

ESTUDO DO LIVRO *HISTÓRIA DO BRASIL*, DE MURILO MENDES

REFERÊNCIA:

MARTINS, Matheus; TEIXEIRA, Marcos. O herói sai da estátua: Murilo Mendes e sua história do Brasil ao rés-do-chão. In: *Revista de Literatura* - 2007. Belo Horizonte: Associação Pré-UFMG, 2006, p. 59-102.

História do Brasil é uma obra modernista de segunda fase, que bebe criticamente das fontes mais fortes e profícuas da primeira, transformando-as numa outra coisa, muito inventiva e original dentro de suas reformulações. Mais: a história muriliana, e sua acentuação no que diz respeito “à corrosão e degradação dos [nossos] aspectos solenes e consagrados”, só poderia existir após as experimentações tanto estéticas quanto ideológicas dos anos 20. Além disso, para a consciência livre e crítica de Murilo Mendes, os moldes daquela poesia anterior não eram mais suficientes para a reflexão sobre a identidade nacional em função de um novo estado de coisas (motivado pelas assimilações estéticas da “fase heróica” e pelas convulsões históricas do decênio de 1930). Sobra-lhe então para a própria realização artística a caricatura não apenas da história que pretende reler, mas das próprias vertentes recentes que operaram sua releitura, numa obra cuja caricatura mesma revela ou pode ser entendida como “pura e radical negação de uma certa história, profanação de um legado, pura depreciação de mitos, ou ainda desencanto”.



Revista de Literatura

da Associação Pré-UFMG

A Revista de Literatura da Associação Pré-UFMG, que é elaborada todos os anos pelos professores do Departamento de Literatura, traz análises dos livros indicados ao vestibular da UFMG. A revista pode ser adquirida nas unidades da Associação Pré-UFMG.

Outras informações:

www.preufmg.org.br

obra analisada pelos professores Marcos Teixeira e Matheus Martins

O herói sai da estátua: Murilo Mendes e sua história do Brasil ao rés-do-chão

“A vida nós a amassamos em sangue
e samba
enquanto gira inteira a noite
sobre a pátria desigual.”

Ferreira Gullar

O autor

Murilo Monteiro Mendes nasceu no dia 13 de maio de 1902 — o autor gostava de lembrar que havia nascido no dia do aniversário da Abolição da Escravatura — em Juiz de Fora, Minas Gerais. No ano seguinte sua mãe, Elisa Valentina Monteiro de Barros, morre durante o parto. Murilo tratará sua madrasta, Maria José Monteiro, como uma “segunda mãe”.

Da infância, Murilo terá lembranças significativas, como: a passagem do cometa Halley no céu, em 1910; as primeiras aulas de poesia e literatura com Belmiro Braga, entre 1912 e 1915; a imagem do rio Paraibuna, que ficava perto de sua casa, no Alto dos Passos.

A adolescência revelaria uma das imagens que ficaria do poeta: a sua inquietude. O jovem Murilo ingressa na Escola de Farmácia, onde fica apenas um ano. Começou o curso de Direito em Niterói e logo o interrompeu. Há um registro sobre uma fuga sua do internato, por exemplo, para assistir aos balés de Diaghilev e ver Nijinski dançar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Ainda jovem, passou por diversos empregos como telegrafista, prático de farmácia, guarda-livros, funcionário de cartório, professor de francês e arquivista no Ministério da Fazenda. Neste último, conheceu Ismael Nery, que se tornaria seu grande amigo.

Publica, a partir de 1930, seus primeiros livros. Em 1934 seu amigo Ismael Nery falece e o poeta se vê em crise religiosa, que segundo Luciana Stegagno Picchio o “devolverá a um cristianismo das origens”¹.

Com o governo de Salazar em Portugal, o historiador e poeta português Jaime Cortesão é exilado por se opor ao governo. Estabelece-se no Rio de Janeiro, onde sua filha Maria da Saudade Cortesão, também poetisa, conhecerá Murilo Mendes.

Em 1943, Murilo é internado num sanatório por causa de tuberculose. Neste mesmo ano, seu pai, Onofre Mendes, falece. Em 1947, Murilo casa-se com Maria da Saudade. Entre 1952 e 1956, permanece na Europa, com missão cultural na Bélgica e na Holanda. Em 1953 faz uma conferência sobre Jorge de Lima, que havia acabado de morrer, na Sorbonne.

Em 1956 volta ao Brasil e no ano seguinte parte para a Itália, onde exerce a profissão de professor de cultura brasileira na Universidade de Roma. Vive então quase exclusivamente na Europa. Em 1975, Murilo morre em Lisboa, onde é sepultado. Deixa muitos livros inéditos.

Resta dizer ainda que a vida do poeta é marcada pela inquietude tanto na constante busca pela liberdade, que encontramos em sua poesia, quanto pelas atitudes que tem durante a vida. Algumas curiosidades exemplificam bem isso, como, por exemplo: o ato de telegrafar a Hitler protestando contra a tomada de Salzburgo, mensagem que assina como Wolfgang Amadeus Mozart, ou quando, durante um recital de piano que lhe desagradava, abre o guarda-chuva como sinal de protesto.



¹ PICCHIO, 1994. p. 69.

A obra

A partir de 1920, Murilo Mendes começa a colaborar em jornais. Nessa época, mantinha uma coluna no jornal *A Tarde*, de Juiz de Fora, no qual publicava crônicas sob a sigla de MMM, e, posteriormente, com o pseudônimo De Medinacelli. Poucos anos depois da realização da *Semana de Arte Moderna*, Murilo aproxima-se do Surrealismo e escreve poemas modernistas. Entre 1924 e 1929, colabora na *Revista de Antropofagia*, de São Paulo, e na *Revista Verde*, de Cataguases.

Em 1930 publica o primeiro livro, intitulado *Poemas*, pelo qual recebe o Prêmio Graça Aranha de poesia. Logo depois escreve o auto “Bumba-meu-poeta”, que será publicado na *Revista Nova*.

O livro *História do Brasil* é publicado em 1932. É válido observar que em 1959, quando é reunida a sua obra poética, o autor não inclui esta obra. Sobre isso afirma: “Excluí as poesias satíricas e humorísticas que compõem a *História do Brasil*, pois, a meu ver, destoam do conjunto da minha obra; sua publicação aqui desequilibraria o livro”. Ainda em 1932, passa a colaborar no *Boletim de Ariel*, impresso no Rio de Janeiro.

Em 1935, após a morte do amigo Ismael Nery, Murilo Mendes publica junto com Jorge de Lima o livro *Tempo e eternidade*. No ano seguinte lança *O sinal de Deus*. Em 1937 publica *A poesia em pânico*. Volta a publicar em 1941, pela editora José Olympio, quando sai *O visionário*.

No período que vai de 1944 a 1954, Murilo Mendes lança as seguintes obras: *As metamorfoses* (1944); *Mundo enigma* e *O discípulo de Emaús* (1945); *Poesia Liberdade* (1947); *Janela do caos* (1949 - publicado em Paris); *Contemplação de Ouro Preto* (1954). Murilo ainda escreve um livro, intitulado *Sonetos brancos*, que só seria publicado em 1959.

Neste ano, além de sua obra poética reunida, sai, na Itália, o livro *Siciliana*, em texto bilíngüe. Cabe lembrar que o livro *O sinal de Deus* também é excluído na seleção das poesias reunidas. Publica, ainda em 1959, o livro *Tempo espanhol*, que sai pela Livraria Moraes, de Lisboa. Diversas coletâneas de Murilo são publicadas nos anos seguintes.

Em 1968, sai *A idade do serrote*, que tem bom acolhimento no Brasil. Já em 1970, lança *Convergência*, que reúne poemas do período de 1963 a 1966. E em 1973, publica a primeira série de *Retratos-relâmpago*.

Em 1975, em Lisboa, o poeta morre. Deixa vários livros inéditos: *Carta geográfica*; *Ipotesi*; *Espaço espanhol* (notas de viagem); *Janelas verdes* (sobre Portugal); *Transístor*; a segunda série de *Retratos-relâmpago*; *Conversa portátil*; *A invenção do finito*; *L'occhio del poeta*; e *Papiers*.

Murilo Mendes e o Modernismo

História do Brasil é uma obra que, inicialmente, pode causar algum transtorno para o leitor que pretenda enquadrá-la, de forma objetiva, em uma das fases nas quais costumamos dividir o Modernismo brasileiro. Quer dizer, pela data de publicação do livro (1932) — e considerando as mudanças ocorridas em nossa literatura durante a virada do decênio de 1920 para 1930 —, poderíamos afirmar, sem medo do equívoco, que essa é uma obra da segunda fase modernista (convém lembrar, ainda, que Murilo Mendes é um escritor tido como de segunda fase por todos nossos historiadores). Porém, numa leitura inicial de seus poemas, reconhecemos neles uma atmosfera muito semelhante a dos escritores de maior peso da primeira fase, como Mário e Oswald de Andrade (sobretudo este último e sua poesia *Pau-Brasil*, de 1924), no modo satírico, transformador e irônico de revisitar a história nacional.

Pois bem, somando as duas impressões, caberia perguntar: seria então esse livro de Murilo Mendes um conjunto de poemas aos moldes da nossa dita “fase heróica” (iniciada com a *Semana de 22*), publicado,

porém, tardiamente? Sim, diriam uns, embasados na justificativa de que a divisão de um movimento tão múltiplo e seccionado intimamente já em sua primeira fase é uma maneira frágil e pouco esclarecedora de compreender algumas das manifestações ainda ligadas aos anos iniciais e que continuam a acontecer após o ponto entendido como seu divisor de águas, os anos 30. Numa leitura mais atenta, porém, a resposta negativa também encontrará argumentos fortes que a sustentem, na medida em que a relação de *História do Brasil* com as correntes modernistas de primeira fase parece ter menos a ver com uma continuação ou uma adoção cega daquele período mais combativo do que com uma herança bem deglutida e sedimentada das suas questões, ganhando nessa obra de 1932 não apenas nuances diferentes, mas novas configurações. Já que as duas respostas, de alguma forma, podem ter a sua razão de ser, é preciso repassar, para que se entenda melhor o problema, a história de nosso Modernismo e de seu “amadurecimento”, que desemboca naquilo que entendemos por sua segunda fase.

É sabido que a *Semana de Arte Moderna*, ocorrida em São Paulo em fevereiro de 1922, funciona como data mais ou menos precisa do início de uma grave revolução operada em nossas artes, ganhando contornos bem flagrantes na literatura. Encabeçada sobretudo por intelectuais de uma classe média ou alta paulistana (alguns, inclusive, herdeiros das elites cafeeiras do século XIX), a vanguarda chega ao Brasil trazida por artistas em contato com as inovações estéticas européias conhecidas como o Futurismo, o Cubismo, o Expressionismo, o Dadaísmo e o Surrealismo. Paralelamente a elas, cresce também entre os intelectuais brasileiros um desejo neo-romântico de resgatar e reler a identidade nacional, em função das mudanças ocorridas no país, como a crescente urbanização e o fortalecimento de uma elite burguesa em detrimento das oligarquias rurais, nos primeiros anos do século XX. O caldo oriundo dessa efervescência de idéias pode ser didaticamente separado, como bem reconhece o crítico João Luiz Lafetá, em dois projetos que se complementam, mas que possuem algum nível de distinção: um estético e outro ideológico. Para o primeiro, espécie de carro chefe desses anos iniciais, entende-se as mudanças realizadas



na maneira de compor a obra de arte, através de uma releitura crítica da tradição tanto no sentido formal quanto temático. Em relação à forma, os modernistas vão romper com a obediência a normas e regras fixas de composição, através da incorporação do verso livre (aquele que não segue uma metrificação regular) e da criação de ritmos e tipos de poema que se ajustam especificamente à expressão que se deseja imprimir ao texto e não a modelos previamente dados pela tradição. Já no campo temático, tem-se a incorporação do cotidiano mais pedestre, dos mitos, folclores e motivos populares, tirando (sobretudo a poesia) do pedestal de temas sublimes e etéreos no qual a costumavam colocar, principalmente, os poetas parnasianos (corrente frontalmente “atacada” pelos modernistas).

Para o plano ideológico, tem-se o desejo de revisitar a história nacional a fim de lhe conferir novos matizes. Nesse sentido, há uma certa divisão de vertentes entre os poetas: de um lado, Oswald e Mário de Andrade relêem a história de um ponto de vista crítico, irônico, lançando um olhar transformador, e às vezes corrosivo, sobre episódios, figuras e ícones do país. A esses poetas se relaciona também a forte experimentação formal a que chamamos acima de projeto estético. De um outro, temos os poetas do “Verdeamarelismo”, corrente encabeçada por Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo e Guilherme de Almeida, cujas obras possuem um nacionalismo mais ufanista, refletido em uma escritura mais retórica, “de inflexão derramada e exaltada”², nas palavras de Maria Eugênia Boaventura.

² BOVENTURA. 2001. p. 59.

Se comparada a esse brevíssimo panorama do decênio de 1920, a *História do Brasil*, de Murilo Mendes, estaria mais próxima da corrente de Mário e Oswald tanto num plano estético quanto ideológico, por, respectivamente: adotar uma linguagem pouco ornamentada, que experimenta e trabalha com segurança uma certa economia de meios; e por reler a história nacional de um ponto de vista muito irônico, até mesmo debochado. Reduzi-la, porém, à repetição dos esquemas dessa vertente e seus recursos, que já começavam a ser assimilados, inclusive, por poetas e leitores na década de 30, seria tirar da obra de Murilo Mendes a sua força inventiva e considerá-la simplesmente um anacronismo de publicação (e não de redação, pois os poemas podem ter sido escritos na década de 20), o que, de fato, a obra não é. Seria ainda considerar Murilo como mero epígono de nossos modernistas de primeira ordem, o que também está longe de ser verdade, já que o poeta, desde sempre, se mostrou muito artisticamente livre e de difícil enquadramento.

Assim, incorporando os ganhos alcançados por essa vertente dos primeiros anos, *História do Brasil*, num plano temático, alarga a perspectiva de Oswald em *Pau-Brasil* e de Mário em *Paulicéia desvairada*, ambos de acentuada — e compreensível — inclinação paulistana, e se aproxima mais do “Manifesto antropófago”, do primeiro poeta, e de *Macunaíma*, do segundo (ambos publicados em 1928): Murilo Mendes revisita nossa história praticamente toda e é difícil reconhecer para o eu lírico um lugar específico de onde ele fala. Sobre isso, é importante notar, em relação a momentos como a Guerra do Paraguai, por exemplo, que o poeta ora adota uma perspectiva comovida com o drama brasileiro, em “Marcha em retirada”, ora tocada pelo drama paraguaio, em “Tango de Solano López”.

Estilisticamente, o poeta lança mão do verso livre quando convém, resgatando na maioria dos poemas a métrica da redondilha maior. O leitor não deve considerar esse resgate como um retorno ingênuo à tradição; na verdade, a reutilização do verso metrificado surge para os poetas da segunda fase como mais uma liberdade adquirida após o radicalismo da primeira. Além disso, Murilo mantém da fase heróica o uso da ironia ácida, da aproximação dos assuntos mais altos à realidade mais comezinha, mas não se deixa cair na formulação fácil do poema-piada (embora incorra nela em poucos momentos), formulação tão criticada inclusive por Mário de Andrade em artigos dos anos 30. De acordo com a crítica Maria Eugênia Boaventura, “a história muriliana, além de nacional, não apresenta os rasgos de imperfeição artesanal, dominantes na época em muitos escritores modernistas”. O canto de Murilo Mendes diferencia-se “daquele lirismo ‘rachado e sentimental’, entusiasta, de vários poemas de *Pau-Brasil*”. Isto é, não possui a “leveza lírica” de alguns textos de Oswald; pelo contrário, o pitoresco em Murilo vem sempre “embrulhado na mesma acidez crítica, encontrada há séculos em Gregório [de Matos]”, por exemplo. Além disso, continua Maria Eugênia, o verso muriliano “não incorpora a espontaneidade antiformalista, a reduzida fatura, a ironia um tanto ingênua (...). Se há piadas, não são do mesmo tipo. Humor e provocação sim, mais assemelhados com a contundência antropofágica”³.

Sobre o comentário, é preciso que se esclareçam dois pontos. O primeiro tem a ver com a noção de evolução qualitativa que se pode depreender do juízo feito por Boaventura, como se *História do Brasil* fosse uma obra melhor do que as de Oswald e outros por não incorrer em seus mesmos “tropeços”. Na verdade, se considerarmos que o livro de Murilo Mendes data de 1932, dez anos após a *Semana de Arte Moderna*, seria sim um grave defeito desta obra, e não das anteriores, a repetição de seus cacoetes, importantes para o período em que apareceram, mas que não resistiram como recurso estilístico à passagem do tempo. Comentamos acima que um dos elementos responsáveis pela divisão que fazemos da primeira para a segunda fase do Modernismo, tendo como marco impreciso o ano de 1930, deve-se à assimilação por parte de poetas e leitores das conquistas estilísticas mais radicais da “fase heróica”. Murilo Mendes, como o intelectual sempre atento que foi, não se tornaria então um mero repetidor de procedimentos que já demonstravam nítidos sinais de cansaço.

O segundo ponto, na esteira dessa primeira ressalva, tem a ver com o “Manifesto antropófago” e sua revista, da qual Murilo foi assíduo colaborador. O ponto ideológico crucial dessa vertente, cujo mentor

³ BOAVENTURA, 2001. p. 64.

