

CLEIDE JUSSARA MÜLLER PAREJA

EMÍLIO DE MENEZES:

A Máscara De Alguns Deuses

Dissertação, para obtenção do grau de Mestre no
Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Con-
centração: Teoria Literária.
Centro de Comunicação e Expressão da Univer-
sidade Federal de Santa Catarina.
Orientador: Celestino Sachet, doutor, livre docente

ILHA DE SANTA CATARINA

1997

“EMÍLIO DE MENEZES: A MÁSCARA DE ALGUNS DEUSES”

CLEIDE JUSSARA MÜLLER PAREJA

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Literatura Brasileira, e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



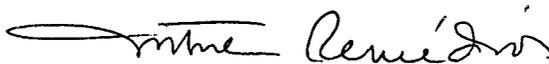
Prof. Dr. Celestino Sachet
ORIENTADOR

Profa. Tânia Regina Oliveira Ramos
COORDENADORA DO CURSO

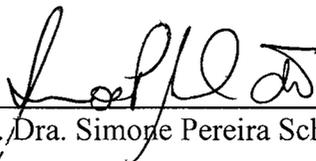
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Celestino Sachet
PRESIDENTE



Profa. Dra. Maria Luiza Rietzel Remédios (PUC/RS)



Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt (UFSC)

Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
SUPLENTE

“O texto é sempre uma convergência, em que linguagem e história, poesia e poema, autor e sociedade, tradição e individualidade fazem parte do mesmo jogo de efetivação estética.”

João Alexandre Barbosa - Drummond:
uma poética do risco.

AGRADECIMENTOS

à Arlete (In memoriam), pelo “sim”;
à Maria Augusta, pelo caminho;
ao Celestino, pela assistência final,
decisiva;
à UnC, pelo apoio à pesquisa.

SUMÁRIO

RESUMO.....	v
ABSTRACT.....	vi
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 - EMÍLIO DE MENEZES.....	6
1.1 - TRAÇOS BIOGRÁFICOS.....	7
1.2 - CRÍTICA LITERÁRIA.....	12
CAPÍTULO 2 - O HUMOR, O RISO E A SÁTIRA	33
CAPÍTULO 3 - MÁSCARAS E MASCARADOS.....	44
3.1 - ANÁLISE GERAL DA SÁTIRA.....	45
3.2 - AS MÁSCARAS.....	50
3.2.1 - O Animal.....	50
3.2.2 - A Aranha e a Teia.....	52
3.2.3 - O Cabrito Cheiroso.....	61
3.3 - O CORPO DISFORME.....	67
3.3.1 - O Senador Tonelada.....	67
3.3.2 - O Ministro Pára-raios.....	73
3.4 - A CULTURA DISTORCIDA.....	77
3.4.1 - O Vira-bosta da Pedagogia.....	77
3.4.2 - O Hachette e o Larousse da Vaidade.....	84
CONCLUSÕES.....	90
BIBLIOGRAFIA.....	97

RESUMO

A presente dissertação analisa alguns poemas da obra: **Mortalhas - os deuses em ceroulas**, de Emílio de Menezes, numa tentativa de sistematizar a presença da sátira, tendo como suportes teóricos principais os estudos de Mikahil Bakhtin e Wladimir Propp.

ABSTRACT

The present dissertation analyses some poems of the work: **Mortalhas - os deuses em ceroulas** written by Emílio de Menezes in an attempt to systematize the indicatives of the presence of satire, having as theoretical support the studies of Mikahil Bakhtin and Wladimir Propp.

INTRODUÇÃO

“Que é poesia?

O que a distingue de verso mau ou da prosa útil é o seu estado de permanência. Ela monumentaliza a linguagem fixando paixões, comandos, catástrofes e paraísos de um modo imperecível. O poema é um monumento da língua que o produz.”

Oswald de Andrade.

O encontro com Emílio de Menezes deu-se “no meio do caminho” do mestrado, quando, ao realizar leituras sobre sátira, seu nome veio à tona.

A sátira, dentro da Literatura Brasileira, sempre foi alvo de estudos da autora, motivo pelo qual as disciplinas cursadas estabeleceram laços com o “riso e a crítica do social”. Destaque especial para as disciplinas “O Universo Circense e suas Relações com as Vanguardas Literárias do Século XX” e “Teoria da Narrativa” na qual foram discutidas as obras: **Triste fim de Poiccarpo Quaresma**, de Lima Barreto; **Macunaíma**, de Mário de Andrade; **Memórias póstumas de Brás Cubas**, de Machado de Assis.

