à condição de afluência de Calabar às duas facções, portugueses e holandeses, “por ser grande conhecedor do lugar” (RIBEIRO: 1914: 178). Murilo Mendes desloca o olhar da traição e, ironicamente, introduz o tema da devassidão e conspiração. Calabar comparece no poema como oportunista inescrupuloso de mamelucas e dos “estrangeiros”, invasores holandeses, que lhe rendiam boas gratificações, verso “Os estrangeiros o enchiam de gorjetas” (MENDES, 1933: 29). Por alegoria, o poeta, ante o olhar de portugueses, observa a adesão de Calabar aos holandeses como reprovável prostituição credora, “digna” de punição, versos “E mandou elle p’ra Bahia tomar banho/ Com uma toalha de cordas no pescoço” (MENDES, 1933: 29).

Respeitante à sentença de enforcamento, costume ordinário ao tempo de Calabar, o poeta metaforiza no verso “Com uma toalha de cordas no pescoço” (MENDES, 1933: 29) a exterminação dos antagonistas à Coroa Portuguesa como ato de higiene política prescrita à Colônia.

Ao recorrer ao vocábulo “traído” no título do poema, subverte a condição de “traidor” inquirindo quanto à hipótese da traição.

“Viagem do traído” remete-nos à essência dos fatos e, por olhar permissivo da literatura, a memória de Calabar norteia-nos à benigna consciência da dúvida. A dúvida decreta a irresignação e o juízo da História.

No exame sequencial, viremos a página e tratemos de mirar outros protagonistas da história da nação brasileira. Assim... no tempo alusivo aos

Reinados, trazemos à consideração o poema XXIII “Relíquias de Frei Caneca”, que ensina História dos movimentos de insubordinação no nordeste focada na ideia de independência:

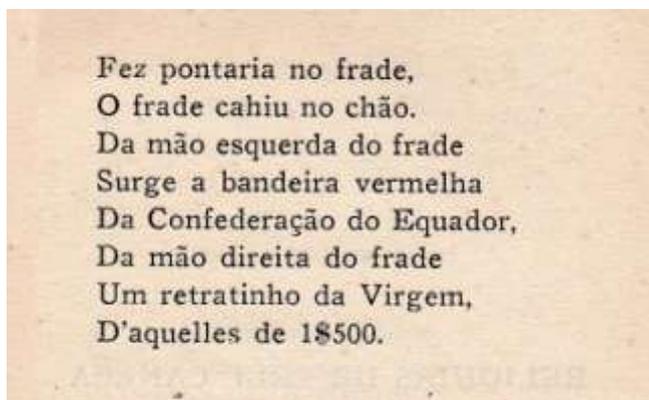
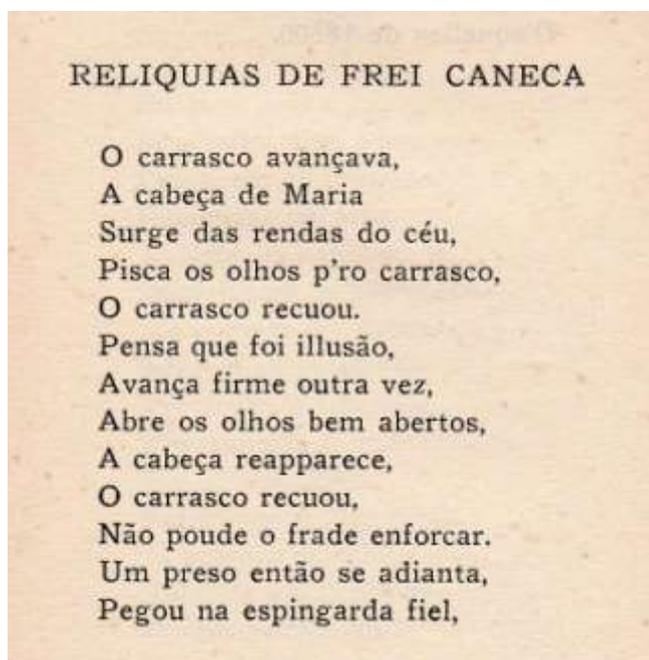


ILUSTRAÇÃO 55 – “Relíquias de Frei Caneca”, páginas 57-58.
Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

Este poema nos anuncia Frei Joaquim do Amor Divino Rabelo e Caneca, carmelita nordestino, aderiu ao movimento republicano de Pernambuco (1817), que pretendia proclamar a independência do Brasil, sendo por essa desobediência detido por quatro anos. Posto em liberdade, em 1821, o religioso retomou a atividade publicando *Dissertação sobre o que se deve entender por pátria do cidadão e dos deveres de cada cidadão para com a mesma pátria* (1823).

No ano seguinte, portanto em 1824, participou do movimento separatista denominado de Revolução da Confederação do Equador, que ambicionava criar

uma república federativa no Brasil, segundo o modelo norte-americano. Derrotado o movimento, Frei Caneca fugiu com outros companheiros para o Ceará. Preso, retornou ao Recife, onde foi sentenciado à morte por enforcamento, o que não aconteceu devido à recusa do carrasco que se negou a exercer a ordem, bem como seu ajudante e todos os presos da cadeia, ainda que lhes prometessem a liberdade. Esta recusa credita-se à popularidade e ao respeito imposto por Frei Caneca que, exautorado das ordens religiosas, terminou, em 13 de janeiro de 1925, fuzilado por um pelotão militar.

Homem inteligente e liberal que não se atinha somente às palavras, o religioso atraiu a atenção do poeta de *Morte e vida severina* (1954-55). Sugestionado por um artigo de Mário Mello, João Cabral de Melo Neto conta, em entrevista⁹⁹ concedida a Luiz Carlos Lisboa, que: “[...] resolvi então escrever um auto – um “auto” para vozes – como denominei e para isso precisei conseguir uma cópia do artigo que me inspirou, porque tinha dados todas as que possuía” (MELO NETO, 1998: 117).

Definido por Mário Faustino como “poeta para quem a história existe, a geografia existe e a sociologia existe” (1998: 150), Cabral de Melo Neto criou, em 1984, o *Auto do Frade*, segundo ele próprio, mais filme que auto, embora seja peça para teatro. Metáfora do sentido maior da história brasileira na luta por liberdade, nesse auto, o poeta entesta o desafio de interpelar, em versos, o tema histórico sem desandar no embuste do documental, determinação comparável a Cecília Meireles em *Romanceiro da Inconfidência* e a Murilo Mendes em *História do Brasil*, poetas detentores da condição de “antenas da raça”, como conceitua Ezra Pound: antenas que recolhem o incômodo avesso da História.

Em “Relíquias de Frei Caneca”, o poeta em 21 versos, enfoca nos versos “O carrasco avançava./ A cabeça de Maria/ Surge das rendas do céu,/ Pisca os olhos p’ro carrasco,/ O carrasco recuou,/ Não pode o frade enforçar” (MENDES, 1933: 57) o enforcamento não acontecido. Nos versos “Um preso então se adianta/ Pegou a espingarda fiel,/ Fez pontaria no frade,/ O frade caiu no chão” (MENDES: 1933: 57), o poeta aquilata o pelotão de fuzilamento aos facínoras desenfreados sem limites morais e humanos. Registra-se, nos versos “Da mão esquerda do frade/ Surge a bandeira vermelha da Confederação do Equador,/ Da mão direita do frade/

⁹⁹ Entrevista em *O Estado de São Paulo*, caderno Cultura, em 8 de abril de 1984.

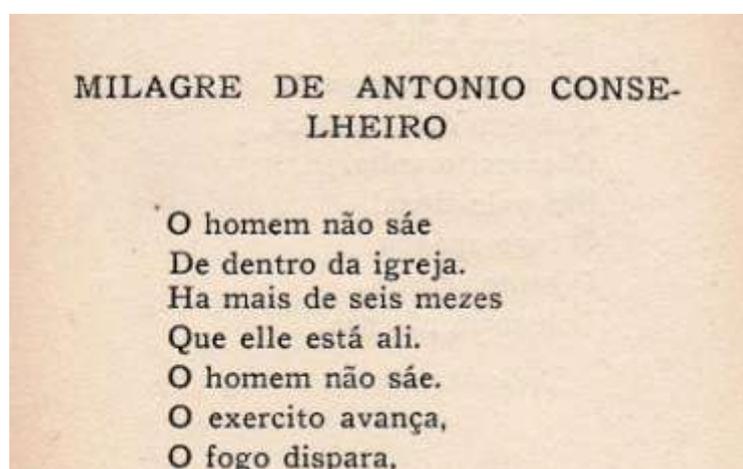
Um retratinho da Virgem” (MENDES, 1933: 58), a paixão mediante eleição da “esquerda”, o coração, a emoção e o imponderado comprometimento de morte do religioso com o movimento republicano; e à “direita” com a sua fidelidade ao cristianismo, simbolicamente traduzida no santinho da Virgem Maria, podendo também haver, através da Mãe de todos, alusão à suprema representação da Pátria-mãe. Os santinhos, ícones de cristandade comuns à época do poeta, eram recompensas das aulas de catecismo, expressão de consciente doutrinação, aceitação da igreja de Cristo.