é Oswald de Andrade, reside justamente numa ampliação do projeto nacionalista visto em *Pau-Brasil*: agora, além da valorização, da busca e da pesquisa dos aspectos brasileiros de nossa cultura, é preciso aprender a “deglutir” e “digerir” as influências estrangeiras a fim de usá-las como componentes da construção de nossa identidade nacional. A euforia e ingenuidade dos primeiros anos arrefece e ganha, sem perder a irreverência, está claro, contornos mais críticos e eventualmente melancólicos (como o final de *Macunaíma*, por exemplo, e sua conclusão do nenhum caráter nacional). O final dos anos 20 já vê, assim, uma releitura do exagero da blague inicial e da talvez inocência nacionalista da fase eminentemente mais heróica. Murilo Mendes parece dar prosseguimento a esses projetos, mais relacionados à antropofagia, ao assimilar e digerir bem não apenas as influências estéticas européias (sobretudo o Surrealismo, vertente forte pela qual o poeta irá se enveredar nas obras posteriores e que se insinua em vários momentos de *História do Brasil*, como veremos), mas também por reunir as influências da irreverência piadística e corrosiva do primeiro momento e o seu amadurecimento ao longo da década de 20.

Resumindo: *História do Brasil* é uma obra modernista de segunda fase, que bebe criticamente das fontes mais fortes e profícuas da primeira, transformando-as numa outra coisa, muito inventiva e original dentro de suas reformulações. Mais: a história muriliana, e sua acentuação no que diz respeito “à corrosão e degradação dos [nossos] aspectos solenes e consagrados”⁴, só poderia existir após as experimentações tanto estéticas quanto ideológicas dos anos 20. Além disso, para a consciência livre e crítica de Murilo Mendes, os moldes daquela poesia anterior não eram mais suficientes para a reflexão sobre a identidade nacional em função de um novo estado de coisas (motivado pelas assimilações estéticas da “fase heróica” e pelas convulsões históricas do decênio de 1930). Sobra-lhe então para a própria realização artística a caricatura não apenas da história que pretende reler, mas das próprias vertentes recentes que operaram sua releitura, numa obra cuja caricatura mesma revela ou pode ser entendida como “pura e radical negação de uma certa história, profanação de um legado, pura deprecição de mitos, ou ainda desencanto”⁵.

A *História do Brasil* dividida em séculos

Antes que comecemos a análise dos poemas de *História do Brasil*, talvez convenha que antecipemos algumas explicações relacionadas a duas questões: uma que o leitor pode já estar fazendo, e outra que ainda fará. A primeira, para aqueles mais acostumados à organização dos estudos sobre obras literárias em pré-vestibulares, diz respeito à omissão, até agora, da referência ao contexto histórico, que, de um modo geral, antecede a análise do texto. Pois bem, considerando a proposta da própria obra em foco e o arco de tempo que ela abrange, achamos melhor, a fim de evitar a repetição, tratar do seu contexto histórico de composição e de publicação (o começo do decênio de 1930) no momento em que ele aparece no livro, ou seja, ao seu final. Assim, abordaremos aqui as agitações ocorridas nos anos trinta quando elas surgirem também como temática dos poemas. A segunda questão (essa sim uma real antecipação) tem a ver com a divisão que adotamos para analisar a obra. Mesmo sabendo que a *História* não se secciona em compartimentos de cem anos, decidimos por dividir os poemas em séculos (XVI, XVII, XVIII, XIX e XX) a fim de sistematizar mais didaticamente tanto a obra quanto o longo intervalo de tempo que ela abraça. Está claro que a escolha, como qualquer outra que pretendêssemos, implicará em deficiências tanto estéticas quanto históricas, problemas esses que tentaremos suprimir através de ressalvas e comentários nos períodos em que eles se fizerem necessários.

⁴ BOAVENTURA, 2001. p. 65.

⁵ *Ibidem*.

Século XVI

Os oito poemas referentes ao séc XVI versam, logicamente, sobre o período do descobrimento do Brasil e o início da colonização. Essa temática, muito trabalhada por escritores românticos e poetas modernistas de primeira ordem, é relida por Murilo Mendes de forma irreverente e transfiguradora.

O primeiro poema, “Prefácio de Pinzón”, já nos dá uma boa amostra do que o resto do livro tem a oferecer, funcionando como uma espécie de prefácio duplo. Ao apresentar por um lado a obra, o texto adianta ao leitor tanto a sua temática quanto a tonalidade com que ela será trabalhada. Por outro lado, paralelamente a essa primeira apresentação, o poema representa uma espécie de introdução do próprio Brasil, de sua gênese, mas não do país que conhecemos pelas histórias oficiais, e sim daquele que será reconstruído pela ótica de Murilo Mendes.

Desdobremos essa idéia: se a proposta da obra é reler a história brasileira, espera-se que um poema intitulado “Prefácio de Pinzón” apresente, de fato, o “enredo” que está por vir e a maneira a partir da qual ele será tratado. Pois bem, se considerarmos ainda que o conceito de prefácio contém a idéia de algo que está — ou mesmo que se dá — antes do texto, e se traduzirmos o texto em questão pelo seu enredo, ou sua temática, isto é, a história do Brasil, o primeiro poema deveria mesmo se referir a algo anterior a essa história, que tem como ponto de partida a chegada dos portugueses ao nosso litoral, marco consagrado pelos historiadores e manuais escolares como o “nascimento” do país. Assim, Murilo Mendes prefacia o descobrimento justamente com um evento supostamente anterior à chegada da frota de Cabral, tirando dos portugueses o mérito e a glória da descoberta.

Vicente Yáñez Pinzón, a quem o título do poema alude, é o nome de um navegador espanhol da frota de Colombo, que, de acordo com algumas referências bibliográficas, seria efetivamente o primeiro descobridor do Brasil, por ter encontrado a foz do rio Amazonas em janeiro de 1500, três meses antes do descobrimento oficial. O poema, como uma espécie de lamentação em redondilhas (versos de sete sílabas), tem por eu lírico o próprio Pinzón, que reclama para si as honras do descobrimento da “fazenda” — modo pelo qual o Brasil será denominado também em outros poemas da obra —, tendo por testemunha o rio Amazonas, como vemos na passagem: “Se quiserem calo a boca,/ Mando o Amazonas falar”. Ressentido, o eu lírico diz ter perdido os louros da descoberta porque os portugueses pagaram a um jornalista (alusão ao escritor Pero Vaz de Caminha, autor da famosa *Carta*, conhecida como “certidão de nascimento” do país) para dizer que o “arquimedes” (o descobridor) da terra fora “um grande português”, referência a Pedro Álvares Cabral, o capitão da frota da história oficial.

O leitor deve atentar para alguns detalhes estilísticos desse texto, que se repetirão em vários outros poemas do livro. Um deles é a linguagem pouco empolada, que incorpora elementos e expressões de um coloquialismo flagrante, tais como: “Não pensem que sou garganta”, no sentido de “não pensem que sou mentiroso, embromador”; ou ainda “tomamos na cabeça”, que seria uma tradução da idéia de que “nos demos mal”. Outro detalhe, relacionado ao anterior, tem a ver com o estrangeirismo da grafia de “San Tiago”, a fim de aproximar o discurso da voz que o enuncia, a de um espanhol, recurso esse que reaparecerá mais bem trabalhado em outros textos. Por fim, o leitor precisa reparar na mistura de tempos que Murilo faz muito despojadamente nesse poema: mesmo que o intervalo histórico seja o do descobrimento, o escritor Pero Vaz de Caminha é chamado de jornalista e recebe um saquinho de cruzados. Esse encontro de elementos díspares nas mesmas imagens, cenários e tempos já nos sinaliza as influências da técnica surrealista nas primeiras obras de Murilo, fonte da qual o poeta beberá com força em suas obras posteriores, passando a dominá-la muito bem e usá-la a favor da liberdade de seu projeto criativo.

Os outros próximos três poemas tratarão ainda do descobrimento. “1500” é uma espécie de cosmogonia sincrônica da nação, como se o eu lírico passasse a descrever o cenário da descoberta a partir da fusão de elementos que pertencem a momentos diversos da história do país. Assim, começamos o

poema com uma descrição muito lírica e bucólica do cenário, aproximando-se, inclusive, de uma certa imagem edênica da Criação (“A imaginação do Senhor/ flutua sobre a baía”), natureza primitiva que incorpora, logo depois, com muito humor, o Pão de Açúcar e seu sonho de carros saindo da Urca, trazendo mulheres, algumas nuas, outras de tanga e outras ainda de “maillot”. Dá-se, assim, um salto do cenário mais primitivo, um tanto relacionado a momentos primeiros da criação do mundo (assim como na maneira como o nascimento de um indiozinho é descrito, irreverentemente semelhante às teogonias greco-latinas), até um momento muito recente, nas referências ao carro e ao maíô.

O indiozinho, que nasce do encontro do lundu saído da gaita de um índio com a índia que surge do mar, e que no dia seguinte ao nascimento já traz o arco-e-flecha à mão, encontra o velho português recém-chegado à praia em sua fragata. Murilo Mendes parece criar então uma espécie de “final alternativo”, à moda de Davi e Golias, para o primeiro encontro entre o nativo e o português colonizador, e inverte sua história oficial presente na *Carta de Caminha*. Aqui, o indiozinho, depois de ouvir o sinal de desembarque do português, grita a este “Sai, azar!” e lhe desfere uma flecha, fazendo com que o português fuja apavorado de volta pra Lisboa após confundir a imagem do velho pajé com a de D. Sebastião. Note o leitor como novamente o surrealismo se apresenta nesse cruzamento temporal do ano do descobrimento (1500), com a referência ao décimo sexto rei de Portugal, desaparecido em batalha de 1578, episódio que cria a lenda do Sebastianismo: mitificação da figura de D. Sebastião, conferindo a este qualidades de um messias sempre esperado, que voltará para “curar” as mazelas portuguesas. Outro detalhe importante (e que também se repetirá em vários poemas do livro) tem a ver com a mistura dos tempos verbais dessas pequenas narrativas poéticas. Ora os verbos vêm numa seqüência uniforme, no presente, por exemplo, como em “*Sai um velho de tamancos/ Fica em pé no portaló,/ Dá um grito (...)*”, para depois continuar, já agora no passado: “No mesmo instante o garoto/ Lhe *respondeu (...)*”. Outro exemplo ainda mais marcante vem ao final: ao se referir à fuga do velho português, o eu lírico diz que ele, após olhar o “índio mais velho” e pensar ser ele Dão Sebastião (detalhe para a grafia coloquial de Dom), estremece com a imagem, ou seja, “*Dá um tremor no seu corpo*”, para concluir no verso abaixo: “*E zarpou para Lisboa*”. Assim, ao invés da concordância em “dá” e “zarpa”, ou “deu” e “zarpou”, Murilo Mendes mistura sem cerimônia os dois tempos, espelhando a técnica surrealista no detalhe de um trabalho com a linguagem.

Tanto “O farrista” quanto “Carta de Pero Vaz” tratam diretamente da chegada da frota de Cabral ao litoral brasileiro. No primeiro poema, há um misto de humor, acidez e melancolia no relato do desembarque de Pedro Álvares, que põe as “patas no Brasil” enquanto o anjo da guarda dos índios fora passear em Paris, dando a idéia de que a colonização se deu por um descuido daquela entidade protetora dos nativos, entidade que mistura cultura indígena e crença cristã. Quando o anjo volta da viagem à Europa, já encontra o Brasil no período das invasões holandesas (séc XVII); achando os holandeses “boa gente”, decide viajar novamente, mas sofre o baque de um vento que lhe faz perder a memória e lhe impede de voltar à terra para sempre. O humor relativo à existência de um anjo da guarda para os índios e a displicência deste, misturado à agressividade da imagem das “patas” de Cabral, acaba resultando na melancólica história de um abandono sem retorno, decisivo para a má sorte futura daqueles que perderam sua entidade protetora. O leitor deve notar que a sincronia temporal continua a acontecer tanto nos tempos verbais (o anjo “voltou da viagem” e o holandês “já está aqui”; ou ainda em “O anjo transpôs a barra” e “Diz adeus a Pernambuco”), quanto na referência ao “zepelim”, dirigível alemão criado quatrocentos anos após o descobrimento.

Já a “Carta de Pero Vaz” é uma paródia bem humorada mas corrosiva do texto que é tido como a “certidão de nascimento” do Brasil, indicado, inclusive para o vestibular da UFMG do ano passado. O poema começa com uma releitura bem irônica de uma das últimas passagens do texto de Caminha, relativa à fertilidade da terra. No poema de Murilo, tendo o próprio Pero Vaz como eu lírico, a feracidade do solo brasileiro é tamanha que o simples fato de espetar um caniço no chão pode resultar no florescimento de uma bengala de ouro. A existência de frutas e animais também se mostra demasiada, assim como a de diamantes, cotando baixo, dada a sua abundância, a procura de pedras preciosas como as esmeraldas

(“Esmeralda é para os trouxas”), o que revelaria o exagero da ambição do explorador. Assim, será preciso, pois, “reforçar a arca”, considerando a promessa de riquezas que daqui se poderá extrair. O poema termina de forma irônica, remetendo ao leitor, antecipados muitos séculos de nossa história literária, ao célebre poema de Gonçalves Dias, “Canção do exílio”, canto que trata da saudade de um sujeito exilado de sua pátria amada. No texto de Murilo, Caminha assume a voz de Gonçalves e diz que sentirá saudades caso não fique por aqui.

Os próximos dois poemas fazem um contraponto interessante entre si. O primeiro, “Testamento do Sumé”, trata da história do mito indígena que dá título ao poema, apropriado e transformado pelos jesuítas em São Tomé. Já o segundo, “O alvo de Caramuru”, nos remete a um personagem português, Diogo Alves Correia, que foi mitificado pelos índios, tornando-se então o Caramuru a que o título alude.

No primeiro poema, temos a história do filho de Jaci e Coaraci (a Lua e o Sol, respectivamente), Sumé, que, dentro da mitologia indígena, seria o herói civilizador, aquele que chegara aos índios antes do descobrimento e teria lhes ensinado a agricultura (sobretudo a da mandioca, como vemos no poema). Sumé, apesar dos importantes ensinamentos que deu aos índios, não recebe deles a devida importância e reconhecimento. Pelo contrário, eles, por inveja e ingratidão, o “pegaram distraído” e o “prenderam/ na cintura e no pescoço”, para usarmos as expressões do próprio Sumé, o eu lírico do poema. O herói, porém, consegue escapar com a ajuda da intervenção do deus Tupã e, contrariado com a maldade dos índios, desaparece caminhando pelas águas, deixando suas pegadas na areia como memória da injustiça que sofreu.

É só propriamente ao final do poema que encontramos o “testamento” de Sumé presente no título. Após marcar a “laje da costa” com as impressões de seus pés, o herói, na última estrofe, deixa uma lição que parece se dirigir — dada a referência que faz à máquina — menos aos índios do que efetivamente a seus leitores do séc XX. De acordo com Sumé, é preciso não esquecer que, antes de fabricar a máquina de moer mandioca, deve-se plantar a própria mandioca, senão “acaba a fazenda”. Se pensarmos no agudo processo de industrialização do início do séc XX, o poema pode ser entendido como um aviso de que é necessário cuidar com atenção da infra-estrutura básica de um contexto antes de iniciar seu processo de industrialização desenfreado. Assim, o eu lírico termina o testamento com uma despedida agressiva e bem humorada: “Adeus, vão plantar batatas”, diz Sumé, como quem abandona os seus leitores à própria sorte, num trocadilho que evoca tanto a agricultura especificamente quanto sugere também um desinteresse maior, se considerarmos que a expressão “vai plantar batatas” é um velho jargão popular, próximo de outros conhecidos como “vá pentear macacos”, “o diabo que te carregue” etc.

Como último detalhe, o leitor deve perceber como o poeta, mais uma vez, para aproximar a linguagem da voz que a enuncia (nesse caso, um herói indígena), preenche o poema com uma série de expressões e termos próprios dos índios, como igara, canitar, maracá, cauim etc, além de se referir a entidades do panteão mitológico indígena, como Jaci, Tupã, Caapora, Curupira etc.

O poema seguinte, “O alvo de Caramuru”, que tem por eu lírico o próprio Diogo Alves Correia, personagem cuja alcunha dá título ao poema, é uma divertida releitura do mito imortalizado no poema épico *Caramuru*, de Santa Rita Durão, um dos nossos poetas árcades. Os dois poemas contam a história de Diogo, naufrago português chegado ao Brasil em 1510 e um dos responsáveis pela “primeira ação colonizadora na Bahia”⁶. No poema épico de Durão, Diogo seria o herói fundador, de caráter reto, misto de colonizador português e missionário jesuíta, que irá transmitir ao índio os valores da civilização. No poema de Murilo Mendes, se por um lado se mantêm os detalhes da história original (tais como Diogo ser apelidado pelos índios de Caramuru, o deus do trovão, após uma de suas demonstrações com sua arma de fogo, ou a paixão do herói pela índia Paraguaçu, com quem se casa), a tonalidade do poema de Murilo subverte a gravidade da epopéia de Santa Rita Durão, conferindo ao herói, inclusive, uma espécie de malandragem. Diogo, aqui, perde a sobriedade e a retidão do original, ganhando em malícia, leveza e

⁶ BOSI, 1994, p. 69.

humor.

Assim, o alvo a que o título alude possui uma ambigüidade justamente maliciosa ao se direcionar tanto à pomba real que Diogo acerta com sua espingarda e que faz dele Caramuru, quanto à “pomba” metafórica de Paraguaçu, índia que por ele se apaixonou após a demonstração de tiro. O eu lírico, depois de afirmar que acertou no que viu e no que não viu, compara Paraguaçu a uma pomba que vem “arrulhando” até ele e diz, lançando mão de uma expressão extremamente coloquial (na verdade, um jargão popular e erótico), que “passou fogo” na índia, uma vez que “não nega fogo não”. A propósito do coloquialismo utilizado no texto e da brincadeira que Murilo faz com a linguagem, temos uma boa demonstração logo nos primeiros versos, na referência a uma propaganda de fortificante do início do século XX que trazia os mesmos dizeres da fala de Diogo: “Eu era magro, era assim./ Cheguei quase a ficar assim”.