Quando da realização dos seminários para a primeira disciplina foi apresentado o autor Emílio de Menezes, pois na obra, **Estética e política**, com textos de Oswald de Andrade, há um estudo da “Sátira na Literatura Brasileira”, no qual o autor faz uma referência especial ao autor paranaense.

Este foi outro aspecto importante que influenciou na escolha deste tema: o fato de ser o poeta do Estado de origem da autora, levando-a ainda a um estudo de Literatura Brasileira com preocupações regionais.

Estava formado o tripé do interesse: riso, crítica social e autor paranaense. De resto, isto foi ainda reforçado pelo fato de que sobre o tema a autora encontrou registro de apenas “uma pesquisa” e esta em

nível de cursos de pós-graduação “lato-sensu”.

Ao ler o conjunto de poemas do poeta boêmio, Emílio de Menezes, vislumbra-se o país oficial nos anos da República Velha, na forma cômica e burlesca. Destacam-se, em sua obra, os poemas-caricatura, publicados em jornais da época, posteriormente reunidos e editados por Mendes Fradique, com o título de **“Mortalhas - os deuses em ceroulas”**.

Diz Lustosa (1993:71), “as anedotas a ele atribuídas incorporam-se ao humor nacional e são, até hoje, freqüentemente repetidas. Suas quadrinhas curtas, pequenos perfis de pessoas do tempo não envelheceram e se aplicam, com facilidade, a figuras da cena política e cultural contemporânea.”¹

No entanto, ao mesmo tempo que, a irreverência da boêmia literária, era uma força cultural e dava poder e prestígio, não era incorporada pela literatura de valor literário, fazendo-se necessária a produção paralela de textos dentro dos moldes oficiais, no bom formato parnasiano. Daí, a justificativa do uso constante de pseudônimo utilizado pelos poetas e escritores neste período.

Segundo Joyce Carol Oates, “o anônimo paira acima da massa dos indivíduos mortais, como um satélite-espião. Anônima é a própria atmosfera em que a obra do autor anônimo foi produzida.” Para a autora

o século XVIII foi a grande era da sátira política e social e, por este motivo fez uso de “anônimos” e “pseudônimos” uma vez que a sátira “é algo com que podemos nos divertir a expensas de outra pessoa, pois o satirista acredita que sua identidade não é essencial à sátira.”² Mesmo porque o anonimato é uma exigência indispensável a toda obra que reflete a alma folclórica. Para ser do povo, é preciso não ter nome.

Sendo assim, a ênfase que se dá à obra de Emílio de Menezes, líder da geração boêmia do Rio de Janeiro “belle époque”, é questão da memória da cultura nacional, e não do aspecto literário.

Para Isabel Lustosa, “através do humor, a sociedade brasileira, na falta de uma metafísica, expressava a sua filosofia.”³

Ora, para dar mais subsídios para a compreensão deste gênero literário adotado por escritores brasileiros, a proposta deste trabalho é apresentar uma nova leitura de alguns sonetos constantes da obra, acima referida, procurando aprofundar as relações entre os personagens detentores do poder, “os deuses em ceroulas”, sua participação no processo político do País e, ainda, o processo estético dessa elaboração.

Para tanto, o trabalho está organizado em três partes: a primeira aborda aspectos da vida do poeta e as críticas sobre sua obra; a segunda reúne diversos conceitos sobre o cômico e humor, e a última propõe uma leitura analítica da construção de algumas máscaras, pintadas por Emílio de Menezes.

NOTAS:

1. LUSTOSA, Isabel. **Brasil pelo método confuso: humor e boêmia em Mendes Fradique.** Rio de Janeiro: Bertrand, 1993. p.71.
2. OATES, Joyce Carol. A arte de ser ninguém. **O Estado de São Paulo.** São Paulo, 18 jul. 1996. p.A2.
3. LUSTOSA, Isabel. op. cit. p.72

CAPÍTULO 1

EMÍLIO DE MENEZES

“Baldamente a pena o vôo ensaia
rima chata, estro escasso, metro rombo.
Quase a mim mesmo dou tremenda vaia:
É o humorismo a rolar de tombo em tombo.”
Emílio de Menezes

1.1 - TRAÇOS BIOGRÁFICOS

“Emílio de Menezes - gorducho D. Quixote da Sátira, emotivo poeta que fazia chorar, demoníaco espalha-brasas que fazia rir.”¹

Falar de Emílio de Menezes é falar da expressão de uma época; é fazer uma caminhada junto à definição do projeto literário nacional. Emílio de Menezes produz uma obra plural de difícil enquadramento no panorama da Literatura Brasileira. As diferentes fontes bibliográficas insistem na ênfase da vida boêmia do poeta e do jornalista, no Rio de Janeiro, no início do século. E quase mais nada.