No poema, Murilo Mendes explicita temas constantes dos embates das ordens religiosas versus o poder político central e as tentativas debeladas de movimentos republicanos herdadas do Brasil Colônia, manifestos no tempo dos Reinados.

Outorgante ao período da República até a Revolução Constitucionalista de 1932, selecionamos os poemas “Milagre de Antônio Conselheiro”, “O chicote de João Cândido” e “Fuga”.

Manancial das narrativas de Euclides da Cunha em *Os sertões* (1902) e de Mário Vargas Llosa em *La guerra del fin del mundo* (1981), a rebelião de Canudos, cujo cenário é a Bahia no século XIX, inscreve-se o episódio significativo no período demarcado entre a queda da monarquia e a instalação do regime republicano no Brasil.

Arrebatado pelo acontecimento, Murilo Mendes escreve o poema XXXVII “Milagre de Antonio Conselheiro”, em que associa, num relato memorialístico, a história do beato e os fatos da história de Belo Monte:



A igreja está firme,
 O fogo redobra,
 O homem não sáe,
 Não sáe nem a páu.
 — Demonio de home,
 Está com o demonio.—
 Atiram agua benta
 Na porta da igreja,
 O homem não sáe.

O homem se ajoelha
 No altar lateral
 Do archanjo Miguel.
 O santo pegou,
 Na torre subiu,
 Mostrou a espingarda
 Que tem dois canudos,
 O exercito volta,
 Faz pelo-signal,
 O fogo apagou,
 O santo respira...
 O homem não sáe.

ILUSTRAÇÃO 56 – “Milagre de Antonio Conselheiro”, páginas 87-88 .
 Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

Em tempo precedente à proclamação da República, o messiânico Antonio Conselheiro, figura marcada por características pessoais, barba grisalha, sempre vestido de bata azul e calçando sandálias de couro e cajado na mão, evocação clássica da representação de santos peregrinos, em 1865, retorna à romaria sertaneja, construindo igrejas, cemitérios e fazendo uma pregação de ordem religiosa.

Abonado nas influências das adversidades pessoais e dos problemas socioeconômicos do sertão, o beato assenta pregação protestando quanto à libertação do homem sertanejo das opressões e injustiças impostas pelas estruturas latifundiárias e coronelísticas da região, aconselhando a superação dos problemas por prática de valores religiosos cristãos. Tomando a fé e a justiça como mote, Conselheiro atraiu milhares de sertanejos identificados com sua mensagem. Bradava tratar-se de um enviado de Deus que veio para abolir as desigualdades

sociais e as perversidades da República, principalmente sua exploração tributária, juízos que lhe valeram a qualificação de antirrepublicano e, por isso, fadado à violenta coibição num dos episódios mais sangrentos da repressão aos movimentos populares da história da República.

Assim, a comunidade de Belo Monte, plantada às margens do rio Vaza-Barris, cognominada de Canudos por seus opositores, tornou-se uma ameaça aos interesses do poder e da igreja, que enxergavam em Canudos uma terra de hereges e de perversão.

Alvo das tropas republicanas a comunidade resistiu, só sucumbindo à quarta expedição militar, em 5 de outubro de 1897, integrada por cerca de 10 mil homens, fortemente armada de canhões e metralhadoras, promovendo terrível massacre de centenas de mulheres, idosos e crianças.

Depoimentos dos prisioneiros sobreviventes relatam que Antônio Conselheiro, com saúde debilitada, morreu dias antes do massacre, “sendo o local escolhido para seu sepultamento o Santuário, ao mesmo tempo sua residência e espaço de guarda das imagens, situado próximo à Igreja de Bom Jesus, último reduto da resistência local” (ALMEIDA, 2002: 270).

Esta triste epopeia, que teve em Euclides da Cunha seu maior historiador em decorrência de ter sido enviado pelo *O Estado de S. Paulo*, em 1897, ao interior da Bahia para cobrir a rebelião, mereceu, também, atenção de Murilo Mendes, que, nos versos “O homem não sáe/ De dentro da igreja./ Há mais de seis mezes/ Que elle está ali” (MENDES, 1933: 87), atenta quanto ao fervor religioso de Conselheiro, fazendo da igreja resistência espiritual e fortaleza. O poeta compara sua resistência à força do demônio, versos 12 e 13 “– Demonio de home,/ Está com o demonio” (MENDES: 1933: 87), que nem água-benta espanta, versos “Atiram agua benta/ Na porta da igreja,/ O homem não sáe” (MENDES, 1933: 87). Nem mesmo o valente e protetor Arcanjo Miguel, no Apocalipse guerreiro contra o Diabo e seus demônios, mencionado nos versos “O homem se ajoelha/ no altar lateral/ Do arcanjo Miguel” (MENDES, 1933: 88), se arrisca diante de tanta violência.

Através de “Milagre de Antônio Conselheiro”, diagnosticamos a insegurança e o temor imperante nos primeiros tempos republicanos e a insatisfação e o clamor popular diante de algumas ações da República. Sagaz, Murilo Mendes subordina a narrativa da história de vida de Antônio Conselheiro, protagonista coadjuvante da

história da República, à História do Brasil, estimulando-nos à reflexão e à conclusão sobre a contribuição de outros autores à historiografia nacional.

Ensina o poeta que a História do Brasil advém do subsídio heróico de todos. No poema "O chicote de João Cândido", Murilo Mendes evidencia a figura do ex-marinheiro João Cândido Felisberto, chefe da Revolta dos Marinheiros, em novembro de 1910, também conhecida como a Revolta da Chibata, acontecimento revelador das mazelas da sociedade brasileira, ainda marcada pela escravidão, apesar da Abolição, com conflitos étnicos e abrangente pobreza vivenciada por significativo segmento da sociedade brasileira no princípio do século XX.

O CHICOTE DE JOÃO CANDIDO

Seu marechal, dê o fóra,
Senão leva chibatada.
Meu chicote é sem piedade,
Sabe responder ao seu.
Seu chicote é de chicote,
Você fez o seu chicote
Foi com crina de cavallo,
Mas não deu no seu cavallo,
Deu foi no lombo da gente.
Nos chamou com seu chicote,
Nós agora respondemos.
Você zuniu seu chicote,
Com força, na direcção

Da ilha das Cobras, ai !
Nós agora respondemos
Pela voz d'este chicote
Que não é feito de crina
Mas que é feito de mar;
Quem zune o chicote é o vento,
Cáe no lombo do navio
Onde você se escondeu.
Responda a este assobio,
Depressa, seu marechal.

ILUSTRAÇÃO 57 – "O chicote de João Cândido", páginas 89-90.
Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

Significativo contingente da Marinha Brasileira, à época, constituía-se por pessoas pobres recrutadas entre ex-escravos e seus descendentes que, sob rígida disciplina aplicada por austeros oficiais mantenedores da ordem sob o poder da força física: castigos corporais, chibatadas, palmatórias e prisões de ferro; comportamento decorrente da tradição das fazendas escravocratas, provocaram constantes insubordinações entre os marinheiros que denunciavam o regime de escravidão a que se viam submetidos e reivindicavam a redução da jornada de trabalho e aumento salarial.

A tortura imposta de 250 chibatadas desferidas pelo comandante do encouraçado *Minas Gerais*, diante de toda tripulação, a Marcelino de Menezes, fez eclodir, por decisão unânime das lideranças, a Revolta da Chibata sob o comando de João Cândido Felisberto, marinheiro filho de ex-escravos que, desde os quatorze anos, trabalhava na corporação.

A revolta obteve apoio dos encouraçados *São Paulo*, *Bahia* e *Deodoro*, provocando enorme tensão na capital federal e obrigando o governo, depois de três dias, a ceder às reivindicações dos rebeldes e anistiar os revoltosos, acordo que, rompido pelo governo, determinou em expulsão dos principais líderes da revolta, lançando alguns nas masmorras da ilha das Cobras, onde a maioria morreu, o que ocasionou um segundo motim liderado pelos marinheiros do Batalhão Naval e do cruzado *Rio Grande do Sul*, sendo alguns revoltosos presos e mesmo, sumariamente, executados. Outros, encaminhados para a Amazônia, foram submetidos ao trabalho na extração do látex ou na instalação de linhas telegráficas.