O poema termina fazendo menção à viagem de Diogo e Paraguaçu à Europa e à lenda da índia Moema, também apaixonada por Caramuru, que sai nadando atrás da embarcação do casal, após sua partida, até morrer afogada. A morte da índia é tratada com muita irreverência no poema de Murilo: utilizando-se de estrangeirismos, que conferem bastante humor à passagem, o eu lírico afirma que seu “flirt [flerte] mais puxado/ Bateu o recórd de amor/ Combinado com o recórd/ Mundial de natação”. O leitor note, por fim, que também nesse poema se mantêm o cruzamento dos tempos verbais, além da referência ao tipo de espingarda usada por Diogo, uma *Flaubert*, que só viria a ser fabricada anos mais tarde.

A propósito do sincronismo temporal praticado por Murilo Mendes em *História do Brasil*, o próximo texto, “Divisão das capitanias”, talvez seja um dos que operam o cruzamento de tempos de forma mais flagrante. Relativo à divisão do país, no séc XVI, em onze Capitanias Hereditárias (transformadas em doze no séc XVII), cada uma doada a um capitão-donatário, o poema recria muito criticamente o episódio, distribuindo cada lote de terra não a um capitão, e sim a um país estrangeiro. O texto se organiza em oito estrofes, cada uma correspondendo a uma nação e àquilo de específico (sempre relacionado a elementos estereotipados de cada país) que ela fará em sua capitania, à exceção da última estrofe, que confere a Portugal a posse dos cinco lotes de terra que sobraram.

Seguindo então a ordem das estrofes, temos, para a primeira capitania, a Inglaterra (os “londrinos”), que trouxe telefones, bondes e dinheiro a nos emprestar a juros de “cinco por cento ao mês” (adiantando a relação de dependência que o Brasil firmará com a Inglaterra anos mais tarde); para a segunda, a Holanda e seus queijos, moínhos e “regras de asseio” (lembrando sempre que Nassau, invasor holandês do séc XVII, era famoso por seu hábito de ficar horas na banheira); para a terceira, a França e seus famosos perfumes, mulheres sensuais, sua “élégance” e normas de etiqueta, além de seus romances de adultério, numa possível referência ao romance de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*; para a quarta capitania, a Turquia e seu tino para o comércio, suas feiras de chitas e miçangas, sua habilidade para os negócios (“Compraram a capitania/ Em diversas prestações”); para a quinta, a Itália, seus lavradores, engraxates e discos de canto (numa alusão à ópera); para a sexta, os Estados Unidos e seus filmes de faroeste, além de seu poder de persuasão econômica (“Os colonos vêm a fita,/ Ficam logo entusiasmados,/ Fazem negócio com eles”); para a sétima, a Alemanha e sua cerveja, concorrente da cachaça nacional; e, por fim, as cinco capitanias restantes para Portugal, que não faz outra coisa senão fornecer mantimento aos países anteriores, numa possível alusão a dependência e fraqueza portuguesas em face das outras nações européias.

O último poema referente ao século XVI intitula-se “Pena de Anchieta”. Importante personagem da história brasileira em seu primeiro século, o jesuíta Padre José de Anchieta ficou conhecido como o “Apóstolo do Novo Mundo”: além de ser o mais célebre dos missionários, ter fundado e carregar seu nome em várias escolas, ter aprendido o tupi e ensinado aos índios o português e o latim, várias lendas lhe são atribuídas, como as que aparecem descritas na primeira estrofe do poema: ressuscitar um homem para batizá-lo, ou ainda desarmar um índio, prestes a matar um cristão, à distância, pela força do pensamento, donde, então, a sua fama de não ser apenas padre, e sim santo, nas palavras do próprio eu lírico. Outro mito

que se liga a sua vida diz respeito ao poema à Virgem que escreveu na areia da praia, como temos ao final da segunda estrofe (“Escreveu poema na areia,/ Não ligou para os leitores;/ Só a Virgem pôde ler”).

Sua vocação letrada traz inclusive uma ambigüidade ao título do poema. A princípio, “pena” pode levar o leitor a pensar no instrumento que, por metonímia, remeteria à atividade literária ou mesmo docente do jesuíta, já que Anchieta fora autor de autos bilíngües (português-tupi), cartas sobre peculiaridades do Brasil e fundador de uma escola para os índios. O final do poema, porém, nos revela a verdadeira acepção do termo: a pena, na verdade, tem a ver com o pesar do eu lírico ao concluir que os ensinamentos do jesuíta se restringiram aos índios, os colonizados, quando deveriam se direcionar também aos portugueses colonizadores. A última estrofe funciona então como um lamento da voz poética por ver a imagem do “padre tão notável” representada, em segundo plano, “servindo de manequim”, à estátua do Marechal Floriano Peixoto, em uma praça da Cinelândia, no Rio de Janeiro. No último verso, o monumento é adjetivado de positivista, linha de pensamento criada por Augusto Comte (1798-1857) e caracterizada pelo cientificismo, a metodologia quantitativa e a repulsa ao idealismo. Considerando que Floriano fora vice-presidente de Deodoro da Fonseca, proclamador da República (1889), e que tanto o episódio quanto o militarismo do qual fazia parte tinham laços com as idéias positivistas do séc XIX (vide o lema da bandeira nacional: “Ordem e Progresso”), poderíamos dizer que o lamento do eu lírico pela imagem de Anchieta na estátua do militar teria a ver com uma oposição entre o positivismo do Marechal e o idealismo do missionário.

Século XVII

Para uma melhor compreensão dos poemas “Fadistas versus Nassau”, “Viagem do traído”, “O índio invisível” e “O herói e a frase”, é importante um comentário inicial acerca do período histórico comum a eles: *As invasões holandesas*.

As invasões holandesas têm seu início em 1624, com a ocupação de Salvador, capital do Brasil na época. O maior motivo dessa ocupação está ligado à produção açucareira. Bahia e Pernambuco foram os grandes centros açucareiros do Brasil Colônia.

É preciso lembrar que a Holanda estava em guerra contra a Espanha e como Portugal se encontrava, naquela época, sob domínio espanhol, ocorreram diversas restrições sobre os países que participavam do comércio na colônia portuguesa. Conseqüentemente, os holandeses perderiam o controle que tinham sobre a comercialização do açúcar.

No ano em que acabou a Trégua dos Doze Anos entre a Espanha e os Países Baixos (1609-1621), foi criada a Companhia Holandesa das Índias Ocidentais, que tinha por objetivo ocupar as regiões de produção açucareira na América portuguesa e ter o controle do suprimento de escravos.

Como dissemos, em 1624 começam de fato as invasões holandesas. Segundo Boris Fausto, em pouco mais de 24 horas os holandeses dominaram a cidade de Salvador e permaneceram na Bahia por um ano. Em 1630 eles atacam Pernambuco e conquistam Olinda. A partir deste episódio, segundo o historiador, a guerra pode ser dividida em três períodos.

O primeiro ocorre entre os anos de 1630 e 1637. Vencendo a resistência encontrada, segundo Boris Fausto, os holandeses conseguem o poder de toda a região entre o Ceará e o Rio São Francisco. Domingos Fernandes Calabar (1600?-1635) se destaca como figura importante deste período.

Calabar nasceu em Porto Calvo, estado de Alagoas, e foi educado por jesuítas. Mestiço, tornou-se senhor de terras e de engenhos de açúcar. Entre 1630 e 1632 participou das lutas contra os holandeses sob ordens de Matias de Albuquerque. Segundo Boris Fausto, era profundo conhecedor do terreno onde se travavam os combates. Talvez por ter considerado o domínio holandês mais benéfico para o Brasil, Cala-

bar passou das forças luso-brasileiras para as holandesas e se tornou um eficaz colaborador destas. Em 1635, Calabar foi preso e executado. Segundo Luciana Stegagno Picchio, o mestiço alagoano foi condenado à forca⁷ na Bahia.

Antes de tratarmos do segundo período das invasões holandesas, analisaremos um texto de Murilo Mendes sobre o personagem Calabar. Trata-se do poema X, cujo título é “Viagem do traído”:

Calabar tinha estado na Holanda,
Por isso gostava de tomar banho
Quando os exercícios de tiro davam folga.
Coincidia sempre com o banho das índias.

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

Na primeira estrofe, o poeta se refere a uma das marcas deixadas pelos holandeses no Brasil: a criação de uma política de higiene e de saneamento básico. Como se sabe, os holandeses deixaram registros da falta de asseio dos portugueses que viviam aqui. Este paralelo deve ser observado no livro *História do Brasil*: os holandeses ficariam lembrados pelo investimento em saúde pública e os portugueses como um povo que não gostava de tomar banhos. No poema, associa-se a imagem da Holanda à da higiene. Por isso Calabar gostava de tomar banhos. Por outro lado é uma nítida referência à passagem deste personagem para as forças invasoras.

Murilo Mendes faz uma revisão da história, utilizando-se da ironia. No poema, a indignação portuguesa não se deve à guerra ou ao fator econômico da produção açucareira, mas à moral. Já a função de Calabar não é a de ajudar os estrangeiros na invasão e conquista territoriais, mas a de mostrar outro caminho: o das mamelucas que davam confiança.

Como se pode perceber no poema, Calabar não é capturado após uma guerra como nos informam os historiadores, mas obrigado a ir para a Bahia, onde será executado. Novamente se percebe o uso da ironia no final do poema: “...tomar banho / com uma toalha de cordas no pescoço”. O termo *tomar banho* ganha duplo sentido: o de manter a higiene aprendida com os invasores e o de uso mais popular da expressão. A toalha que rodeará o pescoço do personagem traidor (na perspectiva lusitana) é feita de cordas, o que nos remete ao enforcamento ou estrangulamento já referido anteriormente.

Para comentarmos o poema IX, “Fadistas versus Nassau”, e o poema XII, “O herói e a frase”, que se referem ao segundo período das invasões holandesas, retomaremos agora nosso comentário sobre a época em questão. Como se pode perceber, desde já, o título do nono poema se refere ao príncipe holandês Maurício de Nassau.

O segundo período ocorre entre 1637 e 1644. Trata-se do governo de Maurício de Nassau, marcado por melhorias públicas, pela tolerância religiosa, por ter trazido artistas, naturalistas e letrados para Pernambuco e pela construção da Cidade Maurícia ao lado do velho Recife, dentre outros. Segundo Boris Fausto, Nassau regressou à Europa em 1644 por causa de desavenças com a Companhia das Índias Ocidentais.

⁷ Em outras fontes encontramos que Calabar teria sido garroteado. Ou seja, estrangulado por meio de corda e garrote, mas sem suspensão do corpo.

Vejam os versos de uma parte do poema “Fadistas versus Nassau”:

Vamos botar para fora
Este gajo convencido.
Não queremos aqui dentro
Gentinha assim desta ordem.
Passa horas e mais horas
Dentro da tina d’ aiagua,
Ou lendo livros difíceis,
Ou mexendo em porcelanas.
Vilão como este não há.
Será que o gajo não tenha
Saudades da sua Holanda?
Às armas, ó João Vieira!

O título do poema se refere à luta entre portugueses e holandeses. Dois sentidos da palavra fadista podem ser aqui relacionados aos portugueses. O primeiro se refere aos cantores de fado, que é uma canção popular, geralmente de lamento, acompanhada da guitarra lusitana. O final do poema reforça este sentido, quando afirma que as guitarras de Orfeão, ou seja, de um instrumento de cordas e teclas⁸, terão as suas cordas rebentadas. O segundo sentido da palavra *fadista* se deve a existência de uma expressão em Portugal para se referir a desordeiros e suas vadiagens: “vida de fadista”. Neste segundo sentido, temos uma ironia mais marcada aos portugueses que, em contraposição aos holandeses, são desorganizados e desordeiros.

Como dissemos anteriormente, Nassau regressa à Europa por outros motivos e não por uma guerra contra os portugueses ou luso-brasileiros. Assim sendo, pode-se dizer que este poema trata da expectativa de se lutar contra os holandeses. Desta ânsia e não de uma guerra exatamente.

Interessa também a Murilo Mendes o fato de Nassau ter sido considerado um afeminado. Pode-se dizer, que nesse sentido, o poema explora o fato de o príncipe ler livros difíceis, mexer em porcelanas e, que mais se destaca, passar muitas horas se banhando. Quem nos dá essa informação é Luciana Stegagno Picchio, quando escreve: “...ele, que passava horas a banhar-se na tina, teria sido um efeminado. Há nisso uma alusão, recorrente nos textos da Conquista, quer da Ásia como da África e do Brasil, ao pouco amor dos portugueses da época pelos banhos”⁹.

João Fernandes Vieira (1613-1681), que no poema é chamado a lutar contra os holandeses, foi um dos mais ricos proprietários da região, considerado um dos líderes da Insurreição Pernambucana que Boris Fausto chama de terceiro período.

Ainda com relação ao segundo período, temos o poema XII, “O herói e a frase”, em que o almirante holandês Adrian Pater, segundo Luciana Stegagno, na situação de combate naval de 12 de setembro de 1640, teria dito a frase que ficaria famosa e seria utilizada por Murilo em seu poema: “O oceano é a única sepultura digna de um almirante batavo”. É preciso lembrar que novamente o poeta trabalha com a ironia dizendo que pior do que ele ter dito isso, foi alguém ter ouvido e repetido.

Retomando a história das invasões holandesas, o terceiro período de guerra ocorre entre 1645 e 1654. Trata-se da reconquista do território pelos luso-brasileiros. Em 1640 havia ocorrido a ascensão de Dom João IV ao trono português, que resultaria no fim da dominação espanhola em Portugal. A guerra, que ocorreu em Pernambuco, é relatada por Boris Fausto do seguinte modo:

⁸ Orfeão, segundo o dicionário Houaiss, também pode significar um conjunto de vozes masculinas, ou seja, um coro formado por homens. A palavra vem de Orfeu, poeta e célebre músico que simbolizava o espírito da música na Mitologia Grega.

⁹ Ver nota de Luciana Stegagno Picchio sobre o poema IX. Cf. MENDES, Murilo, 1991, p. 97.

O principal centro da revolta contra a presença holandesa localizou-se em Pernambuco, onde se destacaram as figuras de André Vital de Negreiros e João Fernandes Vieira, este último um dos mais ricos proprietários da região. A eles se juntaram o negro Henrique Dias e o índio Filipe Camarão. Depois de alguns êxitos iniciais dos luso-brasileiros, a guerra entrou em um impasse, prolongando-se por vários anos. [...] [Em 1653] uma esquadra portuguesa cercou o Recife por mar, chegando-se afinal à capitulação dos holandeses em 1654.¹⁰

O poema XI, “O índio invisível”, refere-se ao personagem Antônio Filipe Camarão, citado pelo historiador. Camarão, segundo Luciana Stegagno, comandou um regimento do General Francisco Barreto, na guerra contra os holandeses. Uma curiosidade acerca do indígena é que ele se tornou personagem do romance de José de Alencar, sendo chamado de Poti, o irmão de Iracema.

Murilo Mendes, ao nomeá-lo de índio invisível, refere-se ao fato de Camarão se camuflar na natureza brasileira:

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

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

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

Curiosamente, a supremacia do povo brasileiro, faz-se, nesse caso, pela imagem do índio. Cabe lembrar que a figura do índio tinha sido utilizada no decorrer da primeira fase do Modernismo brasileiro, a chamada fase heróica, para superar o poder do invasor português.

Com relação a este poema de Murilo, é interessante observar a reação dos inimigos diante do fato de serem atacados no escuro. Acham que tem macumba ou assombração no lugar. Não sabendo para onde atirar, fogem. O momento da morte de Camarão é relatado pela voz poética como mais uma faceta relacionada à sua invisibilidade:

Depois Camarão morreu,
Desaparece no escuro,
Mas já está acostumado.
Sumiu, sumiu para sempre,
Ninguém viu ele morrer.

Embora a participação de Camarão seja mais relacionada ao terceiro período das invasões holandesas, o personagem estava envolvido desde 1630, quando se apresentou a Matias de Albuquerque e participou, naquele momento, da resistência contra os estrangeiros. Por fim, é curioso observar que Murilo Mendes, ao tratar das invasões holandesas e sob uma perspectiva que poderíamos chamar de luso-brasileira, evita ainda assim a pergunta que se repetiu entre os historiadores, ou seja, sobre a possibilidade de termos um Brasil diferente ou “melhor” se os holandeses tivessem vencido e continuado aqui.

Ainda com relação ao século XVII, restam dois poemas do livro *História do Brasil* a ser analisados.

¹⁰ FAUSTO, Boris, 2004, p. 86-88.

Trata-se dos poemas XIII e XIV: “Cantiga dos Palmares” e “A bandeira”. O poema XIII, como o título indica, fala do Quilombo dos Palmares, que foi, como se sabe, uma das maiores organizações de escravos foragidos das fazendas no período colonial e que conseguiu resistir por quase um século. A partir de 1667 há uma tentativa de recapturar os escravos e reconquistar a terra, mas é no ano de 1694 que o quilombo é derrotado com o ataque de três colunas: pelos paulistas, pernambucanos e alagoanos. Zumbi é considerado o líder mais importante do quilombo.

O poema XIII, “Cantiga dos Palmares”, apresenta-nos a seu modo a cultura dos negros que viviam em liberdade nos quilombos. Como se trata de uma cantiga, inventada evidentemente por Murilo para nos mostrar o constante receio de enfrentar os brancos e ao mesmo tempo lamentar o passado doloroso, temos a forte marca da linguagem coloquial. É preciso lembrar ainda que os versos deste poema encontram-se metrificados, possuindo cinco sílabas poéticas cada um. Trata-se assim, do verso conhecido como pentassílabo ou redondilha menor.