Em Curitiba, onde nasceu a 4 de julho de 1866, publica seus primeiros versos no jornal, **Dezenove de Dezembro** e é freqüentador da Livraria Contemporânea de Francisco Queirós e da Confeitaria Esperança, no antigo Largo D. Pedro II, hoje, Praça Tiradentes.

Em 1885, participa de atividades do Clube Abolicionista Paranaense com a recitação de “O Navio Negreiro”, de Castro Alves. Sua primeira sátira rimada², dirigida a um coronel do Exército, data desta época.

Em 1886, na **Gazeta Paranaense**, publica, sem assinatura, uma sátira agressiva contra o poeta B. Lopes³. Desta época há o registro de sua provável primeira anedota escrita em parceria com o poeta

Emiliano Pernetá:

“Sinto um enorme prazer quando vejo uma moça pobre casar.
Ora essa! ... E por quê?
Porque as ricas ficam em circulação...”⁴

Por motivo de doença, em 1885, reside em Castro, cidade paranaense. Lá produz e publica vários poemas na folha **Vida Literária**, de Jaime Balão.

Desde os 20 anos, reside no Rio de Janeiro.

Em 1888, casa-se com Maria Carlota Coruja, filha do Comendador Coruja, que era seu hospedeiro na capital. Com ela teve seu único filho, Plauto Sebastião.⁵

Em pouco tempo, torna-se popular nos ambientes literários da Cidade.

Em 1890, durante poucos meses, em Paranaguá - PR, assume o cargo de escriturário da Inspetoria Geral de Terras e Colonização, função que não se enquadra com seu temperamento. Retorna ao Rio de Janeiro no mesmo ano.

Entre 1891 e 1892, com o Encilhamento⁶, Emílio enriquece, abandona a esposa e vai residir em Petrópolis. Após uma vida de exageros e desperdícios viu evaporar-se, tão rapidamente como adquiriu, a riqueza que acumulara. Neste período, sofre uma grande transformação física: o “dr. Mosquito” da adolescência⁷ desaparece para entrar em cena

o glutão, gordo e de vastos bigodes. Agora sua vida é aparentemente plena de felicidade. No entanto, seus versos são lúgubres e melancólicos.

Com as dificuldades econômicas aumentando, Emílio de Menezes recorre ao jornalismo e passa a escrever contos para a “Gazeta de Notícias”. Começam a aparecer as ironias, os epigramas e os epitáfios.

Em 1893, publica seu primeiro livro **Marcha fúnebre** e colabora no jornal, **O País**. Um ano depois, participa, como árbitro, por parte da **Gazeta de Notícias**, do concurso de contos promovido pelo jornal para discussão da existência ou não de plágio no conto premiado.⁸

Entre 1890 a 1900, os cafés são um ponto de encontro de intelectuais. Emílio de Menezes torna-se um freqüentador assíduo das confeitarias Pascoal e Colombo. Época de alta boêmia, Emílio apresenta sua máxima: “Beber é uma necessidade: saber beber, uma ciência; embriagar-se, uma infâmia.”⁹ Olavo Bilac, seu grande amigo e companheiro de boêmia, dizia “O Emílio não bebe, liba...”¹⁰ e Machado de Assis, por esse mesmo motivo, o impede de entrar na Academia Brasileira de Letras.¹¹

Em 1897, conhece D. Rafaelina de Barros, admiradora de seus versos e que será o grande amor do poeta.

Poemas e epigramas são publicados, a partir de 1900, em vários jornais e revistas do Rio de Janeiro e São Paulo, entre eles: **Jornal do Comércio**, **Gazeta de Notícias**, **Cidade do Rio**, **Revista Ilustrada**, **O Rebate**, **Kosmos**. Em Curitiba, seus poemas são divulgados pelo semanário, **O Sapo** e pela revista de arte **Breviário**.

Em 1901, após nove anos da publicação de **Marcha fúnebre**, Emílio publica o segundo livro, **Poemas da morte**.