João Cândido Felisberto permaneceu detido por dezoito meses e, depois, conduzido para um hospital psiquiátrico, de onde saiu em 1914. Protagonista heroico, Cândido Felisberto teve a sua história traduzida, durante plena ditadura militar (1964-85), na música *O mestre-sala dos mares* de João Bosco e letra de Aldir Blanc, sendo obrigatórias algumas intervenções nos versos originais na tentativa de driblar a censura, principalmente os versos alusivos ao "almirante negro", o navegante negro. *O mestre-sala dos mares* ratifica-nos quanto a possibilidades de aprendizagem além da escola por oficiosos recursos de aprovação ao gosto popular.

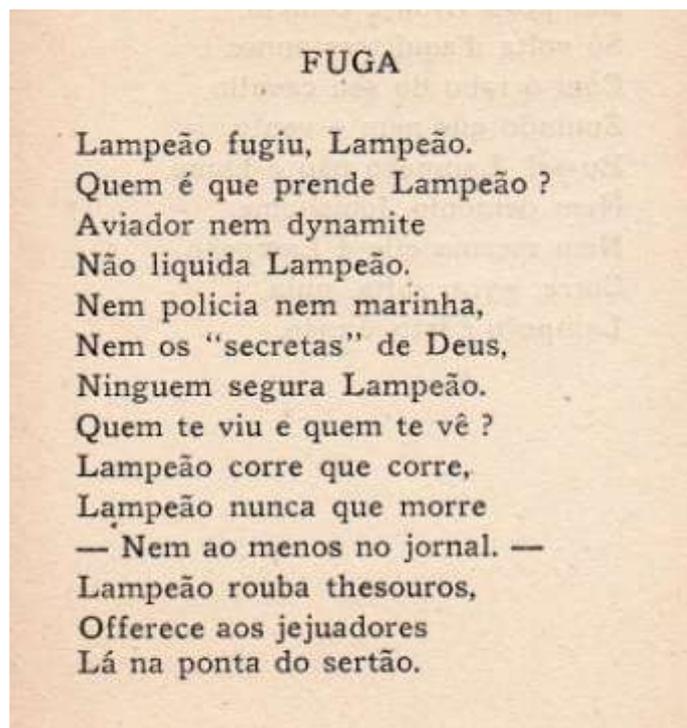
Nos versos "O chicote de João Cândido", "Seu marechal, dê o fóra/ Senão leva chibatada" (MENDES, 1933: 89), o poeta contrapõe a força entre os revoltosos e o poder opressor oficial, fazendo do "chicote" ícone da força numa atitude retórica: "Com a força, na direção/ Da ilha das Cobras, ai!" (MENDES, 1933: 89-90), ou seja,

no ato de condenação, o chicote é a caneta que lavra a sentença, sufocando a rebelião, e dita o fado aos revoltados. Nos versos "Nós agora respondemos/ Pela voz d'este chicote/ Que não é feito de crina/ Mas que é feito de mar;/ Quem zune o chicote é o vento,/ Cáe no lombo do navio/ Onde você se escondeu" (MENDES, 1933: 89), num relampejo de poética extrema, acerca o chicote da crina ao mar, unido pelo vento, como o condutor do destino,

[...] o sopro, a aragem, - ou desgraça ou ânsia -,
Com que a chamma do esforço se remoça,
E outra vez conquistemos a Distância –
Do mar ou outra, mas que seja nossa! (PESSOA, 1986: 83).

Avocamos em "O chicote de João Cândido", afora a história do protagonista sumo da rebelião, consciência sobre os movimentos de insubordinação nas instituições militares, núncios de interpelações, vozes promulgadoras de modernos acertos políticos e sociais revisores de justiça que nos amparam ao conhecimento da História do Brasil.

Através do poema "Fuga", Murilo Mendes resgata Lampeão entre os protagonistas secundários subordinados na História do Brasil e narra sua história de vida:



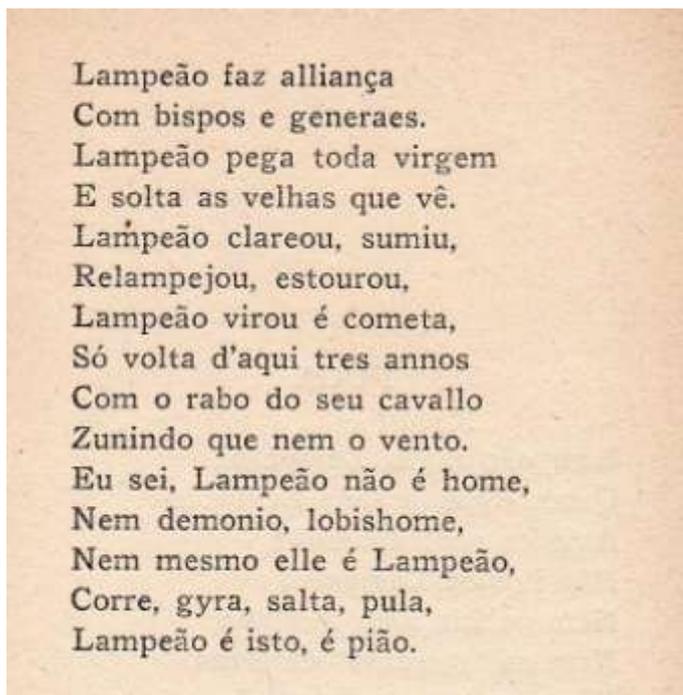


ILUSTRAÇÃO 58 – “Fuga”, página 137-138.

Fonte: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

Criança, indagado se “tu queres ir prá escola, Virgulino, prá aprendê a lê e sê um doto? – Quero. Mas não é prá sê doto. Quero é sê vaquerô”. Virgulino Ferreira da Silva não foi doutor nem vaqueiro, as fatalidades das injustiças da vida pessoal o transformaram em justiceiro, mito das caatingas áridas no interior de sete estados brasileiros. Abraçou o cangaço, por volta de 1914, entrando no bando de Sebastião Pereira. Seu batismo de fogo, num tiroteio com uma volante, conforme conta Virgulino ao padrinho Pereira, sua espingarda não deixou de ter clarão tal qual um lampião. A partir desse relato, Virgulino passou a ser Lampião.

Na ocasião da escrita do poema “Fuga”, Lampião era personagem vivo que instigava matérias na imprensa brasileira. Conquistou notoriedade cercando e dominando cidades e povoados, saqueando o comércio, devastando fazendas e semeando pânico devido aos seus crimes cruéis, do estupro ao incêndio, dos frios assassinatos às bárbaras torturas.

Por intervenção de padre Cícero, à época da Coluna Prestes, foi convidado a colaborar com o governo, que lhe ofereceu a patente de capitão, o que resulta em atesto à sua prestabilidade. Virgulino aproveitou a oportunidade para melhorar o aparelhamento de todo o seu bando. Então... parte à perseguição dos revoltosos. Pernoita na fazenda de um coronel amigo que lhe esclarece sobre a inexistência de

documento governamental que lhe outorgue a patente de capitão e lhe assegure a anistia pelos crimes cometidos. Desencantado, Lampião retoma o cangaço.

Na década de 1930, o cangaço tinha seus dias contados devido à política do governo Vargas, que incentivava maior policiamento, conseqüentemente repressão, possibilitado pelo avanço das ferrovias.

Após várias investidas de aprisioná-lo, em 1938, surpreendido com cerca de cinquenta companheiros pela volante de João Bezerra da polícia da Força Pública de Alagoas, Lampião, Maria Bonita e nove companheiros morreram na Fazenda do Angico, no sertão de Sergipe. Os outros conseguiram fugir. Depois das mortes, Lampião e os demais abatidos, tiveram suas cabeças degoladas e expostas na escadaria da igreja matriz de Santana do Ipanema, cidade próxima ao local de execução. De lá, foram conduzidas a Maceió e a Salvador, onde foram mumificadas e expostas ao público, por quase trinta anos, no Museu Nina Rodrigues.

As façanhas de Lampião derivaram em muitas ressignificações, especialmente na literatura nordestina de cordel.

Dos versos populares aos eruditos, Murilo Mendes em “Fuga” narra a argúcia de Lampião nos sucessivos escapes: “Quem é que prende Lampeão?/ Aviador nem dynamite/ Não liquida Lampeão./ Nem a policia nem a marinha,/ Nem os “secretas” de Deus./ Ninguém segura Lampeão” (MENDES, 1933: 137). Inatingível, Lampião é laia de Robin Hood, roubando e saqueando em missão social: “Lampeão rouba thesouros,/ Offerece aos jejuadores/ Lá na ponta do sertão” (MENDES, 1933: 137).