Vejamos a primeira estrofe do poema:

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

Os três últimos versos desta primeira estrofe trazem a idéia do porão, no qual morriam os negros. O termo pode ser visto de duas maneiras: como a senzala onde ficavam os escravos ou ainda como o porão dos navios em que eram trazidos da África. Entretanto, como o poema se refere ao Quilombo dos Palmares, a primeira interpretação parece ser a mais indicada, lembrando que as senzalas eram extremamente fechadas para que se evitasse a sua fuga.

Como se pode perceber, há no poema uma imitação da linguagem do negro do período colonial. A falta de concordância em termos como “os nêgo”, “pros escravo” e “vancêis foi”, a maneira de falar as palavras, a repetição do pronome “nóis”, dentre outros, marcam essa linguagem coloquial tão recorrente no Modernismo brasileiro. Já com relação ao conteúdo, temos a cultura dos negros no quilombo, segundo o poema: cachacinha, coco, dança, fé etc. Na segunda estrofe, temos ainda a crença dos negros em santos como Maria, São Cosme e Damião.

Por fim, o poema XIV, “A bandeira”, refere-se às Bandeiras, ou seja, àquelas expedições, geralmente originárias de São Paulo, que adentraram o sertão brasileiro em busca de metais preciosos ou de índios que seriam escravizados. Essas expedições também contribuíram para a expansão do território do país, ultrapassando o limite traçado pelo Tratado de Tordesilhas. Por outro lado, o termo bandeira também se refere, no poema, à bandeira do Brasil.

Vejamos como esta parte da história aparece transformada em poesia por Murilo Mendes:

Durante meses e anos
Nós furamos o sertão,
Atravessamos florestas,

Desviamos o curso dos rios;
Nossas famílias também
Vão resolutas com a gente,
Galinhas, carneiros, porcos,
Tudo aprende geografia.
Num só tempo procuramos
As esmeraldas enormes
E traçamos, fatigados,
O mapa d'este país.
Esmeraldas não achamos,
Ou achamos, mas sloper.
Não achamos esmeraldas,
Mas o tempo não perdemos:
No fim deste pic-nic
Desenrolamos no céu
A bandeira do país.

O verbo *furar*, utilizado por Murilo Mendes para transmitir a idéia da difícil penetração do território desconhecido que comporia o Brasil, é significativo. Transmite ao leitor a dimensão e densidade das florestas intocadas. Ao adentrar o território, os bandeirantes levaram consigo, como se pode perceber no poema, suas famílias e sua cultura, que é exemplificada pelos seguintes animais: galinhas, carneiros e porcos. E ao mesmo tempo que procuravam por pedras preciosas, traçavam o mapa do Brasil.

Quanto a isso, o termo *sloper* provoca a atenção do leitor. Luciana Stegagno Picchio nos explica que a palavra dava nome a um magazine e que se trata de uma ironia do poeta: “As esmeraldas enormes, que ao fim se revelam pobres turmalinas (na irônica linguagem de M. M., esmeraldas *sloper*: do nome de um famoso magazine [...] conhecido principalmente por suas bijuterias), tinham sido as protagonistas do poema ‘O caçador de esmeraldas’ de Olavo Bilac (1902)”.

A referência das bandeiras como um piquenique, o já citado verbo *furar* e a alternância de tempos verbais fazem-nos pensar numa influência do Surrealismo. Ao mesmo tempo, o termo *piquenique* traz a idéia de que as Bandeiras ainda não tinham dado resultado, pois não encontraram as esmeraldas (como depois se dará com o diamante e o ouro descobertos em Minas Gerais). A imagem da bandeira do Brasil desenrolada no céu, além do sentido de balançar, traz a imagem da composição do mapa do Brasil, feita pelos bandeirantes.

Século XVIII

Os poemas que se encontram numerados de XV a XX compõem a parte do século XVIII do livro *História do Brasil*. Podemos dizer que estes se dividem em cinco temas, a saber: a Guerra dos Emboabas; a Guerra dos Mascates; o episódio da expulsão dos membros da Companhia de Portugal realizada no governo do Marquês de Pombal; a Inconfidência Mineira; e a arte barroca de Aleijadinho.

O poema XV, “O café dos emboabas”, atualiza, por meio da ironia, o período que ficou conhecido como Guerra dos Emboabas (1708-1709). Como dissemos no capítulo referente ao século XVII, foi por meio dos bandeirantes que se descobriu o ouro em Minas. Segundo Boris Fausto, foi em 1695, no Rio das Velhas (próximo às cidades conhecidas hoje como Sabará e Caeté), que ocorreram as primeiras descobertas significativas de ouro. O nome de Borba Gato é associado a elas.

Segundo o historiador, os paulistas queriam, dado o mérito da descoberta, a concessão para a

exploração do metal. A chegada de grande número de portugueses e também de brasileiros (sobretudo baianos) à região das minas, resultou na chamada Guerra dos Emboabas. A palavra *emboaba* se refere à forma pejorativa com que os paulistas chamavam os “forasteiros”. Segundo Luciana Stegagno, a palavra quer dizer “pinto calçudo”, ou seja, ave com pernas e pés emplumados, e entre os “forasteiros” estavam os reinóis, ou seja, os naturais do reino. Segundo ela, posteriormente a gemada — que aparece no poema XV — seria comum entre os reinóis.

Murilo Mendes brinca com o alimento que caracteriza os opositores: o café dos paulistas com a gemada dos emboabas. Cria um encontro entre ambos em que estes querem gemada de ouro e aqueles oferecem o café. Vejamos uma parte do poema:

Os emboabas entraram
Na fazenda dos paulistas.
Os paulistas, de sabidos,
Mandam servir o café.

Não é café que eles querem,
Eles querem, mas gemada
Batida com gema de ouro.
Tornaram a pedir gemada,
De novo lhes dão café,
De novo eles recusaram.
Os emboabas se danam,
Puxam o revólver do cinto.
Vão recuando, recuando,

Até nas margens do rio.
O dia inteiro lutaram.

Evidentemente, a disputa pelo ouro ou a luta pelo seu monopólio está registrada no poema como a gemada batida com gema de ouro que os emboabas insistem em querer e os paulistas insistem em recusar. Assim se articula a guerra no poema. Ironicamente, em sua seqüência, no momento de descanso os paulistas bebem café. Então, os emboabas também querem beber o café, que é recusado por aqueles. Começa, assim, a nova batalha que resultará no conhecido episódio do Rio das Mortes, em que, segundo Luciana Stegagno, morreram 300 paulistas, avermelhando o rio perto de São João del-Rei. Bento de Amaral Coutinho foi o chefe emboaba responsável pela carnificina.

No poema, a carnificina está registrada com a frase “Depois do café se costuma beber água”, gritada pelos emboabas, que atiraram os paulistas no rio avermelhando a água de sangue. É válido comentar ainda, sobre o poema XV, um verso específico: “Se embolaram com os paulistas”. Observe-se que o uso do verbo embolar, na forma como se encontra, remete-nos à palavra emboaba.

O poema XVI, chamado “O mercado dos mascates”, refere-se à Guerra dos Mascates. A palavra que dá título ao texto significa vendedor ambulante e foi usada de forma pejorativa, pelos olindenses, para se referirem aos comerciantes portugueses de Recife. A economia de Recife e Olinda era sustentada pelo comércio, naquela, e pelos senhores de engenhos, nesta. Porém, o declínio do preço do açúcar no mercado internacional enfraquece a economia desta última cidade.

Com o crescimento comercial de Recife — que havia passado por grandes transformações após a presença dos holandeses —, Olinda começa a perder o prestígio que tinha até então como centro administrativo e político. O conflito se inicia quando dom João V eleva Recife à categoria de vila. Os olindenses, revoltados, atacam a cidade e destroem o Pelourinho (símbolo do poder).

Outra informação relevante, dada por Luciana Stegagno, é a de que os mascates portugueses

compravam açúcar dos olindenses e lhes vendiam os gêneros importados por preço muito maior. A guerra durou, segundo ela, de 1710 a 1714. Luciana ainda afirma que Murilo Mendes utilizou o romance de José de Alencar, *A Guerra dos Mascates*, como fonte.

No poema XVI, há uma disputa inicial entre o comércio dos mascates e o dos olindenses, marcado pelo preço das espingardas:

Os olindenses entraram
Na barraca dos mascates.
Querem comprar espingardas.
Os mascates dão o preço.
Os olindenses declaram:
“Por preço muito menor
Nós vendemos, seus piratas,
Até quantas dúzias queiram.”

Os mascates, que já impuseram o seu mercado, revoltam-se com a concorrência. O poema é marcado pela ironia quando une a idéia de dar de graça com a de atirar com a espingarda e provocar o confronto:

Então os mascates pegam
Nas espingardas compridas,
Saíram atrás, gritando:
“Agora damos de graça.”
E tocam a disparar tiros.

Os olindenses, por sua vez, reúnem-se e invadem o Recife (“Desbarataram os mascates”). Curiosamente, é o som da charanga que joga o pelourinho no chão da cidade. Novamente, além da alteração de tempos verbais já mencionada, podemos pensar em uma influência do Surrealismo. Cabe lembrar que a palavra *charanga* pode designar um conjunto desafinado e barulhento, o que acrescenta também a ironia a este trecho do poema:

Os sons das flautas vibrando
Jogam no chão da cidade
O pelourinho infamante,
O único artigo, só,
Que os mascates portugueses
Não conseguem colocar
No mercado de Recife.

Há uma outra ironia no poema, quando se afirma que o pelourinho é o único artigo não comercializado pelos mascates. Na forma como se encontra é também uma afirmativa de que se fosse possível eles venderiam o pelourinho. Novamente temos a imagem do mascate ligada a Recife. É importante notar também que, ao chamar o pelourinho de infamante, ou seja, que traz desonra, o poeta atualiza a história do Brasil, analisando-a.

O poema seguinte, “Os pombos do pombal”, refere-se ao episódio da expulsão dos membros da Companhia de Jesus, que ocorreu durante o governo do Marquês de Pombal. Segundo Boris Fausto, as medidas contra as ordens religiosas faziam parte de uma política de subordinação da Igreja ao Estado português. Não houve porém conflitos com o papa. Havia uma série de motivos para se acabar com os jesuítas no Brasil. Podemos destacar: a Companhia de Jesus era acusada de criar “um Estado dentro do Estado”; por causa do escasso povoamento em regiões do país, a escravidão dos índios foi extinta (1757)

e, posteriormente, a legislação incentivou o casamento entre índios e brancos. Ainda de acordo com Boris Fausto, os jesuítas eram contra essa política de miscigenação; a elite colonial e a Coroa desejavam propriedades da Companhia de Jesus; dentre outros.

Segundo o historiador, com a expulsão dos jesuítas, muitos dos colégios da companhia se transformaram em palácios de governadores ou em hospitais militares. Estes bens, assim como uma administração da colônia sem a interferência dos jesuítas, podem ser relacionados com a reconstrução do pombal (reconstrução de Lisboa) mencionada no poema XVII de Murilo Mendes:

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

A imagem da pomba, evidentemente extraída do “nome” Marquês de Pombal, traz consigo uma ambigüidade ao se referir aos jesuítas, para os quais poderiam significar paz. É justamente pelo símbolo da paz ou de um marquês que carrega a palavra que vem a expulsão dos membros da Companhia de Jesus. No poema, entretanto, as pombas chegam a simbolizar a morte, pois trazem venenos em seus bicos. Os jesuítas morrem desse veneno e os pombos levam consigo a reconstrução do pombal. Como dissemos, pombal, neste caso, pode ser visto como metáfora de Lisboa, que foi destruída pelo terremoto de 1755 e necessitava ser reconstruída.

Os poemas XVIII e XIX referem-se principalmente a dois personagens da Inconfidência Mineira, a saber: Tomás Antônio Gonzaga, poeta português que residiu em Vila Rica (Ouro Preto), e Joaquim José da Silva Xavier, que ficou conhecido como Tiradentes, por ter sido dentista prático.

Boris Fausto nos explica o sentido da palavra inconfidência como falta de fidelidade ou não-observância de um dever em relação ao Estado. Os inconfidentes tinham vínculos com as autoridades coloniais da capitania e, segundo o historiador, alguns ocupavam cargos na magistratura. Tiradentes constituía uma exceção por causa da morte prematura de seus pais. Em 1775 entrou na carreira militar, tornando-se alferes.

Tomás Antônio Gonzaga era português. Aos sete anos mudou-se para Pernambuco com a família. Estudou na Universidade de Coimbra, tornando-se bacharel em Leis. Em 1782 foi designado ouvidor da comarca de Vila Rica, então capital da capitania de Minas Gerais. Suas obras mais conhecidas são *Marília de Dirceu* e *Cartas chilenas*. Com a inconfidência, foi preso e condenado ao degredo. Seguiu então para Moçambique, na África.

Havia uma certa estabilidade na capitania até a chegada do governador Luís da Cunha Meneses, em 1782. Posteriormente, o Visconde de Barbacena é nomeado para substituí-lo. Segundo Boris Fausto, o Visconde de Barbacena recebeu do ministro português Melo e Castro instruções para garantir o recebimento de cem arrobas de ouro anuais. O governador, para completar essa quota, poderia se apropriar do ouro existente ou, ainda, decretar a derrama, dentre outras medidas.

Os inconfidentes começaram a preparar o movimento em 1788, incentivados pela expectativa da derrama. Em março de 1789, a derrama foi suspensa e os conspiradores foram denunciados por Silvério dos Reis que, como vários inconfidentes, devia à Coroa. Aconteceram prisões em Minas e no Rio de Janeiro.

Muitos dos réus foram condenados à forca, mas a rainha Dona Maria transformou as penas em

degredo, com exceção de Tiradentes. Segundo Boris Fausto, a leitura da sentença aos inconfidentes durou dezoito horas. Em 21 de abril de 1792, Tiradentes foi enforcado. Posteriormente teve o corpo esquartejado e sua cabeça foi exposta na praça de Vila Rica, onde hoje há uma estátua¹¹.

Como se pode perceber, não houve exatamente uma revolta e os ideais de libertação defendidos pelos inconfidentes não puderam se realizar naquele momento. No entanto, a forma como foi combatida a inconfidência transformou-a em algo simbólico e Tiradentes se tornou um herói nacional. Basta lembrar que até pouco tempo, a figura de Tiradentes se parecia com a de Cristo, principalmente nos traços, nas imagens mais divulgadas deste.

Leiamos um trecho do poema “O alferes na cadeia”. Observemos que há, logo no início, uma referência a Tomás Antônio Gonzaga ao se utilizar a palavra Dirceu. O termo *lundu*, ou seja, canção, remete-nos ao degredo de Tomás para a África, onde pode viver aos pés da mulata. Já o ato de fazer crochê, segundo Luciana Stegagno, refere-se ao ideal de vida caseiro cantado nos poemas de *Marília de Dirceu*. Note que o poema faz uma contraposição entre o destino de Tomás com o de Tiradentes:

Antes eu fosse Dirceu,
Vivesse aos pés da mulata
Desfiando o lundu do amor,
Fazendo crochet de noite,
Do que estar como estou:
Os dentes me arrancaram,
Incendiam meu chalet;
Não pude livrar ninguém
Da escravidão atual;
Arranjei foi mais um escravo,
Eu mesmo, entrei na cadeia;
Tirei retrato de herói,
Mostrei a mestre Silvério
Os planos desta revolta;

O ato de arrancar os dentes daquele que tirava dentes nos parece mais uma ironia do poeta e uma referência ao esquartejamento que haverá de seu corpo após o enforcamento. O sétimo verso, por sua vez, remete-nos ao fato de Tiradentes ter tido a sua casa destruída na Vila Rica, onde hoje há uma imagem do alferes mas em construção diferente da original. A referência ao fim da escravidão, como se sabe, era uma das propostas dos inconfidentes: a liberdade não só para o Brasil, mas para os escravos, era defendida. Tiradentes, no poema, vê-se como escravo. Há uma ironia, evidentemente, no ato de tirar retrato de herói, como ficaria conhecido muito tempo depois. Já a referência a Silvério, como dissemos, é anterior ao enforcamento, pois Silvério dos Reis, segundo Boris Fausto, esteve próximo¹² dos inconfidentes antes de os denunciar.

O que mais impressiona, no entanto, neste poema, é a alteração do modo como Tiradentes morre: pela cadeira elétrica. Daí o título do poema ser “O alferes na cadeira”. Se o leitor, de antemão, poderia pensar numa situação imponente ou respeitosa, logo se desapega desta imagem para incomodar-se com a da cadeira elétrica:

Sentei na cadeira elétrica,
Morro, inda mesmo que tarde
A morte que sempre sonhei,

¹¹ Não se deve confundir, entretanto, esta estátua com a que é citada no poema XIX. Murilo Mendes, neste poema, “A estátua do alferes”, refere-se à estátua de Tiradentes colocada na frente da Câmara dos Deputados no Rio de Janeiro.

¹² Cf. FAUSTO, Boris. 2004, p. 116.

— Não essa morte vulgar,
Apagada, clandestina:
Eu quero morrer de herói,
Eu amo a posteridade;
Comecei me lamentando
De não ser como Dirceu,
Mas é só pra tapear;
Acabei me convencendo
Que não há nada melhor
Do que a gente ser herói;

O segundo verso do trecho acima é um claro trocadilho com a frase latina da bandeira de Minas Gerais: *libertas quae sera tamen*. Ironia se pensarmos que quem lutava pela liberdade, agora se sente como um escravo e conseguiu a própria morte. Outra ironia está em rever a própria opinião (no caso do alferes, uma vez que o poema está em primeira pessoa), dizendo que começou se lamentando da situação de Dirceu (ou Tomás Antônio Gonzaga) para tapear e que se sente satisfeito de morrer como herói e ficar para a posteridade.