Em 1906, inspirado pela explosão do Aquidabã¹², escreve o poema: "Dies Irae", publicado na revista, **O Malho** com expressiva ilustração relativa ao trágico acidente.

Neste mesmo ano, a revista humorística, **D. Quixote** publica trocadilhos e epigramas do poeta na seção intitulada "Emilianas".

Para o primeiro número da revista ilustrada, **Fon-Fon**, em 1907, o autor escreve o soneto "O meu batismo".

As dificuldades financeiras aumentam e a necessidade de sobrevivência leva-o a firmar um contrato com a editora Francisco Alves e Cia. para publicar, em 1909, a obra intitulada: **Poesias**.

Em 1910, durante a Campanha Civilista, envolve-se com a candidatura de Hermes da Fonseca, escrevendo textos críticos contra Rui Barbosa, candidato da Oposição.¹³

Com o falecimento de Raimundo Correia, em 1911, abre-se uma vaga na Academia Brasileira de Letras. Emílio de Menezes candidata-se, mas perde a eleição para Osvaldo Cruz.

No ano seguinte, falece Salvador de Mendonça e Emílio tenta outra vez a vaga e é eleito com 23 votos.

Sua posse na Academia Brasileira de Letras é protelada várias vezes por causa da censura que se pretende fazer a partes de seu discurso. Em 25 de abril de 1918, é empossado sem formalidades, pois seu estado de saúde não permite mais locomoção.

Em 1917, a revista, **O Pirralho**, dirigida por Oswald de Andrade e Dolores de Brito, faz uma homenagem a Emílio e organiza um festival no salão “Conservatório Dramático e Musical”. Ao final das apresentações, Emílio recita dezoito sonetos satíricos, mais tarde incluídos no livro, **Deuses em ceroulas**. Neste mesmo ano, reúne os últimos versos divulgados pela editora, Leite Ribeiro e Maurilio, e publica o seu derradeiro livro intitulado: **Últimas rimas**.

Após a morte, em 06 de junho de 1918, a Câmara Municipal de São Paulo, através do vereador José Piedade, propõe que seja dado a uma rua da Capital o nome do poeta, gerando uma polêmica liderada por Joaquim Marra, desafeto do poeta, que não aceita a sugestão.¹⁴

Em 1924, o discurso de posse da Academia Brasileira de Letras

é divulgado com alterações na **Revista Americana** e no **Jornal do Comércio**.¹⁵

Em 1927, Washington Luís, Presidente da República, associa-se às homenagens prestadas ao Poeta e providencia um carro especial para o transporte dos restos mortais para Curitiba.

1.2 - CRÍTICA LITERÁRIA

Após 103 anos da primeira publicação de Emílio de Menezes, revendo-se a leitura crítica de seus versos, percebem-se avaliações quantitativas próximas à publicação de cada livro, sempre carregadas de um teor impressionista e afetadas pela proximidade no tempo, pela convivência, pelo calor da hora. Evidencia-se, também, na leitura da crítica sobre o Autor, o modo de ser do poeta e não o valor do texto. O que aparece é o comportamento pitoresco de Emílio de Menezes, havendo na literatura relativa ao autor uma falta de análise da forma ou do conteúdo satírico de sua poesia.

Podemos identificar nesse *corpus* de leituras críticas três linhas adotadas pelos estudiosos da obra do poeta paranaense.

No primeiro grupo, estão os que elogiam Emílio pelo aspecto e pelo traço literário satírico, humorístico; no segundo, estão aqueles que

se dedicam a avaliar a obra no todo, tanto os poemas satíricos, quanto os líricos, e, no terceiro, os críticos que relegam Emílio à categoria de autor menor, epígono de talento, ou autor datado.¹⁶

O grupo dos admiradores de sua poesia satírica inclui os nomes de Liberato Bittencourt, Agripino Grieco, Carlos de Laet, Amadeu Amaral, Eloy Pontes e Martins Fontes.

Liberato Bittencourt compara-o a um médico da sociedade, porque qualquer fato significativo é logo transformado em um soneto engraçado que leva todos a grandes gargalhadas. Considera-o melhor na sátira porque atinge a todos os grandes nomes da Política, das Letras, da Administração e da Igreja. Afirma: “Grande espírito e grande coração! Parnasiano na mocidade, foi na maturidade o maior poeta satírico do tempo.”¹⁷

Nessa avaliação aparece uma dupla indefinição, tendo em vista que parnasiano é um estilo de época, e satírico é uma forma do gênero cômico e, ainda mais, que os poemas classificados pelo crítico como satíricos são produzidos, também, dentro do estilo clássico parnasiano.