Nos versos “Lampeão faz alianças/ Com bispos e generaes” (MENDES, 1933: 138), o poeta reporta-nos às falsas promessas que levaram Lampião a combater a Coluna Prestes, enquanto os versos “Lampeão clareou, sumiu,/ Relampejou, estourou./ Lampeão virou é cometa” (MENDES, 1933: 138) referem-se à origem do cognome Lampião e ao seu desaparecimento [morte], que não vira estrela, é cometa e, tal ao poderoso astro, permanece fomentando terror por herdades.

Depois de sete dias do massacre de Angico, Courisco, o “Diabo louro”, que havia abandonado a turma de Lampião, constituindo um bando à parte, numa atitude ética do cangaço, desfechou ataques fulminantes contra cidades à margem do rio São Francisco, vingando a morte do amigo, prometendo exterminar a todos de sobrenome Bezerra, chegando mesmo a enviar ao prefeito do povoado de Piranhas algumas cabeças acompanhadas de bilhete: “Se o negócio é de cabeças, vou

mandar em quantidade”. Com a morte de Courisco, em julho de 1940, acontece o declínio do cangaço.

No arremate de “Fuga”: “Eu sei, Lampeão não é home,/ Nem demônio, lobishome,/ Nem mesmo elle é Lampeão,/ Corre, gyra, salta, pula,/ Lampeão é isto, é pião” (MENDES, 1933: 138), o poeta, ao mencionar as apressadas fugas do herói, acerca suas atitudes às dos mitos folclóricos brasileiros e recupera, nas estórias de cordel nordestino, a forma do seus versos.

Ao reconhecer entre os insignificantes - aqueles subestimados em grandeza pela historiografia oficial -, os significantes, a exemplo de Lampeão, o herói aclamado do povo do sertão nordestino, o poeta inventaria não somente sua história, mas também alguns acontecimentos da República brasileira trespassados pela obliquidade da cultura histórica de cariz popular por nução da memória autorizadora da consonância, mesmo que provida de dessemelhante foco, entre a História e a Literatura.

Interpõem-se entre a História e as histórias de vidas significativo distanciamento que conduz a fragilidade diante da questão da narrativa da verdade, conceituada nos propósitos das diferenças, cabendo ao texto biográfico a desarticulação dos gestos e fatos inerentes aos protagonistas, enquanto à História cabe a descrição da “verdade” dos fatos, senso compartilhado no tratamento dado ao fato histórico pela Literatura e História, discernido no interior de ambos os domínios. A História acalenta o que aconteceu; e a Literatura, por possibilidade alegórica, o que deveria ter acontecido. Tanto por Literatura quanto por História, independentemente de vulto e subordinação política, social, religiosa ou cultural, a vida de um protagonista faculta-nos, por todo o sempre, a ressignificação da História através das memórias.

Ao tangenciar a memória, o escritor promulga-se cronista

que narra os acontecimentos sem distinguir entre grandes e os insignificantes, tem em conta fazendo isso, a seguinte verdade: nada daquilo que alguma vez aconteceu deve ser considerado como perdido na história (BENJAMIN, 1992: 158).

No silencioso mistério das palavras, testemunha-se a história na irrefutável torre da memória, das faculdades a capitular homérica de desmedida monumentalidade, por urdidura textual do tempo, da retórica dos acontecimentos e do

narrador, “figura na qual o justo se encontra consigo mesmo” (BENJAMIN, 1994: 221).

Extemporaneamente a poesia derramou-se sobre Murilo Mendes em totalidade, impulsionando-o, no início da carreira, a ressignificar a história:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas [...] se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história (BENJAMIN, 1994: 205).

Facultado na memória das narrativas de outrem, o poeta, mediante espartano laconismo, desperta a história brasileira do tédio. Resguarda-a da morte, a sanção de tudo que se pode contar e, por linguagem poética, ressute representações simbólicas de caráter ideológico modernista autorizativas de conhecimento que incita, direta ou indiretamente, ressignificar acontecimentos ou convicções, expectativa acossada em *História do Brasil* (1933).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo livro do poeta juiz-forano Murilo Mendes, *História do Brasil*, publicado em 1933, e integrado por 60 poemas-piada, constitui-se como um texto singular na obra do autor e, ao mesmo tempo, como uma obra aberta diante dos desígnios do Brasil do século XXI. Sua abertura consubstancia sua originalidade no tempo, na medida em que o texto segue sendo capaz de instaurar novos modos de ler, pelo recurso à ironia satírica, os eventos da História nacional. A versão historiográfica de Murilo Mendes escreve uma história repleta de ironia e humor, componentes facilitadores do acesso ao conhecimento, adversa aos tratados turrões da historiografia oficial, desprovida de algum impulso de rogo à inteligência, negligenciando o leitor à passividade.

Texto singular da primeira parte do Modernismo brasileiro decorrente da Semana de Arte Moderna de São Paulo, remendo das vanguardas europeias, *História do Brasil* revigora a identidade nacional, promove uma revisão do fazer literário em contradição à dicção retórica portuguesa e retoma preceitos do romantismo quanto à questão da brasilidade em valorização da história e cultura da gênese da formação do povo brasileiro, orientações vigentes à década de 1930, expressões de maturidade crítica literária que navegam na problematização da realidade brasileira.

Na atitude de inquisição do passado histórico emergente no presente, Murilo Mendes labora na historiografia brasileira por processo de desconstrução e idealização, afigurando a concepção de outra identidade à história da nação.

Atencioso à anatomização dos acontecimentos e textos históricos, em sincronismo com seu cenário cultural, o poeta explora o signo de determinado recorte temporal à luz da expressão contemporânea desse tempo verificando que

o sentido de um signo é, invariavelmente, o significado daquele signo-em-um-contexto, o que quer dizer que ele é inteiramente dependente do significado daquele signo em todos os demais contextos em que foi usado ou poderia ter sido usado (GOULART, 2003: 14).

Ratifica-se nesta racionalidade o cunho da contemporaneidade do discurso poético muriliano, sempre expressão de um tempo continuado, premissa abarcante à totalidade de sua obra.

Outra tipicidade do *História do Brasil* (1933) no universo poético do autor é o de ser único conjunto textual de convergência histórica no interior de outros textos de natureza estética, geográfica e memorial. Distante de ser um tratado da História brasileira, como foram *História Geral* (1854) de Varnhagen, a *História da América Portuguesa* (1730) de Rocha Pitta e a *História do Brasil* (1905-1917) de Rocha Pombo e João Ribeiro, e outros aos quais Murilo Mendes usurpou conhecimento na criação da sua história, *História do Brasil* (1933) é uma modelar história gestada na cultura viva e no imaginário coletivo, em um amálgama de história, mitologia, folclore, tradição, uma construção irônica, humorística, irreverente e sarcástica “para ser lida com o sorriso com que o poeta a escreveu” (PICCHIO, 1991: 7), em contradição à asfixiante história prescrita ao educando no interior da instituição escolar.

Sobre o singular livro, recai o “porrete desordeiro” de Murilo Mendes quando da preparação da compilação de sua obra, a convite da Editora José Olympio, em 1956. Alegando desequilíbrio à totalidade selecionada de sua obra, *História do Brasil* (1933), expressão da “fase brasileira” e “carioca”, foi excluído pelo poeta dessa antologia.

Deliberado ao esquecimento por cinquenta e oito anos, o livro desperta para uma segunda edição em 1991 com organização, introdução e notas da filóloga italiana Luciana Stegagno Picchio, que divisou no livro notáveis reflexões de natureza estética e documental, ajuizando nessa história uma função desmistificante no tempo nacional pós regime ditatorial, amaldiçoado pelo poeta, eternamente antagonico aos sistemas ditatoriais.

A convergência dessas ponderações concorrem para a singularidade do *História do Brasil* (1933), matéria da exposição *Murilo Mendes: História do Brasil*, realizada no Museu de Arte Murilo Mendes, em 2008. Pautados no conceito de curadoria como travessia para o conhecimento, examinamos o texto muriliano num colóquio de tempos e linguagens, empreendendo traduzir saber sobre a nação, mediante o acercamento dos poemas-piada às criações de artistas modernos e contemporâneos, a documentos e à fotografia de época.

Nosso propósito em escrever sobre o *História do Brasil* (1933) implica compreendermos seu sujeito criador e sua formação na história canônica subvertida nas entrelinhas de seus poemas históricos reveladores de outra história, que virá se homogeneizar depois da virada cultural da década de 1960.

A formação poética e a insubmissão aos conceitos de literatura e linguagem de fundamentação tradicional irrompem nos lugares e redes de sociabilidade patronadas por intelectuais. Comuns na década de 1920, essas redes tinham nítida intenção de divulgação e circulação das próprias ideias. Assim, no interior desses lugares e redes de sociabilidade, gesta-se o intelectual modernista Murilo Mendes.