É interessante observar que, no final do poema XVIII, Tiradentes diz que quer seu nome no jornal e estátua em praça pública. Novamente temos a ironia no modo como se refere à própria morte, que, no caso, se dá pela cadeira elétrica: “Vamos, apertem o botão”. Esta imagem nova de Tiradentes morrendo na cadeira, essa tamanha transformação de algo conhecido, remete-nos ao Surrealismo¹³. Sobre isso, escreve Luciana Stegagno: “o surrealismo de M. M. baralha as fichas históricas, mandando Tiradentes sentar na cadeira elétrica”¹⁴.

Como dissemos, o poema XVIII termina com o alferes querendo a sua imagem na forma de estátua e em praça pública, o que, como sabemos, ocorrerá em diversos lugares do país. O poema seqüente, “A estátua do alferes”, refere-se ao monumento de Tiradentes que foi colocada no Rio de Janeiro, em frente à Câmara dos Deputados. Os versos de número 15 e 16 comprovam essa referência: “Senadores, deputados, / Se arrancham na minha sombra”. Sombra, nesse caso, da estátua erigida.

Novamente podemos falar em Surrealismo, ao lembrarmos que o poema afirma que uma turma de poetas vivem dentro da estátua:

Há mais de cem anos guardo
No meu ventre generoso
Uma turma de poetas
Que vivem o dia inteirinho
Tangendo as cordas da lira,
Em vez de atirarem bombas
No marquês de Barbacena
E no rei de Portugal.

Acertadamente, Luciana Stegagno Picchio nos lembra que Murilo Mendes trocou o Visconde de Barbacena (Luís Antônio Furtado de Mendonça), pelo Marquês de Barbacena (Felisberto Caldeira Brandt). Embora haja, neste poema, um predomínio do verso de sete sílabas, alguns versos não seguem a métrica,

¹³ Não tratamos, neste caso, do Surrealismo como escrita automática, como ficou conhecido, mas dessa manipulação das imagens por uma ordem mais próxima do sonho do que da realidade, o que nos lembra diversos apontamentos de André Breton. Por exemplo, quando diz: “Acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer”. Cf. BRETON, André. 1985, p. 45.

¹⁴ PICCHIO, Luciana Stegagno. In. MENDES, Murilo. 1991, p. 99.

como é o caso do quarto verso do trecho acima. Assim, a alteração da palavra *marquês* por *visconde*, implicaria a perda de uma redondilha maior, mas não comprometeria a métrica dada, uma vez que ela não é seguida à risca neste poema.

A idéia de mártir e herói atribuída a Tiradentes e o símbolo que se tornou da busca pela liberdade é expressa nos seguintes versos:

Se eu não tivesse sofrido
— Por iniciativa própria —
Eles nunca poderiam
Viver nesta pagodeira.
Sou como o cavalo troiano,
Aqui dentro cabe o mundo,
O Avô da farra sou eu.

“Pagodeira”, no poema, sinônimo de festa e alegria, remete-nos também à liberdade conquistada. A idéia de sofrer pela libertação do próximo novamente se assemelha às histórias bíblicas. A referência ao Cavalo de Tróia é bem-vinda, dado que todos vivem dentro da estátua, conforme é afirmado no poema. Evidentemente, uma leitura mais simplista o interpretaria como o fato de Tiradentes ser sempre lembrado quando o assunto é libertação ou ainda a idéia de estar dentro do outro como uma metáfora para dizer que as pessoas são oriundas e comungam deste símbolo. Porém, é-nos evidente também que tal interpretação corrompe a imagem do surrealismo que queremos conservar, como no verso: “No meu corpo cabe tudo”. Assim, a intertextualidade com a *Ilíada* reforça este primeiro viés interpretativo.

O último poema referente ao século XVIII, no livro *História do Brasil*, é o “Força de Aleijadinho”. Na verdade, se observada as datas de nascimento e morte de Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), o Aleijadinho, veremos que ele viveu a maior parte no século XVIII, mas temos que lembrar que o artista já tinha mais de 60 anos quando realizou grande parte de seu trabalho e esculpiu as imagens conhecidas que encontramos em Congonhas do Campo, ou seja, no século XIX. A exemplo dos profetas e das muitas outras imagens desta cidade, pode-se dizer que Aleijadinho deixou obras em todas as principais cidades históricas de Minas Gerais.

Podemos dizer que o poema de Murilo Mendes, “Força do Aleijadinho” é uma homenagem ao grande artista do barroco brasileiro. O apelido de aleijadinho é devido a uma doença que lhe deformou os pés e as mãos. O artista passou a trabalhar com o martelo e o cinzel amarrados aos punhos. Essas informações, que vem impressionando gerações de admiradores de sua arte, é o motivo do poema de Murilo. Neste, é dada uma voz à escultura: “Homem homem se me acabas / Eu acabou te abraçando”. Novamente, há uma inovação na imagem que a história consagrou e o surrealismo é introduzido na situação:

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

A dificuldade do trabalho de Aleijadinho, que como dissemos, impressiona-nos dada a qualidade de sua arte, é substituída no poema por um elemento surreal: uma boca de fogo que sai de dentro do escultor e sopra na estátua que, pronta, o abraça. A idéia de soprar e gerar vida é evocada pelo poeta para isso.

Século XIX

Os poemas numerados de XXI a XXXVII estruturam o século XIX em *História do Brasil*. Observe-se que grande parte desse século é tratada na obra, que aborda: a vinda da família real para o Brasil; a Revolução Pernambucana de 1817; a Independência; o Primeiro Reinado; o período de Regência, que é brevemente tratado no poema XXVIII; o período do Segundo Reinado, em que é dado destaque para a Guerra do Paraguai; a Proclamação da República; os governos dos marechais Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto; e, por fim, o episódio de Canudos. Curiosamente, Murilo Mendes deixa de lado a Abolição da Escravatura. Observe-se que, após dedicar o último poema à Guerra do Paraguai (poema XXXII), passa a falar da Proclamação da República no poema seguinte. O poeta não dedica um poema exclusivamente ao tema da Abolição. Deixa o ano de 1888 de lado, para entrelaçá-lo com a Queda do Império no poema XXXV, numa espécie de lamento de Dom Pedro II. Evidentemente, o tema da escravidão é novamente abordado no poema XXXVIII, que se refere à Revolta da Chibata e compõem o século XX.

O poema XXI, “Embarque do papagaio real”, refere-se à vinda da Corte para o Brasil. Segundo Luciana Stegagno, a história do papagaio real, na época, era uma “lengalenga infantil”. Neste poema, unem-se as histórias de Brasil e Portugal com a vinda do futuro D. João VI. É preciso lembrar que, quando as tropas francesas de Napoleão sob o comando do General Junot avançaram em direção a Lisboa, o príncipe-regente decidiu-se em poucos dias pela transferência da Corte para o Brasil. Em decorrência disso, segundo Boris Fausto, ocorreu uma reviravolta nas relações entre a Metrópole e a Colônia. O embarque da família real e de centenas de pessoas que a acompanharam ocorre entre os dias 25 e 27 de novembro de 1807. A primeira estrofe do poema trata dessa decisão de deixar Portugal:

Je suis pobre, pobre, pobre,
Je m'en vais d'aquí.
Esse tal de Napoleão
Vem tomar conta de minha quinta
Vem tomar minhas pipas de vinho,
Vem tomar meus p'rus,
Meus frangos,
Minhas galinhas d'Angola.
Tô fraco, tô fraco, tô fraco.

Segundo Luciana Stegagno, o anedotário referente a Dom João se encontra, no poema, marcado pela fala em francês e, evidentemente, pelo apetite do então príncipe-regente: as pipas de vinho, os perus, frangos e galinhas d'Angola. Ironicamente, a fraqueza bélica de Portugal e o apetite do príncipe se juntam no onomatopaico verso “tô fraco, tô fraco, tô fraco”. Já na segunda estrofe, o alimento preferido pelo príncipe é substituído pelas laranjas brasileiras e pelas papas. O último verso completa o anedotário de que o príncipe-regente tinha medo de sua esposa D. Carlota Joaquina. Com 18 anos, Dom João havia se casado com a infanta espanhola, com quem teve nove filhos. Dentre eles, destaca-se Dom Pedro de Alcântara, futuro imperador do Brasil.

Como se sabe, o príncipe Dom João tornara-se regente desde 1792, quando sua mãe Dona Maria foi considerada louca. Em 1816, meses depois do falecimento de sua mãe, o príncipe é sagrado rei de Portugal, do Brasil e Algarves, com o título de Dom João VI. Em seqüência ocorre a Revolução Pernambucana de 1817. Há dois poemas no livro *História do Brasil* que se referem a esta revolução. O poema XXII trata do comerciante Domingos José Martins e o de número XXIII de Frei Caneca. Ambos personagens da Revolução Pernambucana.

Dos dois poemas, o XXII é mais significativo para essa revolução. O outro, “Relíquias de Frei Caneca”, refere-se ao momento da morte deste frei, por fuzilamento. Sua condenação, entretanto, ocorreu

por causa da Confederação do Equador (1824), movimento que pretendia criar uma república federativa no Nordeste brasileiro seguindo os moldes da estadunidense.

A Revolução Pernambucana de 1817 também foi um movimento em prol da proclamação da República. Abrangeu, segundo Boris Fausto, amplas camadas da sociedade, como os militares, proprietários rurais, juizes, artesãos, comerciantes e sacerdotes. Os revolucionários chegaram a tomar Recife e a implantar um governo provisório que proclamou a República. Estabeleceram a igualdade de direitos e a tolerância religiosa. Poucos meses depois, as forças portuguesas ocuparam o Recife, prenderam e executaram os líderes da rebelião.

Podemos dizer que o poema XXII, “A mão de Domingos José Martins”, inicia-se justamente tratando dessa execução:

O rei português mandou
Cortar sem pena as cabeças
De cem brasileiros bons,
Gente decente, sem medo,
Sabendo ler e escrever,
Costumando tomar banho,
Sem jeito para ser escrava.

O Carrasco decepou
A cabeça dos heróis,
As pernas mandou cortar
Em seguida as mãos também;

Segundo Luciana Stegagno, Domingos José Martins era um comerciante estabelecido no Recife que possuía contatos internacionais em especial com Hipólito José da Costa em Londres. Era filiado à Maçonaria e fundou em 1816 a loja Pernambuco do Ocidente. Após a derrota para os portugueses, foi preso perto de Serinhaém e conduzido para a Bahia, onde foi justicado no dia 12 de agosto de 1817. Segundo Boris Fausto, o comerciante foi um dos membros mais radicais do levante e era defensor da abolição da escravatura.

Observemos que o poema não trata especificamente de Domingos José Martins, mas dos revoltosos, que foram executados, de uma forma geral. O comerciante é lembrado no poema quando o rei Dom João VI acorda e vê uma mão inchada pingando sangue. Essa mão, que o título do poema nos informa ser do comerciante, traria a mensagem profética dizendo que o reino será dividido e o alerta para coroar logo Dom Pedro:

As cabeças que você
Mandou agora cortar
Renascerão com mais força

Em outros corpos, ô rei,
Teus filhos perseguirão.
Vá buscar sua coroa,
Chame o príncipe seu filho,
Ponha na cabeça dele
Antes que te cortem a tua.

É nesse tom de afronta, de uma mensagem deixada por uma mão morta, que marca no livro *História do Brasil* a passagem do reino para o príncipe-regente Dom Pedro. Em abril de 1821, Dom João VI embarca para Portugal, temendo perder o trono caso não regressasse. Em setembro e outubro do mesmo

ano, é ordenado ao príncipe-regente que retorne a Portugal. No dia 09 de janeiro de 1822, Dom Pedro disse a célebre frase que marcaria o dia como “dia do fico”: “como é para o bem de todos e felicidade geral da nação, estou pronto; diga ao povo que fico”.

Vejamos como este fato da História do Brasil aparece transformado em poesia por Murilo Mendes:

Eu fico, pois não,
Se a todos dou bem.
Preparem as mulatas,
Recheiem os p’rus,
Avisem os banqueiros,
Suprimam os chuveiros,
Me comprem mercúrio,
Afinem as guitarras,
Previnam o Chalaça,
Aprontem o trolley,
Eu fico, mas vou
Falar com a Marquesa,
Já volto pra ceia.
Falando em comidas
Eu fico, pois não.

O primeiro e o último verso do poema são uma clara referência ao modo de os portugueses falarem, marcado no caso pelo termo “pois não”. No quarto verso, temos novamente a palavra *peru* escrita (ou dita) suprimindo-se a vogal *e*. Aliás, a fartura de comida, já atribuída a Dom João VI que gostava de comer, agora é associada a Dom Pedro: perus, ceia, comidas. No entanto, a ironia mais forte aparece novamente no fato de não gostarem de tomar banho: “Suprimam os chuveiros”.

Luciana Stegagno nos chama a atenção para dois personagens da história mencionados no poema. São eles: o Chalaça, cujo nome era Francisco Gomes da Silva, era secretário particular e chefe do Gabinete de Dom Pedro, e a Marquesa, cujo nome era Domitila de Castro Canto e Melo, foi nomeada viscondessa e, posteriormente, Marquesa de Santos. Sobre isso, Luciana nos informa que o poeta antecipou a data, pois Domitila só se tornaria Marquesa meses depois do “dia do fico”.

Após o poema XXIV, “Fico”, três poemas prestam uma “homenagem” à Independência do Brasil. A palavra vem aqui entre aspas porque poderia ser trocada pelos termos *ironia*, *brincadeira*, *crítica* e até mesmo *deboche*. Basta lembrar que Murilo Mendes chama o episódio de “pescaria”. Assim, os poemas XXV e XXVI funcionam como um preparativo para a Independência e o XXVII, intitulado “A pescaria”, como um relato humorístico da Independência do Brasil.

Vejamos o trecho a seguir, retirado do poema XXVI:

Me esperam no Ipiranga
Pra fazer uma pescaria.
Tem uma vista bonita,
Só tem o inconveniente
De ter muita água demais.

A idéia de preparativo para a pescaria ou, como no caso acima, de Dom Pedro ser esperado no Riacho Ipiranga, sugere que a independência foi algo planejado ou pensado. A sugestão se confirma. Segundo Boris Fausto, em junho de 1822, o príncipe-regente acolheu a proposta de se eleger uma Assembléia Constituinte no Brasil. Em seguida, acelerou-se as decisões de rompimento com Portugal. Quando chegou de Portugal a revogação dos decretos de Dom Pedro e a determinação de seu retorno à Lisboa, a princesa

Dona Leopoldina e José Bonifácio enviaram a notícia ao príncipe. Este foi alcançado no dia 7 de setembro às margens do Riacho Ipiranga, onde proferiu, segundo o historiador, o Grito do Ipiranga e formalizou a independência do Brasil. Segundo Luciana Stegagno Picchio, Dom Pedro participava com efeito de uma pescaria.

O poema “A pescaria”, por sua vez, atribui o famoso grito de Dom Pedro ao fato de se encontrar sentindo mal por ter comido muito cuscuz, durante a pescaria:

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

Como se pode perceber, o grito “Independência ou morte” dado na história à Portugal, é direcionado no poema a uma cólica gástrica. Após o alívio, Dom Pedro festeja sua independência. Sobre o festejo, que será feito pelas mulatas dengosas do clube Flor do Abacate, Luciana Stegagno afirma que a alteração de um grupo português por um brasileiro já indica a independência: “dá-se a mudança histórica com a substituição da Tuna, isto é, do grupo de fadistas de Coimbra, pelo clube brasileiro...”¹⁵.

Esse deboche (chamemo-lo assim) feito pelo poeta à tão aclamada independência do Brasil se deve evidentemente: primeiro, a uma mitificação do fato pela própria História; segundo, poderíamos encontrar na História mesma uma explicação: o Brasil se tornava independente de Portugal mantendo em seu poder um português.

No dia primeiro de dezembro, o príncipe regente foi coroado imperador, recebendo o título de Dom Pedro I. Tinha 24 anos naquele momento. Começava assim o chamado Primeiro Reinado, que duraria até 1831. Por vários motivos, dentre eles o da morte de Dom João VI em 1826 que lhe garantiria o trono português, Dom Pedro I abdica no dia 7 de abril de 1831, em favor de seu filho, que ficaria conhecido como Dom Pedro II. Embora tivesse apenas cinco anos, é preciso lembrar que o Brasil passaria a ter um rei nativo.

Segue-se, por causa da pouca idade do menino Pedro, o período conhecido como Regência, que iria de 1831 a 1840, quando o imperador tem a sua maioridade antecipada. A princípio, os regentes eram três políticos e, a partir de 1834, apenas um. Segundo Boris Fausto, o Padre Diogo Antônio Feijó ganhará em 1835 as eleições para regência única e ficará conhecido como um enérgico governante. A ele, Murilo Mendes dedica o poema XXVIII, “O padre de ferro”. Com este pequeno poema, o livro *História do Brasil* contempla o período da Regência.

Aos quatorze anos de idade, Dom Pedro II assumiu o trono no Brasil, em julho de 1840, reinando até 1889. Em seu governo, segundo Luciana Stegagno, o país gozou de paz interna. O imperador era um amante das artes, um intelectual que privilegiava as letras francesas. Murilo Mendes ironiza essas informações pessoais em relação às nacionais:

¹⁵ PICCHIO, Luciana Stegagno. In. MENDES, Murilo. 1991, p. 102.

O imperador, de pijama,
Lê o Larousse na rede.
O fato é que com essa calma
Cinqüenta anos se agüentou.