Agripino Grieco acredita que Emílio prestou um relevante serviço à coletividade com seus comentários irônicos, que fascinavam. Classifica-o como um “espinheiro à beira da estrada que arranca lã de cada carneiro que passa”. Seus poemas transformam-se em documen-

tário da época em que viveu. “Emílio escolhia os deuses e os deixava em ceroulas. Bicho único em nossa fauna poética.”¹⁸

Agripino vê a sátira como um fato de reforma social. O crítico utiliza-se de metáforas e analogias para avaliar os sonetos-caricatura uma vez que fala em “deuses” e “ceroulas” utilizados no título da obra satírica.¹⁹

Carlos de Laet, também, faz parte deste primeiro grupo, pois sua avaliação recai apenas sobre os poemas satíricos que ele denomina como “gracejos chistosíssimos onde o ridículo salta a trincheira do decoro”.²⁰

Uma outra definição para o conjunto da obra satírica de Emílio de Menezes encontra-se na avaliação de Amadeu Amaral, quando enaltece os poemas e os epigramas que fazem rir escancaradamente ou aqueles que fazem sorrir, apenas de leve. Segundo o crítico, os primeiros são pilhérias que arranham, ferem fundo e, os segundos, são as pilhérias inócuas que perdoam, provocam. Conclui, dizendo: “há, entre elas, algumas que são geniais.”²¹

A classificação como pilhéria também é utilizada por Eloy Pontes, historiador do início do século, ao elogiar as qualidades satíricas dos versos emilianos. Para o historiador, ninguém superava Emílio nos seus comentários sarcásticos, rápidos, ferinos, imprevistos, sendo sabo-

rosos os seus “a-propósitos”. Para ele, “o poeta fica, mais tarde, conhecidíssimo pelas suas réplicas e pilhérias mordazes e irreverentes.”²²

Martins Fontes, poeta, e Raimundo de Menezes, crítico, são unânimes em denominá-lo como maior poeta satírico da Língua Portuguesa, comparando-o com Bocage e Gregório de Matos. Enquanto Raimundo de Menezes afirma: “o homem era diabólico com suas pequeninas obras primas, talhadas com ferro em brasa...”²³, Martins Fontes elabora uma alcunha: “Emílio era o Bocage da turma diabólica”.²⁴

O mesmo ponto de vista é adotado por Humberto de Campos que também considera Emílio de Menezes mais satírico do que humorista. Segundo o poeta, o satírico zomba do homem, selecionando os indivíduos; enquanto que o humorista zomba do mundo e de si mesmo. Para o substituto de Emílio, na Academia Brasileira de Letras: no gênero satírico, só há um rival, para o poeta paranaense: Gregório de Matos.

Monteiro Lobato, em carta dirigida a Godofredo Rangel, avalia o poeta valorizando sua capacidade de fazer rir: “É o moto-contínuo da graça, além de grande poeta satírico. Emílio é ator de incomparável máscara e senhor de todos os truques psicológicos que desmandibulam os homens mais sisudos.”²⁵

Do grupo de avaliação da obra de Emílio que analisa todos os textos destacam-se Mendes Fradique, Francisco Leite, José Oiticica, Josué Montello, Eugênio Werneck, José Veríssimo e Elísio de Carvalho. Apesar de voltarem os olhos para todos os poemas do autor, os críticos em questão acabam, de uma forma ou outra, colocando em posição de destaque a especial capacidade do poeta de fazer rir com seus textos satíricos, epigramas e repentes.

Mendes Fradique, no prefácio de **Mortalhas**, avalia a obra do poeta, evocando as emoções que os versos provocam acreditando que “os que o conheceram de perto sorriem até hoje ao fino humor de sua pilhéria, vibram a emoção de seus alexandrinos, tremem ao poder fulminante de sua sátira, choram a saudade de um companheiro afetuoso...”²⁶

Francisco Leite, paranaense e admirador incontestado de Emílio, também avalia seu conterrâneo de uma forma enfática, pictórica, vazado de emoção e por isto mesmo carente de uma postura objetiva, racional, necessária à análise de um texto, independente do autor. Enaltece as qualidades pessoais e literárias no total da obra e salienta a sátira: “Emílio representou papel de relevo, não só quanto à originalidade e aprimoramento da poesia, ou ao fastígio do soneto, senão também, quanto ao improvisado do epigrama, à hilaridade do epitáfio, à oportunidade do trocadilho, à carapuça da sátira, no que ela possuía de mais caracte-

rística e vingadora.”²⁷ Para o crítico, Emílio possuía “um faro de galgo, percepção agudíssima, era uma antena supersensível, captando todas as vibrações da vida ambiente.”²⁸