Abonados na presença do poeta nos lugares e redes de sociabilidades, especialmente no *Boletim de Ariel*, devido à circunstância de ser publicado pela Editora Ariel, responsável pela edição do *História do Brasil* (1933), buscamos compreender os espaços nos quais a produção do poeta acerca-se de temas relativos à História do Brasil, bem como sua vinculação com a intelectualidade carioca no contexto do modernismo.

Visando tentar compreender a natureza da formação histórica interposta à trajetória escolar do estudante Murilo Mendes, recorreremos à pesquisa de seus registros de passagem, entre 1913 e 1914, pela Academia de Comércio em Juiz de Fora, e revistar sua biblioteca no Museu de Arte Murilo Mendes levantando todas as publicações de história pertencentes a esse acervo no período antecedente ao livro, objetivando sabermos suas referências no assunto. Emerge dessa consulta a notável fonte *Retrato do Brasil* (1931) de Paulo Prado, comparável antropológica e sociologicamente à obra *Raízes do Brasil* (1948) de Sérgio Buarque de Holanda e *Casa Grande e Senzala* (1933) de Gilberto Freire.

Escrito para “estudiosos da nossa história, e pretendendo apenas esboçar uma vista panorâmica do povoamento e evolução da terra brasileira” (PRADO, 1931: 6), *Retrato do Brasil* (1931) divide-se em quatro ensaios: “A luxúria”, “A cobiça”, “A tristeza” e “O romantismo”, e um “*Post-scriptum*”; mercedores de diversos grifos assinalados por Murilo Mendes no livro de sua propriedade, reeditado em 1931, a grafite e lápis de cor, que nos possibilita um acercamento dos temas destes ensaios e *post-scriptum*, junto a alguns poemas de *História do Brasil* (1933), conforme crítica no capítulo 2 “Processos que educam a nacionalidade”, subcapítulo “Na conjugação de retóricas, o retrato e a *História do Brasil*”.

Perscrutamos, no dessecamento da crônica histórica de Murilo Mendes, memorar os autores e esclarecimentos nas fontes originais admitidas no seu texto, a exemplo, nos textos poético-históricos de Santa Rita Durão e Basílio da Gama, nos textos históricos de Gândavo, Varnhagen, Rocha Pitta, Rocha Pombo e outros.

Como bibliografia de apoio, recorreremos à obra completa de poesia e prosa do próprio Murilo Mendes; a Benjamin, por entendermos que, apesar de o poeta nunca se referir ao filósofo e não possuir na sua biblioteca sequer um único livro do alemão, haver afinidade entre os autores quanto à reflexão da memória e similaridade na criação da escrita fragmentada.

Na crítica ao texto do *História do Brasil*, cotejamos as edições de 1933 e 1991, valorizando todas as contribuições da filóloga Luciana Stegagno Picchio devido à razão de a pesquisadora ter tido longos anos de convivência diária com o poeta. Elegemos como referência a primeira edição (1933), preservando, num propósito de crítica genética, a original ortografia deliberados na lição didática, também histórica, da etimologia das palavras.

Ao tentarmos empreender um exercício interpretativo acerca dos sentidos possíveis inerentes à obra *História do Brasil* (1933), buscamos compreender em que medida o tema da nacionalidade e identidade brasileiras constituiu-se no cenário intelectual que viria a ser uma pedagogia cívica da nação e, ao mesmo tempo, as releituras que emergiriam autorizadas pela condição modernista derivada da Semana de Arte Moderna de São Paulo, e outras circunstâncias, potencializadas na década de 1920 e 1930.

Perseguimos o movimento de precisar o modelo muriliano no qual a crítica mordaz ao presente pela conformidade do passado, que, embora resplandeça singularidade, absolve uma experiência outrora contemplada por outros intelectuais, a partir da década de 1920, no momento de intensa discussão sobre a identidade brasileira decorrente da implantação da república. Imprescindível, a exemplos retos e inolvidáveis, trazermos à luz as obras *História do Brasil pelo método confuso* (1920) de Mendes Fradique, que mergulhou no injusto anonimato até 2004, e *Os Bruzundangas* (1923), obra ficcional de Lima Barreto que, por linguagem mordaz, satírica e irônica, inventa os Estados Unidos dos Bruzundangas, república das trapalhadas, clara evidência intencional à nova e Velha República do Brasil.

Na tentativa de compreender Murilo Mendes e sua formação modernista “na cidade, onde os cenários são de legenda e sonho”, referenciados no excerto de Octávio Paz “*los poetas no tienen biografía, su obra és su biografía*”, perquirimos sobre a história de vida do poeta, atentos à metodologia do pertencimento abrangente à sua narrativa poética e prosa, correspondências, matérias, periódicos e fortuna crítica, deliberados na intenção de dar ao leitor saber da vida, também da

obra e do pensamento de Murilo Mendes, jamais sobrevivente, sempre contemporâneo. Neste desvelo, perscrutamos o movimento acatado pelo poeta de sua anunciação poética e formação intelectual na “arena cultural” do Rio de Janeiro, nas quais se destaca primeiramente o encontro com a magia e o espírito libertário da dança de Nijinsky, a partir do encontro mediado, entre eles, pelo balé *Le spectre de la rose*, dançado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro: “Vaslav Nijinski no ‘Espectro da Rosa’: através de uma janela voa no espaço, mal toca o pavimento; traz consigo o apetite da terra e o disfarce do céu” (1994: 1275). Sobre essa confluência espiritual, o poeta, no retrato-relâmpago “Nijinski”, admite: “Alço-me à faixa do relâmpago. Não existe o problema de Deus. Existe Deus revelado pelo ‘êxtase material” (MENDES, 1994:1975).

Definitivamente no Rio de Janeiro, em 1921, o poeta conhece Ismael Nery, seu arcanjo Gabriel no compósito modernista. Nery, além de confirmar sua alma poética, apresenta Murilo Mendes à modernidade brasileira e o introduz nos lugares de sociabilidade e o impulsiona à publicação nas redes modernistas: *Revista de Antropofagia, Verde, Festa*, e outras.

Alcançar algum espaço nas revistas e periódicos modernistas sinalizava, à época, reconhecimento, prestígio e, principalmente, aceitação pelo moderno universo intelectual.

Ismael Nery e Murilo Mendes detêm uma relação *philia*, por treze anos (1921-1934) interrompida na morte do intelectual paraense, em abril de 1934, ocasião em que o poeta retoma o cristianismo. O assunto da retomada do Cristo, e “não conversão”, justificada pela permanente presença do catolicismo na vida do poeta, destaque do estudo neste capítulo, merece delicada crítica devido à magnífica narrativa consolidada pelo “fazendeiro da memória” Pedro Nava em *O círio perfeito*, que, teatralmente, conta a “conversão” do poeta. Conversão ou retomada, certo é que, depois daquela noite de vigília do corpo de Nery, Murilo Mendes torna-se outro sujeito e poeta.

Inspecionando os sentidos possíveis da retórica da história muriliana do Brasil e atentos ao tema do conhecimento que se torna possível através da mediação produzida pela obra literária, finalizamos o estudo desta tese constituindo um quadro brevíssimo em três tempos da cartografia poética a partir da decomposição inicial dos 60 poemas-piada do *História do Brasil* (1933). Tendo em vista uma finalidade didática e interpretativa, minuciamos três sentidos centrais que ganharam nossa

atenção: a. buscar interpretar a história atravessada pela dimensão da ironia, compreendendo ironia como potente elemento de insurreição à historiografia oficial; b. examinar as múltiplas temporalidades como vetor de crítica ao presente; e c. averiguar a história observada de baixo por outros protagonistas, às vezes marginalizados pela historiografia canônica, que conferem à História inovada vitalidade, instituindo-lhe outra perspectiva de exteriorização do tempo que lhe é contemporâneo.

Assim, *História do Brasil* (1933) dessela-se ao tempo pósteros como uma marca da ruptura paradigmática de observação da história brasileira ao longo do século XX. Irrompe na contemporaneidade do tempo de criação, e vive e perdura exemplar arquétipo da produção brasileira no quadro da expectativa da identidade nacional, desejado, na década de 1930, pela intelectualidade modernista. De caráter renovador e original, no tautocronismo da História e Literatura e na atenciosa condição de vanguarda do poeta, o *História do Brasil* (1933), ao tematizar a historiografia canônica numa desconstrução, diligenciando uma construção, invoca uma multiplicidade de sujeitos históricos coletivos, menores ao olhar oficial, mas significantes, que ditam os acontecimentos históricos e garantem à história sua premissa de infinitude no redimensionamento dialético firmado nas relações do passado e presente, onde “o passado ressurgiu no presente no movimento de reconstrução, não de repetição, de mera sucessão ou evolução” (GUIMARÃES, 2012: 49).