O Segundo Reinado é marcado, entretanto, por acontecimentos externos. Referimo-nos à Guerra do Paraguai, também conhecida como Guerra da Tríplice Aliança na América espanhola. Os poemas de número XXX, XXXI e XXXII referem-se aos episódios dessa guerra, que duraria de novembro de 1864 a março de 1870.

Não se sabe muito sobre os motivos que teriam levado o presidente paraguaio, Francisco Solano López, a iniciar o conflito. O fato é que, segundo Boris Fausto, no dia 11 de novembro de 1864, um navio brasileiro foi aprisionado no Rio Paraguai, o que gerou o rompimento das relações diplomáticas entre os dois países. Em dezembro do mesmo ano, López lançou uma ofensiva contra o estado de Mato Grosso. Posteriormente, tentando chegar ao Uruguai, teve o acesso negado pela Argentina. Em março de 1865, o Paraguai declarou guerra a este país e, no dia primeiro de maio, foi assinado o Tratado da Tríplice Aliança, que unia o Brasil, a Argentina e o Uruguai contra o Paraguai.

Colocando em ordem cronológica os três poemas de Murilo Mendes, que tratam da Guerra do Paraguai, o primeiro seria o poema “A boca de Marcílio Dias”, em que se comenta sobre a grande quantidade de nomes de combatentes ou de heróis. Segundo Luciana Stegagno, Marcílio Dias, que se tornaria um herói lendário, morreu defendendo a canhoneira Parnaíba no combate ocorrido em 11 de junho de 1865. Episódio ocorrido, portanto, no primeiro ano de guerra.

Em seqüência, temos o poema “Marcha em retirada”, sobre o episódio que ficou conhecido como a Retirada da Laguna. Ocorreu em maio e junho de 1867, em Mato Grosso. Segundo Luciana, uma coluna brasileira formada por cerca de 2500 unidades foi reduzida a 700 homens após um período de fome e de contágio com o cólera-morbus. Esse episódio também é citado por Boris Fausto, que afirma que a epidemia “dizimou os combatentes”. O poema de Murilo Mendes associa o inimigo López com a doença:

O cólera-morbus é amigo de López.
Enquanto ele ataca, o amigo descansa,
— O cólera-morbus piedade não tem —,
Então a coluna a folga aproveita,
Deixou atrás dela um troço de doentes
Pra ir tapeando o cólera-morbus,
Depois a coluna pra casa voltou.

O poema “Tango de Solano López”, por sua vez, encerra a parte dedicada à Guerra do Paraguai. É curioso observar que neste poema, o ponto de vista é o do presidente paraguaio e, conseqüentemente, a linguagem se altera para imitar e reproduzir parcialmente o espanhol. Exemplo claro disso é a alteração do pronome eu, yo em espanhol, para “jô”. Como se sabe, a guerra só acabou em março de 1870, quando tropas brasileiras cercaram o acampamento onde estava Solano López e o mataram. O poema XXX nos relata este episódio final na perspectiva comentada:

Jô estava en el cabaré,
No hacía mal a ninguém.
Até pensaba em mi madre,
Tres muchachos me pegáron
Pelas orelhas, bandidos,
Macaquitos vão na frente

Batendo o rabo, guinchando,
Jô não consigo pegáos,
A guerra me declaráron,
Perdi milhares de heróis,
A guerra era contra mi,
Atras daqueles heróis
Só procuravam a mi;

A tríplice aliança, pode-se dizer, está representada no trecho acima pelos três muchachos que conseguem “pegar” o presidente paraguaio. Os quatro últimos versos marcam a obsessão de se chegar a Solano López, personagem da história que foi popularmente depreciado e/ou difamado no Brasil. No restante do poema, López nos informa que suas orelhas foram cortadas e deixadas ao Brasil e, ao Paraguai, deixava seu “amante corazón”. Pelo menos duas associações devem ser feitas quanto a este poema: o título de tango com o fato de López estar num cabaré, e o tom de lamento à idéia de um “testamento” ironicamente atribuída ao final do poema. Embora a perspectiva seja paraguaia, não deixa de haver um humor favorável ao lado brasileiro.

Com o fim da Guerra do Paraguai, que teria perdido pelo menos metade de sua população, o Brasil entra num período de crise do Segundo Reinado, que duraria até 1889. A abolição da escravatura, que se daria em 1888, teve seu início em 1871, quando o governo imperial propôs a Lei do Ventre Livre.

Com o fim da escravidão e, digamos, de um dos pilares da Monarquia, a Proclamação da República se tornava questão de tempo. Uma conjuração entre civis e militares pressionou Deodoro da Fonseca a liderar o movimento contra o regime. No dia 15 de novembro de 1889, Deodoro assumiu o comando da tropa e marchou para o Ministério da Guerra. No dia seguinte, segundo Boris Fausto, a queda da Monarquia estava consumada. Dias depois, a família real partia para o exílio na Europa. O marechal se tornou chefe do governo provisório e depois o primeiro presidente eleito pelo Congresso, em 1891.

O então Visconde de Ouro Preto, Afonso Celso de Assis Figueiredo, que presidia o último gabinete da Monarquia, não ofereceu resistência, tendo sido preso e deportado para a Europa. Já o Barão do Ladário, José da Costa Azevedo, então Ministro da Monarquia, opôs resistência e foi ferido no dia da Proclamação. O poema XXXIII, “Proclamação de Deodoro”, registra a seu modo tanto o comportamento do Visconde quanto o do Barão:

Ó que belo movimento!
Ouro-Preto não estrilou.
Foi tudo feito com rosas
E salva de 21 tiros.

Apenas quase matamos
O pobre Barão do Ladário.

O poema XXXIV, também sobre a Proclamação, é um soneto em redondilha maior. Pode-se dizer que o poema traz a visão do imperador, que deixa o Brasil e a coroa: “Só levo daqui saudades. / Justiça aguardo de Deus”. Como se sabe, o novo regime de governo oferecia cinco mil contos de pensão a Dom Pedro II, que a recusou. Essa informação se encontra nos tercetos do poema:

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

O papel está acabando,

Chego já no último verso,
Já lhe cedo o meu lugar.

Ainda sobre a Queda da Monarquia, temos a “Elegia do dia 16”. Como o título do poema anuncia, há uma lamentação de Dom Pedro II ao deixar o Brasil. No entanto, pode-se dizer que essa mesma “elegia” é regada com humor e alívio: “Me tiraram duma encrenca. / Isto aqui não dá mais nada”. O poema cita, além da princesa Isabel, que derruba “sopa no mel”, ou seja, assina a Lei Áurea, os políticos abolicionistas José do Patrocínio e Joaquim Nabuco. Este, por sua vez, aparece no texto marcado pelo humor muriliano: “Nabuco queria mostrar / Que tinha estatura mesmo”, clara referência à sua altura. Dom Pedro II, que não quer saber de “encrenca”, parte com o objetivo de passear em Paris. Embora neste poema tenhamos a perspectiva do imperador que deixa o cargo, Murilo Mendes não deixa de fazer uma revisão da história e (agora sim!) da Abolição. Observe-se principalmente o último verso do trecho abaixo:

Num átimo abrem as senzalas,
Foi tudo por água abaixo.
Ninguém sustenta a fazenda:
Quem há de plantar café,
Quem há de colher café,
Quem catará cafuné
Pro fazendeiro indolente?
Mas fizeram muito bem!...

O primeiro ano de República, como se sabe, foi marcado pelo chamado Encilhamento, que gerou uma grande crise econômica no país. É neste cenário que o Deodoro da Fonseca é eleito à presidência da República, tendo Floriano Peixoto como vice-presidente. Em 1891, Deodoro fechou o Congresso, prometendo novas eleições e uma revisão da Constituição. Enfrentando a oposição civil e de setores da Marinha, Deodoro renunciou. Começava o governo do Marechal Floriano Peixoto, que ficaria conhecido como o “Marechal de Ferro”. Acusado de haver violado a Constituição, mandou prender e demitir seus acusadores. Sufocou revoltas e revoluções, dentre as quais se destaca a Revolta da Armada e a Revolução Federalista. Governou de 1891 a 1895.

Murilo Mendes evoca o apelido do presidente para ironizá-lo no poema XXXVI com o fato de ter sido homenageado com uma “estátua de latão”. Segundo Luciana Stegagno, esse poema, “O herói sai da estátua”, é uma clara referência ao monumento de Eduardo de Sá, em que temos uma mulher oferecendo uma rosa ao marechal. Essa estátua se encontra na praça Marechal Floriano Peixoto, na Cinelândia, Rio de Janeiro. Sem esta referência, é difícil entender o poema. Observe-se os últimos versos: “Mulher, não quero esta rosa / Não gosto de flores não”.

O último episódio do século XIX, abordado no livro *História do Brasil*, é o de Canudos, que ocorreu no governo de Prudente de Moraes. Segundo Boris Fausto, Antônio Conselheiro pregava, dentre outras coisas, a volta da Monarquia. Um pequeno evento teria levado o governador da Bahia a intervir no arraial. Tanto a força baiana quanto a federal que investiu em seguida foram derrotadas. Houve uma onda de protestos no Rio de Janeiro. Em agosto de 1897, uma nova expedição comandada por Arthur Oscar arrasou o arraial. Em seu poema, Murilo Mendes nos mostra um desses momentos em que as expedições militares são derrotadas por homens de um arraial. De um lado temos Antônio Conselheiro, que não sai de dentro da igreja, do outro um exército que recua. Simbolicamente, temos um homem contra um exército:

O homem ajoelha
No altar lateral
Do arcanjo Miguel.
O santo pegou,

Na torre subiu,
Mostrou a espingarda
Que tem dois canudos,
O exército volta,
Faz pelo-sinal,
O fogo apagou,
O santo respira...
O homem não sai.

O homem, no entanto, conta com a ajuda do arcanjo Miguel. É curioso observar que, no poema, o exército atira água-benta na porta da igreja, entendendo se tratar a tamanha resistência de algo demoníaco. Ao recuar, fazem o sinal da cruz. O recuo faz jus ao título do poema, ou seja, à idéia de milagre.

Século XX

Considerando que *História do Brasil* tem sua primeira publicação em 1932, seria de se supor que seus poemas referentes ao século XX fossem pouco numerosos, uma vez que o intervalo de tempo que eles abarcam é de apenas trinta anos. No entanto, as primeiras três décadas do século são bastante movimentadas historicamente, e Murilo Mendes, personagem desse período (lembramos que o autor nasceu praticamente junto com o século, em 1901), dedicará vinte três dos sessenta poemas do livro a esses trinta anos.

Sua temática é bastante variada, partindo da Revolta da Chibata, de 1910, passando pelo governo de Artur Bernardes (1922-26), até a Revolução de 30. Vários personagens aparecerão, e os poemas se alternam, de forma talvez mais evidente que em outros momentos, entre o humor piadístico, a gravidade da crítica demolidora e uma certa melancolia, traduzida em desencanto.

O primeiro poema dessa série, intitulado “O chicote de João Cândido”, trata então do episódio da Revolta da Chibata. Esse talvez seja o poema em que Murilo Mendes referencia mais diretamente a questão da escravidão, cuja abolição ocorre no final do séc XIX e não recebe nenhum texto específico em *História do Brasil*. O leitor pode inclusive pensar que a ausência de um poema sobre o 13 de maio de 1888 e a existência de um outro sobre o episódio de 1910 têm uma explicação, podendo ser uma tentativa do poeta de demonstrar, nas entrelinhas, como a Lei Áurea assinada pela Princesa Isabel no séc XIX não saíra efetivamente do papel com relação aos negros marinheiros, vinte dois anos depois.

O personagem a quem o título alude é o líder responsável pela Revolta dos Marinheiros, a bordo do navio Minas Gerais, em 1910. O levante, que também recebe o nome de Revolta da Chibata, era formado por marujos negros rebelados contra os castigos e as punições corporais, através do chicote, sofridas na Armada. O marechal do poema é Hermes da Fonseca, então presidente, metonimicamente a representação do opressor. O texto se refere ainda à Ilha das Cobras, prisão em cujas masmorras foram lançados os revoltosos após um falso acordo de anistia da parte do governo. A voz poética é do próprio João Cândido, que distingue, com um lirismo comovente, o chicote usado pelo marechal (chicote real, feito de crina de cavalo), do usado por ele e pelos rebeldes (chicote simbólico, “feito de mar”), contrapondo ao castigo físico do opressor a reposta ideológica e emblemática da revolta.

Já o segundo texto dessa série, “Homenagem ao gênio francês”, é um poema-piada sobre a volta dada por Santos Dumont ao redor da Torre Eiffel, em 1900, com seu balão esférico “Dumont 6”, recebendo um prêmio de 100.000 francos pelo feito. Em função de seu sobrenome, a naturalidade do inventor foi confundida, e, de acordo com o eu lírico, os franceses comeram “gato por lebre”, porque pensam até hoje “que Santos Dumont é francês”.

Outro poema de tom bem humorístico é “O banquete”, que trata do episódio eleitoral de um vereador

festejado com a cerimônia referida no título. Um incidente marca o evento, conferindo o seu tom de anedota: o promotor, no momento do brinde, estoura a champagne com um enorme estrondo, assustando todos os convidados (inclusive as galinhas e os talheres!), que fogem às pressas. Apenas um repórter permanece, para afirmar, na seqüência, através de uma mensagem telegrafada para a capital, que o banquete tinha sido uma “bruta prova de apoio/ Ao nosso glorioso presidente”, deturpando o ocorrido em benefício do vereador. Detalhe para a maneira como a palavra “bruta” funciona como ponte entre o que verdadeiramente aconteceu e a elaboração da mentira criada pelo jornalista.

Em outro poema, o deputado é quem será o alvo da zombaria muriliana. Em “Hino do deputado”, o poeta cria uma espécie de canto-cartilha com os ensinamentos que os políticos dessa categoria deveriam seguir. O eu lírico, naturalmente, representa a voz de um deles, aconselhando aos seus: “Chora, meu filho, chora./ Ai, quem não chora não mama”. O jargão popular aqui nos remete a outro, muito adequado à prática parasita de uma boa parte da politicagem brasileira, a de “mamar nas tetas do governo”. O poema todo é construído sobre a linha desse conselho, mostrando as vantagens, a “necessidade” de “chorar para mamar” e o que poderia ter acontecido se o sujeito que aconselha não houvesse escolhido essa regra de conduta: ele “não teria um automóvel”, estaria em apuros (“caceteado”, “assinando promissória”, “vendendo imóvel”), ou jogando no bicho (“esperando algum tigre”), ou poderia até ter se matado (“dando um tiro no ouvido”). O sujeito adverte ainda que “mamar” exige uma vigília permanente da parte do deputado, uma vez que a concorrência é grande (“Se você toca a dormir/ Outro passa na tua frente”).

A propósito do jogo do bicho mencionado no texto anterior, ele será a temática comum de outros dois poemas evidentemente anedóticos: em “Teorema das compensações”, temos a descrição de uma relação de dependências entre a política, representante (na teoria) da lei, e o jogo do bicho, representante da contravenção. Assim, a primeira estrofe monta a seguinte equação: o bicheiro, que se elege também como vereador, é naturalmente dependente do presidente da Câmara Municipal; este, por sua vez, por precisar de dinheiro, se arrisca com frequência no jogo do bicho. O resultado vem ironicamente sugerido na segunda estrofe: o bicheiro consegue sempre se eleger como vereador e o presidente da Câmara acerta várias vezes na centena.

Façamos um breve parêntese na temática do jogo do bicho para o comentário de dois poemas: o primeiro, “Linhas paralelas”, que possui uma construção bem próxima do “Teorema” acima; e o outro, “A máquina d’água”, que, na esteira das “Linhas”, trata de um episódio cuja inoperância política contém também uma dimensão um tanto anedótica.

Pois bem, o primeiro texto, como o “Teorema”, é feito de apenas duas estrofes, e traz na primeira a descrição de uma situação que ganha uma espécie de espelhamento na segunda, numa relação de paralelismo que sugere, aqui, também uma nefasta dependência. Apesar da aparência de anedota, a realidade representada é grave e o poema, no interior de sua leveza superficial, possui uma forte crítica aos contrasensos da inoperância política. Assim, num primeiro momento, o eu lírico diz que o presidente constrói uma “boa escola/ Numa vila bem distante”, sem se preocupar, no entanto, com a construção também de uma estrada que chegue até lá. Resultado: a escola não funciona. Como espécie de réplica ao problema rodoviário referente àquela escola, o presidente constrói uma boa estrada para uma vila distante de outro estado. Resultado: “Ninguém se muda pra lá/ Porque lá não tem escola”. A crítica parece se direcionar então às medidas apenas aparentes tomadas pelo governo para a resolução de um drama local, que não conseguem lograr êxito por não levarem em consideração nem as verdadeiras necessidades de um lugar específico, nem sua inserção num drama maior.

“A máquina d’água”, por sua vez, trata do episódio datado de 1922, quando um inventor alemão ficou responsável por criar um mecanismo que irrigasse o Nordeste nos tempos da seca. As conseqüências da estiagem são descritas pelo eu lírico: não há água para o milho, para o animal, para a moça se banhar, para a criança beber; e o Nordeste, personificado, espera a água cair há muito tempo. Na seqüência, referindo-se ao problema da imigração que decorre da seca, é curioso como o eu lírico parte da imagem

mais literal (“Famílias já se mudaram/ Para o sul...”), passa pela imagem figurada e hiperbólica da mudança para o “Japão”, até uma imagem também figurada mas pungente, relacionada à morte, na “mudança” de muitas famílias para o “cemitério”.