Josué Montelo acredita que os cinco volumes de versos que colocaram Emílio de Menezes na Academia Brasileira de Letras estão praticamente esquecidos. Para o crítico, são os versos satíricos que perpetuaram o nome do Poeta, afirmando que “a sua feição satírica, de terrível mordacidade, é que dele fez o Gregório de Matos de seu tempo.”²⁹

Eugênio Werneck classifica-o como um dos melhores poetas brasileiros ao lado dos poetas da escola na qual se filiou, com seus sonetos produzidos a buril, com a preocupação de atingir a perfeição artística e “no labor da forma cuidadosa”.

Nessa mesma linha de elogios, usando um vocabulário raro e, pode-se até dizer, poético, José Oiticica, crítico e filólogo, diz que os sonetos de Emílio “parecem construções hipostilas, de área amplíssima, com a imponência faraônica e a altiloquência dos desertos circunjacentes. Essa grandiosidade comunicava ele com seus alexandrinos mesmo nos temas de meiguice.”³⁰

No terceiro grupo de avaliação da obra do poeta paranaense encontram-se críticos que não identificam nos poemas de Emílio de

Menezes características de um clássico e outros que emitem opiniões divergentes sobre o poeta no decorrer do tempo. Entre eles alinham-se Antônio Arnoni Prado, Alexandre Euiálio, Marinho Azevedo, Medeiros de Albuquerque e Oswald de Andrade.

Arnoni Prado vê Emílio de Menezes, ao lado de João do Rio³¹ e Elísio de Carvalho³², como autor de fim de século, em crise, não identificado com a Modernidade que a confunde com grã-finagem. Os três seriam herdeiros dos velhos acadêmicos e, por isso, “refletem em seus escritos o vazio inevitável e quase grotesco que estaria reservado aos acadêmicos que se recusam a aceitar a nova ordem imposta com a virada do século.”³³

Marinho Azevedo acredita que para Emílio de Menezes só sobrou sua vida: “uma mistura de tristeza e humor”³⁴, uma vez que, segundo o crítico, a poesia lírica aborrece. E sua poesia satírica envelheceu junto com aqueles que a motivaram.

O crítico Wilson Martins designa-o como “epígono de talento”, “escritor menor” e procura ressaltar a ambigüidade de sua obra que nos títulos **Marcha fúnebre** e **Poemas da morte** apresenta-se simbolista, enquanto que no texto é parnasiano. O crítico acredita que Emílio, de fato, tem maior significado no processo histórico do que no literário e não aceita as afirmações de Arnoni Prado, em especial, quando o mesmo diz que Oswald de Andrade estaria em “horizonte oposto” ao

poeta paranaense. Isso porque Emílio e Oswald eram amigos, companheiros de rodadas literárias. Para Wilson Martins, “Oswald de Andrade borboleteava como fascinada mariposa ao redor do foco luminoso de Emílio de Menezes, à espera do momento em que seria o aventureiro Oswald de Andrade da Cadillac Azul.”³⁵

A afinidade do poema emiliano com o Simbolismo é confirmada, também, por Alexandre Eulálio quando afirma: “Foi (Emílio) também lírico de algum interesse, em especial quando aderiu à Idéia Nova decadentista dos primeiros paladinos do Simbolismo caboclo entre 1890 e 1895.”³⁶ Entende que o Autor contribui para precisar a crise pela qual o Brasil passa num período em que seus versos humorísticos, “surpreendem pelo tosco-humorístico, pelo espírito do mais quadrado conformismo e pela mesquinha desabrida do traço caricatural. É, mesmo, revoltante quando assume, sem pudor, os mais arraigados preconceitos pequeno-burgueses do tempo.”³⁷

Outro dado na história crítica de Emílio de Menezes é a contradição avaliativa de Medeiros de Albuquerque e Oswald de Andrade. Ambos, num primeiro momento, produzem críticas positivas e, no decorrer do tempo, por motivos diversos, mudam a posição assumida anteriormente.