Abonado por liberdade modernista, associado à insubmissão, traço natural de sua personalidade, Murilo Mendes trabalha seu *História do Brasil* (1933) na condição de intérprete político dos sonhos coletivos, na “valorização daquilo e daqueles que, tradicionalmente, não têm significado para a história” (GUIMARÃES, 2012: 50) e, tal ao cronista benjaminiano, seleta os acontecimentos do seu livro sem lhes outorgar ordem de relevância, considerando-os grandes e pequenos, acatando-lhes a condição de sujeitos coletivos e levando em conta a verdade de que “nada que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1992: 158).

Historia do Brasil (1933) consolida-se num valoroso instrumento de conhecimento histórico, ao mesmo tempo transdisciplinar, no debate da historiografia nacional e da vida do povo brasileiro, observante à condição do sentido da aprendizagem no mundo absorto ao espaço da escola.

Sob perceptível condição de *avant garde*, o *HISTÓRIA DO BRASIL DE MURILO MENDES* precipita o tempo no qual a perspectiva da História Cultural se faria hegemônica no contexto de finalização do século XX e, tal o poeta que não é sobrevivente, mas contemporâneo, remanesce contemporânea como eficaz instrumento de exultação, uma TRAVESSIA PARA O CONHECIMENTO.

Terminando, observamos que a conjunção História e Literatura estende-nos pontes, ocasionando-nos dor, assombro, fascínio e sobressalto ao revelar preconceitos e verdades que nos apartam no tempo. Nesta conciliação [História e Literatura], outorga-se a fraternidade dentro da diversidade humana e suplantação dos limites entre os sujeitos, pela ignorância, ideologia, religião, enfim... pela inépcia e barbaridade.

A Literatura, embora resulte representação da vida – a arte é a mentira que induz à inquirição da verdade –, não obstante ampara-nos ao conhecimento e a atravessarmos o labirinto existencial da vida à morte. Obsequiosa, compensa os infortúnios e malogros que o destino nos prescreve e que, ao menos parcialmente, delucidamos o sentido de transcendência ou de insensatez da História:

seríamos piores do que somos sem os bons livros que lemos, mais conformistas, menos inquietos e insubmissos, e o espírito crítico motor do progresso, sequer existiria. Assim como escrever, ler é protestar contra as insuficiências da vida (LLOSA, 2015: 19).

Relicário do conhecimento, a literatura é um espelho do mundo que assevera a história do homem: “*Si l’homme veut encore soy-mesme mirer / S’il veut de son esprit la grandeur admirer / Il faut qu’il jette l’oeil dans ce miroir du monde*”¹⁰⁰ (CHESNE, 1587: 16).

ESCREVER é confrontar-se à dúvida na inquirição da realidade.

¹⁰⁰ Se o homem deseja ver a si mesmo / Se deseja contemplar a grandeza de sua alma / Deve dirigir o olhar sobre esse espelho do mundo. CHESNE, Joseph du. *Le grand miroir du monde*. Lyon (France): Barthelimi Honorat, 1587.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1984.

ALMEIDA, Cícero Antônio F. O sertão pacificado ou o trabalho de Flávio de Barros no front. In: *Caderno de fotografia brasileira: Canudos*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n. 1, dez. 2002.

ALMEIDA, Paulo Roberto de. *Mendes Fradique o escritor da atualidade*. Disponível em <diplomattizando.blogspot.com.br>. Acesso em 17.abr.2016.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Boltman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond. Murilo Mendes. Hoje/amanhã. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ANDRADE, Mario de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins Fontes, 1943.

_____. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. 4 ed. São Paulo: Livraria Martins, 1965.

_____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo, ano 1, n.1, mai. 1928.

_____. Retoques ao *Retrato do Brasil*. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 6.jan.1929.

_____. Manifesto Pau-Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 20 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

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

ARREGUCCI JR, David. Entre amigos. In: MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp, 1996.

AUGUSTIN, Saint. *Confessions*. Trad. Pierre de Labriolle. Paris: Société d' Edition "Les Belles Lettres", 1926.

_____. *Confissões*. Trad. Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1984.

AUTOS da Devassa da Inconfidência Mineira. Org. Márcio Jardim. 2 ed. Brasília: Câmara dos Deputados; Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1982.

AZEVEDO, Pedro de. O archeologo português. In: *Livro da 2ª correspondência expedida e recebida da Academia Real de História*. Lisboa: Academia Real de História, 1924..

BACCEGA, Maria Aparecida. *Palavra e discurso: História e Literatura*. 2 ed. São Paulo: Ática, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. 8 ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BALBINET, Jacques. In: MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. *O rastro do Cometa: o Halley na imprensa carioca de 1910*. Rio de Janeiro: Editora JB, 1985.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia*. Pref. Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. Saudação a Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

_____. *Libertinagem e Estrela da Manhã*. 13 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

BARBOSA, Leila Maria Fonseca; RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira. *A trama poética de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Ismael Nery e Murilo Mendes: reflexos*. Juiz de Fora: Sêlo UFJF/ MAMM, 2009.

BARRETO, Lima. *Os bruzundangas*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ediouro. 1977.

BECKER, Jörg. *Portugal, un país de cara al mar*. Barcelona: Salvat, 1990.

BENJAMIM, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. Maria Luz Moita et al. Pref. T. W. Adorno. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e historia da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens*. Trad. Irene Aron [et al.]. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. In: MODER, Maria Filomena. *O químico e o alquimista: Benjamin, leitor de Baudelaire*. Lisboa: Relógio d'Água, 2011.

_____. *O anjo da história*. Org. Trad. João Sarmiento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BITTENCOURT, Circe. *Livro didático e conhecimento histórico: uma história do saber escolar*, 1993. Tese (doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 1993, p. 186-187.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. A História do Brasil na cartilha inconformista de Murilo. In: *Ipotese*. Juiz de Fora, v. 6, n. 1, jan./jun. 2002.

BOLETIM de Ariel. Rio de Janeiro, a. II, n.7, 1993.

_____. Rio de Janeiro, a. II, n.10, 1993.

_____. Rio de Janeiro, a. III, n.1, 1993.

BOPP, Raul. *Movimento Modernista no Brasil 1922-1928*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

BORGES, Jorge Luis. *El hacedor*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

_____. *Siete Noches*. 3. ed. Madrid: Alianza, 2003.

BUENO, Alexei. O poeta e o álbum. In: JARDIM, Rachel. *Num reino à beira do rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

BRASIL, Assis. Os bruzundangas. In: BARRETO, Lima. *Os bruzundangas*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1977.

BRASIL A/Z. São Paulo: Editora Universo, 1988.

CALLADO, Ana Arruda. *Adalgisa Nery: muito amada e muito só*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1999.

CAMINHA, Pero Vaz de. Carta do achamento do Brasil. In: CORTESÃO, Jaime. *Carta de Pero Vaz de Caminha*, Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1943.

CAMUS, Albert. *Diário de viagem*. Trad. Valerie R. Chaves. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CANDIDO, Antônio. Significado de *Raízes do Brasil*. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARDOSO, Ciro F. *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. 21 ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.

CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas: o imaginário da República*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, Laerte Ramon de. *As reformas pombalinas da construção pública*. São Paulo: Saraiva; Editora USP, 1978.

CASTELO, José Aderaldo. *O movimento academista no Brasil: 1641-1820/22*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969.

CATROGA, Fernando. *Nação, mito e rito: religião, civil e comemoracionismo (EUA, França e Portugal)*. Fortaleza: Edições NUDOC / Museu do Ceará, 2005.

CHESNE, Joseph du. *Le grand miroir du monde*. Lyon (France): Barthelemi Honorat, 1587.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CLARK, Katerina. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CORRÊA, Viriato. *Gaveta de sapateiro: miudezas demandadas da História Nacional*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932.

CORTESÃO, Jaime. *Carta de Pero Vaz de Caminha*. Rio de Janeiro: Livros Portugal, 1943.

COSTA, Marcos. *O reino que não era deste mundo: crônica de uma república não proclamada*. Rio de Janeiro: Valentina, 2015.

CUESTA FERNANDEZ, Raimundo. *Clío en las aulas: la enseñanza de la história en España entre reformas, ilusiones y rutinas*. Madrid: Ediciones AKAL, 1998.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Pequena enciclopédia da cultura Ocidental: o saber indispensável, os mitos eternos*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

DIAS, Gonçalves. *Cantos*. 3. ed. Leipzig (Alemanha): F. A. Brockhaus, 1860.