O presidente, adjetivado ironicamente como “bom”, manda chamar um alemão para “resolver” o problema, inventando a dita máquina irrigadora. A invenção, mais um entre os vários métodos apenas paliativos do governo — que, ao contrário de solucionar, simplesmente mascara um problema de raízes profundas —, chega até a ser risível, mas, para a população desesperada, a promessa do mecanismo de fazer chuva entusiasma um retorno à terra natal (“Parte gente pro nordeste./ Acamparam, faz cidades”). O resultado tragicômico dessa iniciativa ingênua, surreal e negligente, é o fracasso do aparelho, que, ao invés de jogar água no Nordeste, a despeja em cima do navio do rei Alberto da Bélgica, que passeava pela costa brasileira e fica maravilhado com o espetáculo. O poema termina com uma ironia demolidora, ao notar que, na volta da viagem para a Europa, ao passarem os reis com seu navio pelo Nordeste, depois do espetáculo da chegada e do “bem-bom” da estadia, a região já estava (ou permanecia) seca.

Fechados os parênteses, voltemos à temática do jogo. Em “Homo brasiliensis” temos o maior exemplo de poema-piada de todo o livro. Aqui, o poeta exagera a relação do brasileiro com o jogo do bicho a fim de, através da caricatura, debochar e criticar a relação fortíssima do país com a contravenção. Feito de apenas dois versos, o texto afirma que “O homem/ É o único animal que joga no bicho”. Se atentássemos apenas para o poema, desprezando o título, diríamos que a afirmação possui uma natureza bem genérica e que a piada estaria no jogo e na relação das palavras homem/bicho. Não podemos ignorar, contudo, que o jogo do bicho é uma prática tipicamente nacional (antecessora, inclusive, no poder do crime organizado, do comando atual dos traficantes), e que esse homem referido no poema não é um homem qualquer; ele recebe até uma engraçada classificação científica, “Homo brasiliensis”, como podemos ver no título.

Há um poema ainda que, apesar de não ter como temática o jogo do bicho, o utiliza como elemento criador da anedota que vem ao seu final. Intitulado “O bacharel de Haia”, o texto fala de Rui Barbosa (1849-1923), famoso jurista e escritor brasileiro, muito conhecido por sua habilidade oratória, que lhe conferiu, quando de sua viagem a Haia, na Conferência da Paz de 1907, o apelido de “Águia de Haia”, aludido no título.

A primeira estrofe do poema trata justamente da excelência de Rui Barbosa como orador: o “canto”, a que o eu lírico se refere, deve ser entendido como os seus discursos, de nacionalismo exacerbado, encantando e convencendo seus ouvintes (personificados pelo país no poema) da possibilidade de se ter um orgulho nacional. Na estrofe seguinte, o eu lírico comenta qual seria a pauta desse “canto” (o seu “estribilho”, ou seja, seu refrão): “O culto à democracia,/ A soberania das leis,/ A majestade da toga,/ O civismo, a liberdade/ E a grandeza inabalável/ Da carta de 91”, esta última referente ao texto do Projeto de Constituição de 1891, do qual Rui Barbosa foi revisor. É impossível não sentir um certo tom de ironia nesse aparente elogio: o leitor fica com a sensação que isso tudo é, na verdade, “papo de orador”, na medida em que todas essas virtudes exaltadas pelo bacharel parecem corresponder apenas ao seu discurso inflamado e às suas expectativas, jamais à realidade.

O poema termina com a menção à morte de Rui Barbosa, em 1923. Além de o país ter chorado a falta “de seu filho amado e ilustre”, também os bicheiros ficaram consternados, porque, apostando no “palpite” involuntariamente dado por Rui Barbosa ao morrer, todo o mundo jogou águia e deu justo o bicho “na cabeça” (para usar uma expressão própria desse jogo), donde então a dimensão anedótica sobre a qual comentamos acima.

Além de Santos Dumont e Rui Barbosa, personagens atuantes no séc XIX e no início do XX, já comentados acima, outras figuras ilustres do início desse século aparecerão explicitamente representadas, tais como Padre Cícero, o presidente Artur Bernardes e Virgolino Ferreira da Silva, o Lampião. Vejamos os textos em que eles são mencionados.

“Dois cabos eleitorais” trata da força e influência política de Padre Cícero Romão Batista (1844-

1834) em sua terra, Juazeiro do Norte, no Ceará. Forte líder político e religioso, o beato chega a depor o então governador do Estado e se elege como vice-governador, além de deputado. O alcance da influência de Padre Cícero deixou lastros tão profundos em sua terra, que, hoje, no Nordeste, o beato possui a fama de santo milagroso. É com essas duas esferas — a política e a religiosa — relacionadas ao padre, não apenas após a sua morte, mas já em vida (dada a dimensão messiânica a ele atribuída), que o poema parece lidar.

Referindo-se ao episódio da Sedição de Juazeiro, de 1913-14, em que Cícero mobiliza e arma a população para depor o governador, o texto nos mostra o beato seguro de que ganhará a eleição pelo candidato do interior, demonstrando a sua influência na esfera da política na região interiorana. Esta, porém, se somará à esfera religiosa através da intimidade do padre com São Jorge, que prontamente atende ao pedido (um “assovio”) do beato. Após paramentar o santo como um cangaceiro, Cícero o envia para a capital a fim de desviar as mãos dos eleitores para o candidato de sua preferência. São Jorge é auxiliado pela Lua no trajeto (referência à mitologia relacionada ao santo, que estaria representado na lua lutando contra um dragão, sobre seu cavalo) até finalmente chegar ao seu destino. O plano do Padre funciona sem que São Jorge precise usar de sua condição de guerreiro nem lançar mão da garrucha (que o beato faz substituir à lança). Padre Cícero então levanta uma capela em seu nome como homenagem e agradecimento, em Juazeiro. Os dois “santos” milagrosos que intercedem pelas causas das classes pobres nordestinas são então os “dois cabos eleitorais” a que o título se refere.

Artur Bernardes, apesar de não ter seu nome mencionado no poema, é o personagem de “O iluminado”. O título, muito irônico, antecipa a descrição do presidente e seu governo (1922-26), conhecidos pela violência e opressão. Bernardes, que colocou o país em estado de sítio durante seu mandato, era acusado de matar, torturar e enviar presos políticos para uma prisão em Clevelândia, no Amapá, localização citada inclusive no poema (“Mandou para a Clevelândia/ Seiscentos bons cidadãos/ Num navio envenenado”). O eu lírico, pluralizado como a voz dos inimigos do presidente no primeiro verso (“Os inimigos diziam:”), termina o poema com uma interessante imagem, que coisifica a figura de Bernardes: “Este homem não é um homem,/ É um punhal de pince-nez”, traduzindo muito bem a natureza violenta e repressora desse presidente de monóculo (o pince-nez), que governava com “mão-de-ferro”.

Lampião, ou Virgolino Ferreira da Silva (1898-1938), é o personagem trabalhado em “Fuga”, quinquagésimo sétimo poema do livro. O mais famoso cangaceiro do Nordeste de todos os tempos, Lampião é uma figura que mescla heroísmo e banditismo e até hoje alimenta o imaginário sertanejo, aparecendo como protagonista de vários folhetos de cordel. A propósito dessa forma de narrativa, o uso das redondilhas em praticamente todos os poemas de *História do Brasil* ganha em “Fuga” um significado a mais, por ser essa também a métrica mais comum dos versos dos cordéis. Além disso, a medida acaba conferindo a esse poema de Murilo um ritmo cadenciado e acelerado, que se adequa muito bem à temática da fuga de Lampião.

Assim, Virgolino aparece no poema como uma espécie de “corisco”: ninguém é capaz de pegá-lo ou alcançá-lo; “Ninguém segura Lampião, diz o eu lírico (e vale lembrar que o cangaceiro, ao tempo de redação do texto, não havia ainda sido assassinado). O jargão popular “Quem te viu, quem te vê?” ganha no poema outro significado: se habitualmente ele se relaciona a um tipo de comentário malicioso sobre as mudanças ocorridas em alguém, aqui, transformado em pergunta, ele representa a velocidade com que Lampião foge, de modo que o cangaceiro não consegue nem ser visto. Virgolino aparece ainda como um tipo de Robin Hood do sertão, roubando dos ricos para oferecer aos pobres (“Lampião rouba tesouros,/ Oferece aos jejuadores/ Lá da ponta do sertão”). Alguns versos da segunda estrofe, porém, demonstram o lado violento do personagem: “Lampião pega toda virgem/ E solta as velhas que vê”.

O poema termina utilizando um registro oral para se referir ao cangaceiro: nem “home”, nem “lobosome”, Virgolino, cujo apelido carrega a imagem do fogo e cujo movimento o aproxima de uma fâsca, de um corisco (o personagem “clareia”, “relampeja”, “vira cometa”), é finalmente definido a partir

de uma brincadeira com o desmembramento de sua alcunha. Por “correr, girar, saltar, pular”, Virgolino não é nem mesmo Lampião, é sim um pião.

Além desses personagens reais, Murilo Mendes também lançará mão de figuras ficcionais, como o Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, aludido no antepenúltimo poema do livro, “Discurso do filho do Jeca”. Aqui, o poeta brinca com o tipo do famigerado caipira descansado e apático, que vive isolado na roça, “resistente ao progresso e ao trabalho”¹⁶, mas não para falar dele, e sim daquele que seria seu descendente, herdeiro de suas terras, que vai tocando a fazenda com uma serenidade semelhante ao desinteresse de seu ancestral. O filho do Jeca afirma não se assustar com o progresso alheio; toca sua vida sem grandes anseios em sua fazenda e se diz modesto: nem pensa que é “gigante”, nem se considera uma “minhoca”. Na verdade, apesar da mencionada modéstia, o descendente do Jeca não se apresenta como pobre; pelo contrário, sua fazenda, que aparenta alguma abastança (pela referência as várias casas de seus colonos, por exemplo), lhe fornece tudo de que precisa, competindo-lhe somente uma administração apenas mantenedora de sua condição. Na esteira da nota de Luciana Stegagno Picchio ao poema, a “preguiça” do primeiro caipira parece se transformar na “folga” do segundo, não no sentido do absoluto alheamento em relação ao progresso que vemos no Jeca original, mas sim na acepção da fruição de uma vida “descansada” que sua posição de herdeiro abastado lhe confere.

Em relação à falta de ideais, o poema parece fazer uma brincadeira com o próprio Monteiro Lobato. Em determinado momento, o eu lírico (o filho do Jeca) afirma: “A tradição não me pesa”, e pergunta logo na seqüência: “Quem foi mesmo meu avô?”. Se considerarmos que o personagem, tal como o título diz, é filho do Jeca Tatu, e que este, por sua vez, é criação de Lobato, poderíamos traduzir o avô pelo próprio escritor. A hipótese de leitura parece fazer sentido através do cosmopolitismo afirmado pelo eu lírico logo na seqüência da pergunta mencionada: “A obrigação não me pesa/ De ser nacional demais.// Se quiser banco o francês,/ Quase tão bem como ele./ Sou brasileiro, bem sei./ Mas sou mais universal”. É sabido que Monteiro Lobato fora um escritor muito engajado, seja nas revistas que criou, em seus projetos de ensino, e mesmo no resgate da cultura nacional (como o folclore, por exemplo) em suas obras. Quer dizer, Monteiro Lobato fora um intelectual completamente idealista, o contrário da postura revelada pelo seu “neto” do texto.

Pois bem, a propósito dessa suposta brincadeira intertextual, que nos direciona a questões de ordem literária, há dois poemas metalingüísticos nessa parte final do livro, referente ao séc XX. Vindos na seqüência um do outro, os textos trazem, inclusive, títulos semelhantes. O primeiro, “Amostra da poesia local”, é uma espécie de brincadeira tanto com um tipo de poesia popular, sentimentalóide, quanto com a própria poesia modernista. Em redondilhas maiores, que contribuem para a dimensão de quadrinha popular que o poema sugere (mesmo que possua cinco versos), o texto começa bem à maneira dessas cantigas, com o clichê “Tenho duas rosas na face,/ Nenhuma no coração”. A palavra rosa, que popularmente nos remeteria ao amor, ou ao rubor das faces coradas ante a pessoa amada, acaba ganhando, nos versos seguintes, um significado grotescamente literal, quando o eu lírico diz: “No lado esquerdo da face/ Costuma também dar alface./ No lado direito não”. Assim, a rosa de uma das faces divide espaço com o florescimento também da alface, que, se por um lado se aproxima da rosa pela condição vegetal, por outro, se aproxima da face pela sonoridade, criando uma imagem bizarra que destoa da sugestão de cantiga de amor que o poema inicialmente anunciava. Note o leitor que o verso responsável pela dissonância destoa também dos outros pela métrica, possuindo oito sílabas poéticas.

Finalmente, se entendermos o título como uma menção à “poesia local” recente (para os anos 30, está claro), o texto pode ser pensado como uma sátira ao poema-piada, tipo de poesia que se tornou uma espécie de cacoete ou de saída fácil em que incorreram vários modernistas de primeira fase.

O segundo texto, “Amostra da ciência local”, parte de uma brincadeira ortográfica para uma

¹⁶ PICCHIO, In MENDES, 1991. p. 108.

discussão sobre a identidade nacional. O poema conta a história de um sujeito que decide escrever um artigo sobre o Brasil e se vê às voltas com a dúvida sobre a grafia correta do nome do país: “Mas Brasil se escreverá/ Com ‘s’ mesmo, ou com ‘z’?”. O homem então começa a fazer uma profunda pesquisa: vai ao dicionário, telefona para a Academia, olha as notas de dinheiro, pergunta ao vizinho sábio (que diz conhecer um sujeito que fora parar no Hospício em função da dúvida), tudo isso em vão; ninguém sabe lhe responder. Por fim, decide consultar uma faca que tira do bolso, “boa faca pernambucana”, esperançoso de que nela apareça “Fabricado no Brasil”. Para a sua surpresa — e para o humor do poema — a faca é alemã, trazendo a inscrição “Made in Germany”. Desesperado, o homem se mata enterrando a lâmina no próprio corpo. Aparentemente anedótico, o poema pode abrir discussões mais graves, como o desconhecimento do brasileiro em relação ao próprio país, a influência — e mesmo a intromissão — estrangeira sobre a cultura nacional e, na esteira desta, a política desenfreada de importações daquilo de que, na verdade, não precisaríamos (por exemplo, a importação de uma faca alemã quando se tem um bom exemplar pernambucano).

Aproveitando o ensejo dado pelo poema anterior, sobre as discussões relacionadas à linguagem e a questão da identidade nacional, o leitor já deve ter notado que Murilo Mendes em toda *História do Brasil* utiliza muitos jargões, expressões e termos populares ou de natureza coloquial. Talvez o melhor exemplo desse tipo de uso no livro seja o poema “O neto do Marquês de Maricá”.

Todo construído a partir de provérbios muito conhecidos, e os ironizando, o poeta faz uma importante crítica ao ufanismo e à falsa valorização da grandeza e da riqueza do país passada aos alunos nas cartilhas escolares. “Nem tudo que luz é ouro”, diz o eu lírico, aproveitando-se do provérbio, para completar, na seqüência: “Às vezes pensam que é ouro,/ Vão ver, é gema de ovo”. E ainda: “Também uma coisa verde/ De longe parece esmeralda,/ Vão ver, é uma folha verde”. Sobre o verde e sobre a significação metafórica das cores (o verde como a vegetação, o amarelo como a riqueza do ouro), o sujeito ainda insiste: “Este país auri-verde/ É muito, muito mais verde,/ Do que auri o país é”. Até a exuberância natural não escapa da voz poética: mesmo que confirme a existência de cachoeiras, ele afirma que quase todas pertencem aos ingleses.

As lições de que o país “é um colosso”, ministradas aos meninos na escola, são logo desmentidas quando o curso é concluído. O “coitado” sai de lá “pensando que é rei do mundo” e descobre estar enganado, tornando-se finalmente “gigolô da nação”, isto é, caindo na dita malandragem nacional.

Vários provérbios progressistas e “bons cristãos” são arrolados na penúltima estrofe, tais como “Deus ajuda quem cedo madruga”, misturado ao “Mais vale uma pomba na mão/ Do que duas a voar”, resultando em “Deus ajuda a quem madruga/ Com uma pomba na mão”, numa mescla da idéia de posse capitalista e ideologia cristã, como quem diz “só os que têm são ajudados”. O poema termina então com o elogio da preguiça: o eu lírico mistura trabalho à pescaria e nos diz adeus.

O leitor deve ter notado que, no meio do texto, há uma referência a Carlos Gomes (1836-1896), famoso compositor brasileiro, autor do *Guarani*, e a influência que este recebeu de Giuseppe Verdi, célebre compositor italiano. Gomes perde o sobrenome e se torna Carlos Verdi, numa sátira aos “strangeirismos” de uma obra tão voltada à temática indígena.

A propósito, há um texto cujo título nos remete diretamente à composição mais conhecida de Gomes. No entanto, em “Marcha final do Guarani”, a referência ao compositor se distancia da sátira. Na verdade, a marcha final de sua obra funciona, atrelada ao poema, como um aviso contra o esmagamento da cultura indígena, conferindo ao título uma ambigüidade: a marcha no sentido de um dos movimentos da obra musical e no sentido do processo de degradação final para o qual a cultura indígena estaria caminhando. Repleto de termos tupis (açoiaba, tacape, inúbia, manitôs, maloca), o poema descreve a aculturação sofrida pelos índios — que passam a vestir fraque, usar bengala, escutar tango na vitrola — e termina com uma sofrida exclamação tripla, que se fecha com um pedido de socorro: “Ó desgraça! Ó ruína! Ó Rondon!”, aludindo ao militar Cândido Mariano da Silva Rondon¹⁷ (1865-1958), responsável por uma política de

¹⁷ O estado da Rondônia recebe seu nome em homenagem ao militar.

proteção e valorização da cultura indígena.