Medeiros de Albuquerque, quando amigo do poeta, afirmava que Emílio “era o maior dos poetas brasileiros”. Quando se desentendem

diz que o autor vivia de confeitaria a confeitaria, falando mal de tudo e de todos, produzindo laboriosos sonetos com rimas bizarras e, com certeza, “todo seu trabalho poético desaparecerá, rapidamente.”³⁸

Na esteira de Medeiros é relevante acompanhar as várias críticas de Oswald de Andrade sobre Emílio de Menezes, pois as mesmas parecem contraditórias. Em 1913, à época de **O Pirralho**, em carta dirigida a Emílio, sua admiração é plena: “Emílio, quero viver muito tempo para que velho, passando pela tua estátua, eu possa dizer aos moços, que te conheci de perto e explicar que, homem eras ainda maior que o poeta. A glorificação que trarão os teus versos será bem mesquinha, de certo, por maior que seja, ao lado dos templos que se irão erguendo para o teu culto no coração dos teus amigos.”³⁹

Neste mesmo ano, na obra **Os condenados**, Oswald exalta-se dizendo: “Meu adorado Emílio. Ah! Pobre temperamento de cantor! A tua mísera grandeza me dá ímpetos de chorar, chorar muito sobre esse trágico destino que obriga, que impõe enxotados da vida, a sua glorificação e o seu louvor. O único consolo que me vem é me ver irmanado a ti pela compreensão do teu heróico sofrimento.”⁴⁰

Por ocasião da morte de Emílio, em 1918, Oswald registra o fato na obra **Perfeito cozinheiro das almas** - “Emílio morreu ontem. Uma época morreu com ele.”⁴¹ No entanto, no prefácio de **Serafim**

Ponte Grande há uma outra reflexão: “Dois palhaços da burguesia, um paranaense, outro internacional - *le pirate du lac leman* - me fizeram perder tempo: Emílio de Menezes e Blaise Cendrars. Fui com eles um palhaço de classe. Acoroçado por expectativas, aplausos e quimeras capitalistas, o meu ser literário atolou diversas vezes na trincheira social reacionária.”⁴²

Em 1945, na obra **Estética e política**, em artigo sobre a sátira no Brasil, Oswald destaca a importância da vertente satírica de Emílio de Menezes. “Emílio fulgura no século XIX, com um tom de individualismo. A sátira deixa os costumes para tomar o tom de epigrama pessoal. Sendo o mais parnasiano de nossos poetas dessa época, não mereceu de Manuel Bandeira a honra de figurar em sua antologia. É fato que seu estro se acomodou melhor à sátira que fez dele temido e adulado, era sobretudo um repentista de bom humor, de palavra fácil, de piada desconcertante e imediata.”⁴³

Percebe-se, assim, pela seqüência das opiniões acima, que na crítica de Oswald há, ora uma avaliação apaixonante, ocasionada pela proximidade e envolvimento pessoais, ora, uma avaliação marcada pelos novos preceitos ideológicos assumidos por Oswald que o distanciam do espírito da *belle époque*, e, finalmente, uma avaliação distanciada, centrada na obra do poeta paranaense, classificando-o como parnasiano e consagrando-o no grupo de satiristas da Literatura

Nacional.

Esta revisão abrangente a respeito da manifestação dos críticos ao longo da publicação da obra de Emílio de Menezes e mesmo posterior a ela, aponta que as opiniões do primeiro grupo recaem sobre o teor satírico da poesia. No entanto, é preciso ressaltar as várias formas como os outros críticos designam os textos satíricos - comentários irônicos, gracejos chistosíssimos, pilhérias, comentários sarcásticos, a-propósitos, pilhérias mordazes.

Além dessa pluralidade designativa, na avaliação de Liberato Bittencourt, aparece uma indefinição de termos. Vê-se, assim, uma crítica de caráter geral e não determinada através dos recursos poéticos literários que se repete na expressão de Amadeu Amaral, "algumas que são geniais", não esclarecendo ou justificando com os textos o porquê de serem geniais e por que algumas o são e outras não. Ainda nesse grupo, é importante ressaltar, nas considerações de Monteiro Lobato, um ironizador das questões sociais, os elogios ao caráter satírico de Emílio e seu potencial para apresentar várias facetas, a que Monteiro chama de máscaras.

Observando-se as críticas do segundo e do terceiro grupo de autores que avaliam toda a obra do autor, percebe-se a postura do elogio exagerado, da referência às relações afetivas e fraternas. Não há preocupação por parte dos críticos em separar o homem, do Autor,

permanecendo imbricados numa relação em que o fazer poético está condicionado ao ser do sujeito-autor.