DINIZ, Cláudio Lúcio de Carvalho. *Tristeza tupiniquim: a melancolia do Retrato do Brasil* de Paulo Prado. Disponível em: <www.ichs.ufop.br/memória/trab/hg4.pdf>2004. Acesso em: 18 out. 2016.

DUPLESSIS, Yves. *O surrealismo*. 2. ed. Trad. Pierre Santos. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.

DURÃO, Santa Rita. *Caramuru*. Rio de Janeiro: Agir, 1957.

DUTRA, Eliana de Freitas. O não ser e o ser outro. Paulo Prado e seu *Retrato do Brasil*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, 2000.

ESTRADA, Joaquim Osório Duque. Letra do Hino Nacional. In: *Brasil A/Z*. São Paulo: Editora Universo, 1988.

FÉRNANDEZ, Florentino Sanz: *El aprendizaje fuera de la escuela tradicion del pasado y desafio para el futuro*. Madrid: Ediciones Academicas, 2006.

FONSECA, Thais Nívia de Lima e. *História & ensino de História*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

FRADIQUE, Mendes. *História do Brasil pelo método confuso*. Org. Isabel Lustosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: a formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 27. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.

_____. *Casa Grande & Senzala: a formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

_____. *Maitres et esclaves*. 6. ed. Paris: Gallimard, 1952.

FURET, François. *A oficina da História*. Trad. Adriano Duarte Rodrigues. Lisboa: Gradiva, s. d.

GALVÃO, Ramiz. Necrológico de Rocha Pombo. In: *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 168, 1933.

GAMA, Basílio. *Obras poéticas de Basílio da Gama*. Org. Ivan Teixeira. São Paulo: Edusp, 1986.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães. *História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos de Brasil*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. (publicado em 1576).

GARCIA, Rodolfo. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, 13.abr.1935. Disponível em: < <http://www.academia.org.br/academicos/rodolfo-garcia/discurso-de-posse>> . Acesso em: 05 nov. 2015.

GOMES, Ângela de Castro. *Essa gente do Rio... modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

_____. República e História do Brasil: Viriato Corrêa e uma história ensinável. In: YAZBECK, Dalva Carolina; ROCHA, Marlos Bessa M. (Orgs.). *Cultura e História da Educação: intelectuais, legislação, cultura escolar e imprensa*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009.

_____. Nas gavetas da história do Brasil: ensino de história e imprensa nos anos 1930. In: *Memória e identidade nacional*. Org. Marieta de Moraes Ferreira. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2010.

GOMES, Frederico. *O jogo de Deus, do homem e do bicho*. Rio de Janeiro: Léo Christiano; Editorial Ed. UERJ, 2010.

GOULART, Audamaro Taranto. Notas sobre o desconstrucionismo de Jacques Derrida. In: Programa de Pós Graduação em Letras, Literatura da Língua Portuguesa- PUC/ MG. Belo Horizonte, 2003.

GONZAGA, Tomás António. *Marília de Dirceu*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1937.

GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios / conjunções: poesia e prosa, críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. Murilo Mendes em periódicos. In: *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro, a. 9, n. 14, ago. 2001.

GUIMARÃES, Manoel Salgado. Nação e civilização nos trópicos: O Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História nacional. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n.1, 1988.

GUIMARÃES, Selva. *Didática e prática de ensino de História*. 13 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

_____. *Didática e prática de ensino de História: experiências, reflexões e aprendizado*. 12 ed. Campinas SP: Papyrus, 2003.

Haidar, Maria de Lourdes Mariotto. *O ensino secundário do Brasil Império*. São Paulo: Grizalbo, 1972.

HERCULANO, A. Futuro literário de Portugal e Brasil. In: *Revista Universal Lisboense*. t. 7, p. 5, ano 1847-1848. (republicado em *Cantos* com o título “Primeiros cantos: poesias do Sr. A. Gonçalves Dias”).

HINOS e canções militares. Rio de Janeiro: Exército, 1976.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

_____. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Grey de. *Um quarto de século de programas e compêndios de História para o ensino secundário brasileiro (1931-1956)*. Rio de Janeiro: MED/INEP, 1957.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IVO, Lêdo. *E agora adeus... correspondências para Lêdo Ivo*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

JARDIM, Rachel. *Num reino à beira do rio*. Apres. José Alberto Pinho Neves. Est. crit. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

JESUÍTAS e Bandeirantes no Guairá (1594-1640). Org. Jaime Cortesão. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1951.

JESUS, Roger Lee de Pessoa. *A História da América Portuguesa (1730)* de Sebastião da Rocha Pitta: o contexto do autor, a obra. In: *Revista de História da Sociedade e da Cultura*. n. 11, p. 141-164, 2011.

JORNAL Letras e Artes e Ideias. Lisboa, n.448, 5/10.fev.1991.

KANTOR, Iris. *Esquecidos e Renascidos: historiografia acadêmica euro-brasileira (1724-1759)*. São Paulo: Hucitec; Salvador: Centro de Estudos Baianos (UFBA), 2004.

KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de ironia*. Trad. Álvaro Montenegro Valls. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

LEÃO, Mucio. *Discurso de recepção a Viriato Corrêa*. 1938. Disponível em <www.academia.org.br/academicos/viriato-correia/biografia>. Acesso em 26.ago.2015

LIMA, Alceu Amoroso. In: CALLADO, Ana Arruda. *Adalgisa Nery: muito amada e muito só*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura, 1999.

LINS, Vera. Em revistas, o simbolismo na virada do século. In: OLIVEIRA, Cláudia. *Moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

LIVRO DE matrícula dos alunos do curso preparatório. Juiz de Fora: Academia de Comércio, 1913 – 1914.

LOBÃO, J. Ramos. *O Malho*. Rio de Janeiro, a. 9, n. 429, dez. 1910.

LLOSA, Mário Vargas. *Elogio da leitura*. Trad. Larry Fernandes. Santos, SP: Simonsen, 2015.

LUCKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Trad. Mário Kraun e Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LUSTOSA, Isabel. Introdução. In: FRADIQUE, Mendes. *História do Brasil pelo método confuso*. Org. Isabel Lustosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MACHADO, Aníbal. *História do Brasil* de Murilo Mendes. In: *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 10, jul., 1933.

MACHADO DE ASSIS. Crônica (10 de março de 1895). 2010. Disponível em [://cronicas.uerj.br/home/cronicas/machado/rio_de_janeiro/ano1895/10.mar.1985.html](http://cronicas.uerj.br/home/cronicas/machado/rio_de_janeiro/ano1895/10.mar.1985.html). Acesso em 20.abr.2016.

MANGUEL, Alberto A. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. Rubens Figueiredo; Rosana Eichenberg; Claudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *A cidade das palavras: as histórias que contamos para saber quem somos*. Trad. Samuel Titan. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Manifesto Nheengatu Verde-amarelo. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 20 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Viver para contar*. Trad. Eric Nepomuceno. 8 ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

MARTINS, Ana Luiza. *Veredas de viator*. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, n. 20-21, dez. 2006.

MARTINS, J. P. Oliveira. *História da Civilização Ibérica*. 7 ed. Lisboa: Livraria, Tipografia da Parceria Maria Pereira, 1923.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

MELO NETO, João Cabral de. *Idéias fixas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

MENDES, Murilo; LIMA, Jorge. *Tempo e eternidade*. Porto Alegre: Livraria Globo, 1935.

MENDES, Murilo. [De Medinacelli]. *Chrônica Mundana n. 207*. In: *A Tarde*, Juiz de Fora, ano 1, p. 2, 19. out. 1920.

_____. [De Medinacelli] *Chrônica Mundana n° 258*. In: *A Tarde*, Juiz de Fora, ano 1, p. 2, 18. dez. 1920.

_____. Republica. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo, a. 1, n. 7, nov. 1928.

_____. Canção do exílio. In: *Revista de Antropofagia (Diário de S. Paulo)*. 2^a edição, n. 14, Jul. 1929.

_____. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

_____. Um nostálgico de Deus. In: *O Jornal*. Rio de Janeiro, 11. maio. 1934.

_____. *O visionário*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.

_____. *Carta a Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes*, 13. nov. 1943. In: NEVES, José Alberto Pinho. *Murilo Mendes, o poeta peregrino e a terra das macieiras*. 2010. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2010.

_____. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Ocidente, 1944.

_____. *O discípulo de Emaús*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1945.

_____. *Contemplação de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Imprensa Nacional, 1954.

_____. *Poesias 1925-1955*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

_____. *Poemas e Bumba-meu-poeta*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *História do Brasil*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

_____. *Poesia Completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. "O servo de Deus". In: _____. Poesia completa e prosa. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Recordações de Ismael Nery*. 2 ed. São Paulo: Editora USP; Editora Giordano, 1996.