O leitor deve notar que a métrica desse poema obedece à versificação em nove sílabas, diferentemente da maioria dos outros textos de *História do Brasil*, construídos em redondilhas. A escolha do eneassílabo parece aproximar o poema, considerando ainda sua temática indígena, do “Canto do Piaga”, de Gonçalves Dias, nosso mais célebre poeta romântico indianista.

Uma outra marcha, essa de pouca referência musical, aparece no poema “Marcha da coluna”, referente ao episódio da Coluna Prestes, de 1924. Aqui a ambigüidade do título surge relacionada menos à marcha do que à coluna, que ganhará ao longo do poema o sentido de agrupamento de homens e de “espinha dorsal” metafórica, sustentáculo de uma ideologia, de um levante, uma vez que um dos objetivos do movimento era justamente o de carregar uma bandeira revolucionária contra o governo. A coluna, que começa sua marcha em 1924, percorre 25.000 km do país, sertão adentro, até ser dissolvida em 1926. Luís Carlos Prestes, capitão oriundo do movimento tenentista iniciado em 1922, é o idealizador do levante e, anos mais tarde, ingressará no Partido Comunista, sendo um de seus mais importantes membros.

O poema, de metrificacão irregular, trata da caminhada que lidera homens, mulheres, crianças; marcha que “vai na frente” de cavalos, cidades, sertões, ondas, fogo e promessas, mostrando o caminho ao povo e ao país contra o governo, que se empenha em fazer “a coluna desaparecer”. Utilizando-se largamente de anáforas, ou seja, as repetições de palavras ou de expressões inteiras (como no exemplo do verso “A coluna vai, a coluna vai, a coluna vai”), a linguagem sugere a marcha incansável e permanente dos rebeldes, até o momento em que ela se dissolve (“não dá mais notícias”), fazendo com que se perca a esperança tanto dos que a acompanhavam de perto quanto daqueles que a esperavam passar.

Outro poema que faz alusão à música é “Canção do soldado”. De cunho pacifista, o texto tem como eu lírico um soldado pouco empenhado em servir belicamente a pátria, numa “apologia irônica ao antimilitarismo brasileiro”, como comenta Luciana Stegagno Picchio em nota ao poema. Muito irreverente, o texto parodia a canção em louvor do serviço militar, tendo como soldado um sujeito que diz não corresponder ao amor da pátria. O gosto pelas cores da bandeira nacional é o que o leva a se alistar; seus anseios estão relacionados à paz “e mais paz”, ao acerto na loteria e ao desfrute do carnaval. O humor do poema conduz ao riso desbragado na lógica que o soldado cria para sustentar sua desculpa por não fazer exercícios: o estrangeiro pode entender o esforço como ameaça e declarar guerra ao Brasil, e a guerra, por sua vez, “produz a dor”, não só a do sofrimento mais amplo respeitante às vidas que se perdem, mas também “a dor de barriga”, numa sugestão ao medo que o soldado tem do confronto. Preguiçoso, o eu lírico diz cochilar, sair da linha, e, caso seja convocado um dia para servir a pátria, subirá (“trepo”) o morro carregando os seus pertences — uma espingarda e uma garrafa de cachaça — ou se esconderá na floresta, até o inimigo desanimar, ir-se embora, e a paz voltar a reinar “Em nosso gentil Brasil/ Que Deus tenha sempre em paz”.

Outro texto de natureza pacifista é “Glória de Pedro II”. O poema, descrição do sonho utópico de um anjo que passa “matutando no ar”, trata de uma terra independente, sem estadistas, livre das guerras, dos “tanks”, dos soldados — que serão presos “num cavalo de aço, não é de pau” (numa alusão à estratégia dos soldados de se esconderem em um cavalo de pau, disfarçado de presente, para invadir Tróia, como podemos ver na *Ilíada*, de Homero) — e dos ditadores, que, de pijama, “virão comer pé-de-moleque/ Com o povo”. A menção feita a Pedro II no título parece se dever ao caráter pacifista do Imperador; mas podemos ainda, se quisermos forçar um pouco a leitura, pensar no anjo de sobrecasaca e de chinelas como o próprio Pedro II, que, depois de morto, passeia pelo ar idealizando uma situação que traduziria sua “glória”.

Fechando os episódios históricos do séc XX, temos dois poemas referentes à Revolução de 30, gatilho para a instauração do Estado Novo, em 1937, dando fim ao que chamamos de República Velha, iniciada em 1889. É justamente a turbulência dos anos trinta o contexto histórico de realização do livro *História do Brasil*, publicado em 1932.

Resumindo as raízes da Revolução, temos o seguinte: Minas e São Paulo, no começo do século, se

alternavam na eleição dos candidatos à presidência da República, estratégia que se instaurara pela divisão de poderes entre as duas elites econômicas do país, relação que ficou conhecida pela política do “café-com-leite”. Washington Luís, então presidente, insistia na candidatura do também paulista Júlio Prestes para a sua sucessão, o que levou os mineiros (os supostos próximos sucessores), que já possuíam um candidato, o governador Antônio Carlos, a uma aliança com os gaúchos. Para pressionar o Rio Grande do Sul a entrar de cabeça na contenda, Minas oferece a candidatura aos sulistas, que escolhem Getúlio Vargas para presidente e João Pessoa como seu vice. Forma-se a Aliança Liberal entre os dois estados, que, no entanto, perde para Júlio Prestes na eleição de 1º de março de 1930. O clima revolucionário arrefece após a vitória dos paulistas, até que João Pessoa é assassinado em Recife, tornando-se uma espécie de mártir da revolução, que, por sua vez, ganha novo fôlego a partir do episódio. O movimento estoura então em 3 de outubro de 1930, nos estados de Minas e no Rio Grande do Sul, com o apoio de importantes setores da força armada. Em 24 de outubro de 1930, Washington Luís é deposto no Rio de Janeiro.

O penúltimo poema do livro, “1930”, naturalmente trata da Revolução de Outubro e divide-se em quatro partes, cada uma trazendo um lance específico sobre o episódio. A primeira, intitulada “O Clemenceau das montanhas”, faz referência ao então governador mineiro Olegário Maciel, comparado ao estadista francês mencionado no título, protagonista do tratado de Versailles. Maciel, no trecho, quando estoura a revolução no dia 3, tem nas mãos um relógio ao invés de um fuzil, como quem já só espera a hora do combate. A segunda parte, “Festa familiar”, representa ironicamente o levante como “um pic-nic com carabinas”. A terceira, “Coração do povo”, fala da deposição de Washington Luís, o político de “cavaignac” (cavanhaque). De acordo com o poema, o povo sofrido decide pôr o “papão” abaixo, mas na hora de vê-lo embarcar para o exílio na Europa, o povo fica com dó e quase o coloca “no governo outra vez”.

“Itararé”, a quarta parte, por sua vez, se divide em mais outras quatro, sem títulos, apenas numeradas. Todas elas se referem ao combate de Itararé, que ficou conhecido como a “batalha que nunca aconteceu”, uma vez que é arquitetada quando o presidente já havia sido deposto: “A maior batalha da América do Sul/ Não houve”, diz a primeira parte. Pertencentes então a um combate que nunca existiu, os soldados da batalha recebem os louros do anonimato. A terceira relata uma espécie de “causo” (sugerido pela maneira como o eu lírico inicia o trecho: “Um padre meu conhecido”), de um beato que chegou a Itararé, “fez o sinal da cruz” e derrubou todo um regimento. A brincadeira com o episódio parece ter proporções alegóricas: como essa é uma batalha que não aconteceu, e a ação do padre do trecho representa a vitória do “pelo-sinal”, o suposto episódio pode ser entendido como a representação de uma vitória que se dá no momento em que ela ainda é planejada, ou sinalizada, uma vez que os soldados de Itararé descobrem que o presidente fora deposto após intentar o confronto. Finalmente, a quarta e última parte começa parafraseando Carlos Drummond de Andrade: “No meio do caminho”, o eu lírico afirma ter sido acometido por um surto patriótico e embarcado para Itararé, parando, porém, “no meio do caminho” (o verso se repete, como no poema de Drummond), em um boteco. Quando acorda do porre, para a sua surpresa, o presidente já havia sido deposto e ele se tornado major.

O outro poema que se refere à Revolução de 30 e, inclusive, se parece com a batalha de Itararé, intitula-se “A revolução gorada”. O leitor, porém não deve confundir os episódios dos poemas. A revolução mencionada no título diz respeito a um fracassado plano de assalto ao Palácio do Catete, arquitetado para o dia 25 de novembro de 1930, a fim de depor o presidente, que, na verdade, fora tirado do poder um dia antes pelos rebeldes do Rio de Janeiro. O poema traz a voz de um major que tem preguiça e medo da guerra, além de dó das vítimas, e afirma não atirar no Catete porque uma sua parenta mora lá perto (o nome da prima Lulu, inclusive, alude ironicamente ao apelido de Washington Luís). A hesitação do major parece representar então o atraso accidental da revolução malograda.

História do Brasil termina com um poema intitulado “O avô princês”. Os protagonistas, aqui, não são nenhuma personalidade histórica, mas sim os Pitangueira, uma família brasileira que, apertada financeiramente, vive o dilema de vender ou não os quadros (na verdade, as molduras) de seus antepassados

para conseguir algum dinheiro e poder pular o carnaval. Após a insistência de Lúcio, o filho mais moço, e por influência do bloco que passa tocando samba na rua, anunciando a festa, a família cede a proposta do alemão e vende as molduras. Os retratos guardados saem das gavetas e vão também curtir o carnaval, incorporando-se ao bloco “Arrepiados de Bangu”; cada um dos antepassados se fantasia à sua maneira, sendo o avô o mais metido deles, vestido de príncês (príncipe). As pinturas arrecadam com o bloco algum dinheiro (“Saltou o pires em cena,/ Cai nickel que nem chuchu”) e fazem proposta ao alemão para readquirirem as molduras. Proposta aceita, os antepassados voltam pra casa antes da família chegar e retomam seus lugares na parede, como antes. Uma detalhe porém está diferente: os olhos das pinturas se esticaram, ficaram agora maiores, pois os antepassados estão, desde já, esperando o próximo carnaval.

A inclinação do poeta para o Surrealismo aparece de maneira flagrante no poema: além da costumeira mistura dos tempos verbais, operada praticamente em todo o livro, aqui os personagens dos retratos pintados tomam vida e chegam a formar um bloco de rua, encerrando então o desfile dessa *História do Brasil* muito irreverente, debochada e provocante, tendo Murilo Mendes como seu carnavalesco.



Questões de múltipla escolha

1. Com relação ao livro *História do Brasil*, de Murilo Mendes, é incorreto afirmar que:

- a) Revisa a história do Brasil, revendo-a com humor e ironia.
- b) Há uma preferência pela redondilha maior, embora utilize outras métricas.
- c) Em determinados poemas temos uma linguagem que imita falas de personagens consagrados ou que reproduz termos estrangeiros.
- d) O livro se preocupa fortemente com a história, isto é, com a verdade. Os fatos, embora no formato de poesia, não se encontram transformados ou alterados.

2. O poema abaixo, cujo título é “Os pombos do pombal”, foi extraído do livro *História do Brasil*.

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

A partir da interpretação deste poema e de sua leitura do livro de Murilo Mendes, marque a alternativa incorreta:

- a) A morte dos jesuítas é provocada por pombos que carregam veneno.
- b) A morte dos jesuítas pode ser entendida como a expulsão dos membros da Companhia de Jesus, ocorrida no governo do Marquês de Pombal.
- c) O termo sucursal se refere à importância do estado de Pernambuco em contraposição à filial, o Rio de Janeiro.
- d) O quinto verso apresenta a figura de linguagem conhecida como hipérbato.

3. Os poemas referentes à Independência do Brasil, no livro de Murilo Mendes, fazem uma revisão deste marco histórico do país. Sobre eles, é incorreto afirmar que:

- a) O príncipe-regente se encontrava em importante missão bélica no estado de São Paulo quando foi avisado da rejeição de seus decretos por Portugal.
- b) Dom Pedro evita fazer uma serenata para a Marquesa de Santos porque era esperado às margens do Ipiranga.
- c) O grito de independência aconteceu porque o príncipe-regente estava com cólica gástrica.
- d) Dom Pedro se encontrava perto do Riacho Ipiranga, onde pescava.

4. Todos os versos destacados abaixo possuem linguagem coloquial, exceto:

- a) “Não quero saber de encrencas, / Comigo não violão”.
- b) “Uma vasta sonolência / Invade toda a fazenda”.
- c) “Jô estava em el cabaré, / No hacía mal a ninguém”.
- d) “Praquê que vancêis / Foi rúim pros escravo”.

5. Todas as alternativas abaixo trazem fatos históricos retratados no livro *História do Brasil*, exceto:

- a) O governo e a renúncia de Jânio Quadros.
- b) O governo do Marquês de Pombal.
- c) A Guerra dos Mascates.
- d) O governo do Marechal Manuel Deodoro da Fonseca.

6. Sobre a maneira como a obra de Murilo Mendes relê a História nacional, não se pode dizer que ela:

- a) retoma criticamente episódios conhecidos e consagrados por nossos historiadores e manuais escolares.
- b) ironiza a figura de algumas, não de todas, personalidades tidas como “heróis” da história brasileira.
- c) reconhece, de maneira declarada, a multiplicidade de facetas da cultura brasileira como uma de suas virtudes.
- d) problematiza a veracidade de fatos da história nacional através do deboche.

7. *História do Brasil*, publicado em 1932, situaria Murilo Mendes como um escritor da segunda fase

de nosso Modernismo. A obra, no entanto, parece remeter o leitor a uma atmosfera muito semelhante a dos modernistas do primeiro momento dessa “escola”, período nomeado por críticos como sua “fase heróica”. Com base na leitura do livro de Murilo e sua relação com o Modernismo brasileiro em uma visão mais ampla, é correto afirmar que:

a) a obra reproduz, sem inovar, as pesquisas observadas em escritores como Oswald e Mário de Andrade.

b) Murilo Mendes opta por seguir os caminhos de uma outra vertente da primeira fase, de nacionalismo ufanista, conhecida como o movimento do “Verdeamarelismo”.

c) a ruptura radical com os recursos estilísticos da primeira fase faz da *História do Brasil*, de Murilo Mendes, uma obra inovadora e de impossível enquadramento em quaisquer das vertentes do Modernismo brasileiro.

d) a renovação discreta, tanto estética quanto ideológica, que Murilo Mendes faz dos poetas da primeira fase atualiza suas pesquisas, dando-lhes novo vigor e novas configurações.

8. Sobre *História do Brasil*, de Murilo Mendes, é incorreto afirmar que:

a) a obra recria a história nacional de forma irreverente e debochada.

b) o cruzamento de episódios pertencentes a épocas diferentes sincroniza a perspectiva do olhar lírico sobre a história brasileira.

c) o humor e a ironia funcionam como importantes elementos na dessacralização de episódios tidos

como solenes pela nossa história “oficial”.

d) o olhar corrosivo com que relê a história nacional sugere uma inclinação do poeta para a valorização de culturas estrangeiras.

9. Sobre o trabalho com a linguagem em *História do Brasil*, de Murilo Mendes, não se pode dizer que:

a) o poeta faz largo uso do coloquialismo.

b) a utilização dos versos de sete sílabas (redondilhas) sugere um passadismo estilístico, um desejo de retorno à métrica tradicional.

c) jargões e expressões populares aparecem com muita frequência, contribuindo para o humor do texto.

d) a mistura de tempos verbais reflete, na linguagem, uma perspectiva sincrônica do eu lírico no tratamento dos episódios retratados.

10. Sobre a temática de *História do Brasil*, é incorreto afirmar que:

a) o arco temporal abrangido pela obra vai do período do descobrimento até a Proclamação da República.

b) a obra toca em praticamente todos os momentos mais marcantes dos quatrocentos e poucos anos sobre os quais fala.

c) a releitura de alguns episódios inverte completamente o sentido que lhes dá os manuais escolares e alguns historiadores clássicos.

d) a estrutura do livro confere, eventualmente, a mesma temática a mais de um poema.

Questões abertas

1. Em 1932, Aníbal Machado escreveu sobre o livro *História do Brasil*: “Eruditos, estudantes, militares, patriotas de todo gênero leiam a *História do Brasil* de Murilo Mendes, mais fiel que a de Rocha Pombo, mais sintética que a de João Ribeiro e a única verdadeira”. Escreva um pequeno texto explicando esta frase em relação à sua leitura do livro de Murilo Mendes.

4. Redija um texto comentando, e usando exemplos retirados de *História do Brasil*, como o riso e o humor funcionam como elementos transfiguradores e reformadores nessa releitura da história feita por Murilo Mendes.

5. Faça um texto comentando como a influência do Surrealismo, vanguarda européia do início do séc XX, se insinua nos poemas de *História do Brasil*.

Gabarito

1. D 2. C 3. A 4. B 5. A 6. C 7. D 8. D 9. B 10. A

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.
- ARAÚJO, Laís Corrêa. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BARBOSA, João Alexandre. Convergência poética de Murilo Mendes. In: *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 117-136.
- BITARÃES NETTO, Adriano. *Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume, 2004.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. A *História do Brasil* na cartilha inconformista de Murilo. In: *Ipotesi*. v. 6, n. 1, jan/jun 2002. Juiz de Fora: UFJF, p. 57-65.
- BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMPOS, Haroldo. Murilo e o mundo substantivo. In: *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, s.d., p. 55-65.
- CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura, p. 181-198.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2004.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- MACHADO, Aníbal. História do Brasil. In: *Parque de diversões*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1994, p. 85-88.
- MENDES, Murilo. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1994.
- MOURA, Murilo Marcondes. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp, 1995.