_____. Carta a Laís Corrêa de Araujo. In: ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes, ensaio crítico antologia correspondências*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. Breton, Rimbaud e Baudelaire. In: *Anuário de Literatura (Especial) Murilo Mendes, Centenário de Nascimento (1901-2001)*. Universidade Federal de Santa Maria, n.9, 2001.

_____. *A idade do serrote*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. Nota liminar. In: *A pintura em pânico. Fotomontagens. Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010.

MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma murilosopia. In: MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro; Nova Aguilar, 1994.

MILLIET, Maria Alice. Tiradentes, o corpo do herói. In: *Tiradentes*. Org. José Alberto Pinho Neves. Brasília: MEC, 1993.

MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidentidade cultural, antropofagia e tropicalismo. In: *Tempo Social (Rev.Sociol.USP)*. São Paulo, v. 9, n. 2, out. 1997.

MOLDER, Maria Filomena. *O químico e o alquimista: Benjamin, leitor de Baudelaire*. Lisboa: Relatório d' Água, 2011.

MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. *O rastro do Cometa: o Halley na imprensa carioca de 1910*. Rio de Janeiro: Editora JB, 1985.

MUCCI, Latuf. A poesia no evangelho segundo São Murilo. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*, n. 1.016, mar. 1986.

MUSEU Mariano Procópio. São Paulo: Banco Safra, 2006.

NADAI, Elza. O ensino de História do Brasil: trajetória e perspectiva. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 13, n. 25/26, pp.143-162, set. 92/ ago. 93.

NAVA, Pedro. *O círio perfeito*. 5 ed. Cotia (SP): Ateliê Editorial; São Paulo: Giordano, 2004.

_____. *O baú de ossos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos*. São Paulo: Leya, 2011.

NERY, Adalgisa. Depoimento. *Museu de Imagem e do Som*. Rio de Janeiro, 26. Jun.1977.

NERY, Adalgisa. A imaginária. In: CALLADO, Ana Arruda. *Adalgisa Nery: muito amada e muito só*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura, 1999.

NEVES, José Alberto Pinho. *Murilo Mendes, o poeta peregrino e a terra das macieiras*. 2010. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2010.

_____. Uma Juiz de Fora sob o desígnio da memória: notas sobre a cidade e literatura. In: MIRANDA, Sonia Regina; SIMAN, Lana Mara Castro (org.). *Cidade, Memória e Educação*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.

NIJINSKY, Vasla. *O diário de Nijinsky*. Org. Romola Nijinsky. Trad. José Simão. Rio de Janeiro: Rocco, 1985, v.2

NORA, Pierre. Entre a memória e História: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aum Khoury. In: *Les Lieux de mémoire. I La République*. Paris: Galimard, 1984.

OLIVEIRA, Claudia; LINS, Vera; VELLOSO, Monica Pimenta. *O Modernismo em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2016.

OLIVEIRA, Clenir Bellezi. *Literatura sem segredos*. São Paulo: Escola Educacional, 2007.

ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade: a França no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

PESSOA, Eitácio. Discurso do Presidente da República. In: *Nosso Século*. São Paulo: Abril Cultural, 1991. V.2 (1910/1930)

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Org. Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Pequena história da História do Brasil de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *História do Brasil*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

_____. Murilo Mendes 1932: a *História do Brasil* revisitada. In: *Metamorfoses*. Rio de Janeiro, n. 2, p. 41-44, set. 2001.

PIÑON, Nélida. *Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras*, 12.dez.1995. Disponível em < <http://www.academia.org.br/academicos/nelida-pinon/discurso-de-posse>>. Acesso em 17.abr.2016

PITTA, Sebastião Rocha. *História da América Portuguesa*. Lisboa: Oficina Joseph Antonio da Silva, 1730.

POMBO, Rocha. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Fonseca Saraiva Editor, (v. I a III); Benjamin de Aguiar Editor (v. IV a X), 1905-1917.

_____. *História para o ensino secundário*. 19. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1918.

_____. *História do Brasil*. Ed. ver. e atual. Hélio Viana. 10 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1961.

_____. Este livrinho. In: FRADIQUE, Mendes. *História do Brasil pelo método confuso*. Org. Isabel Lustosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PRADO, Paulo. Poesia Pau-Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. Paris: Sans Paniel, 1925.

_____. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: F. Rodrigues, 1931.

_____. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

_____. Capistrano de Abreu. In: _____. *Paulística: história de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. Org. Carlos A. Calil. 10 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

QUEVEDO, Francisco. *Selected poetry of Francisco Quevedo*. Ed. and translated by Christopher Johnson. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

QUINTANA, Mário. *Caderno H*. Porto Alegre: Globo, 1983.

REIS, João José. O cotidiano da morte no Brasil oitocentista. In: *História da vida privada no Brasil: Império*. Coord. Fernando A. Novais Reis. Org. vol. Luiz Felipe de Alencastro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

REVISTA de Antropofagia. São Paulo, a.1, n.7, 1928.

REVISTA Brasileira de Filosofia. São Paulo, v. 15, n. 60, out./dez. 1965.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIBEIRO, João. *História do Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1914.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

_____. *Cadernos de literatura brasileira: Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, n. 20-21, dez. 2006.

RUSEN, Jörn. *Que es la cultura histórica? Reflexiones sobre una nueva manera de abordar la historia*. In: FÜBMAN, Klaus, GRÜTER, Heinrich Ih, RUSEN, Jörn (Eds). *Historische Faszination, geschichtskultur*. Kuelen, Weimar and Wenen: Böhlau, 1994. Disponível em: <www.culturahistorica.es>. Acesso em: 16. jun. 2015.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: representação humorística na história brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SALVADOR, Frei Vicente de. *História do Brasil: 1500-1627*. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

SANCHEZ MARCOS, Fernandes. *Cultura Histórica*. Disponível em: <www.culturahistorica.es>. Acesso em: 10. jun. 2015.

_____. *La huellas del futuro. Historiografía y cultura histórica en el siglo XX*. Barcelona: Edicions i publicacions de la Universitat de Barcelona, 2012.

SANTIAGO, Silvano. A experiência radical. In: *Ofício da palavra*. Org. José Eduardo Gonçalves. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice*, o social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 1995.

SANTOS, Ivan Norberto dos. As concepções de História na *História do Brasil* de Rocha Pombo. Disponível em: <http://encontro2008.org.anpuh.org/resources/content/anais/121971859_arquivo_ivannorbertoextocompletoapuh.pdf>. Acesso em: 05. nov. 2015.

SARLO, Beatriz. *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo*. Trad. Joana A. d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

SEGRE, Cesare. *Os signos e a crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1964.

SCHMIDT, Maria Auxiliadora dos Santos; GARCIA, T. B.. Cultura, história e cultura escolar: diálogos a partir da educação histórica. In: *História Revista*, v. 17, n. 1, pp. 91-104, jan./jun. 2012.

SCHWARTZ, Lilia Moritz. Imaginar é difícil (porém necessário). In: ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginárias: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SILVEIRA, Tasso. Editorial do primeiro número da "Festa". In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo no Brasil*. 20 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SOUTHEY, Robert. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria B. L. Garnier, 1862.

SOUZA, Juliana Beatriz Almeida de. Santa e padroeira. In: *História do Brasil para ocupados*. Org. Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

TEIXEIRA, Pedro Bustamante. Do samba à bossa nova: uma invenção do Brasil. In: *Darandina Revisteletronica*. v. 3, n. 2, dez. 2010. Disponível em <<http://www.ufjf.br/darandina/anteriores/v3n2>>.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e modernismo brasileiro*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

TORRES, Alberto. *O problema nacional brasileiro*. 2008. Disponível em <http://www.ebooksbrasil.org/eLibres/torresb.html>. Acesso em 25.jun.2016.

VALLEDO-NÁGERA, Jean Antonio. *Loucos egrégios*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1978.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História Geral do Brasil*. Madrid: Imprensa V. de Dominguez. 1854, v. 1.

_____. *História Geral do Brasil*. Madrid: Imprensa J. del Rio, 1857, v. 2.

_____. *História Geral do Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1956.

VELLOSO, Mônica Pimenta. As distintas retóricas do moderno. In: SILVEIRA, Cláudia. *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

VIANA, Hélio. *O ensino da História do Brasil*. México, DF: Instituto Panamericano de Geografia e História, 1953.

VIDAL, Ademar. História do Brasil. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, a. 2, jul. 1934.

VON MARTIUS, Karl. *Como se deve escrever a História do Brasil*. In: *Revista do Instituto Histórico Brasileiro*. Rio de Janeiro, v. 6, n. 24, 1845.

YAZBECK, Dalva Carolina. *Sementes da inclusão*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2007.