Numa tentativa de sistematizar a presença da sátira no livro **Mortalhas - os deuses em ceroulas**, o presente trabalho buscará suporte teórico, principalmente, nos estudos de Bakhtin e Propp e que será discutido no segundo capítulo.

Escolhido esse caminho, a presente dissertação entende que a análise, pelo menos de uma parte da obra de Emílio de Menezes, poderá escapar da determinante: o modo-de-viver do Autor sempre condicionou o modo-de-ler do poema.

A vida de “boêmio e desregrado” refletiu-se, em espelho, em uma crítica boêmia e desregrada.

NOTAS

1. MENEZES, Raimundo. **Emílio de Menezes: o último boêmio**. São Paulo: Saraiva, 1949. p.146.
2. “Aquele negro capacho
Caiu de uma escada abaixo
Em noite de carraspana...
Mentiu, depois que a bicheira,
Fora uma bala certa
Da pífia gente solana.” (In: MENEZES, Raimundo, op. cit. p.15)
3. “Empertigado, malandrim pachola,
De polainas, monóculo e bombachas,
Mandou pôr nas botinas meia sola
E abandonou de vez Porto das Caixas.

Traz registradas na caraminhola
 Marcas de pontapés e de bolachas;
 Faz versos; nos lundus ao tom da viola
 É o Conde Monsarás das classes baixas.

De Sinhá-Flor na rabadilha, ansioso,
 De focinho no ar e ereto o rabo
 Tem estesias de cachorro gozo.

Come sardinha e dois vinténs de nabo;
 Bufa num quebra-queixo pavoroso
 E arrota petisqueiras de nababo.” (Idem, ibidem. p.15)

4. Idem, ibidem. p.16.
5. O nome do filho de Emílio de Menezes - Plauto - remete, talvez, ao seu gosto pelo riso, uma vez que este nome tão incomum é o nome de uma dos respeitáveis autores latinos de comédia da Antigüidade.
6. Encilhamento - período de 1890 a 1892 durante o qual realizaram-se especulações financeiras desenfreadas. Teve início com a assinatura do Decreto de 11/01/1890 que permitia aos bancos nacionais a emissão, a torto e a direito de apólices sem qualquer lastro metálico.
7. Segundo MENEZES, op. cit. p.12, “Emílio muito magro, muito comprido, tendo os cabelos negros, em desalinho, a emoldurarem-lhe o rosto pálido de testa larga, possui a realçar-lhe a fisionomia inteligente e viva uns grandes e expressivos olhos claros. As pernas recurvavam-se-lhe em X. Tinha um tipo romântico. E entre os colegas logrou o apelido de “Dr. Mosquito”, devido ao físico magricela. Na escola, dominou e fez-se temido: zombava e ria de tudo e de todos. Aplicava apelidos e alcunhas que se encarapuçavam, com uma felicidade única, nas suas vítimas. Antemostrava-se o futuro “blagueur” que faria época.
8. Em 1894, ocorreu uma polêmica em torno da autoria de um conto de Garcia Redondo. O mesmo logrou êxito em um concurso promovido pelo jornal **Gazeta de Notícias** e o próprio jornal levantou dúvidas sobre a originalidade com base no estilo, no colorido do assunto, nos personagens, no local da cena que lembravam muito uma página francesa. Até então, desconhecia-se o autor. Aberto o envelope e sendo o autor, Garcia Redondo, escritor de renome dissiparam-se as dúvidas. No entanto, para não manchar a reputação do autor a **Gazeta** nomeou uma comissão para discutir a questão da qual fizeram parte João Ribeiro, Raimundo Correia e Emílio de Menezes.
9. MENEZES, Raimundo, op. cit. p.38.
10. Idem, ibidem. p.39.
11. Machado de Assis impugnou a eleição de Emílio de Menezes porque acreditava que além de escritor respeitável o acesso à Academia Brasileira de Letras exigia do candidato absoluta respeitabilidade pessoal. Para justificar sua atitude, leva aqueles que defendem a candidatura do poeta paranaense, a uma

cervejaria da Rua da Assembléia, e sem dizer palavras, estende o braço e mostra a caricatura de Emílio de Menezes com um enorme copo de cerveja.

12. “Aquidabã” era um couraçado da Marinha Brasileira, construído pela Inglaterra em 1885, que em conjunto com os cruzadores “Tiradentes” e “Barroco”, em 21/01/1906 estavam encarregados de examinar na baía de Jacucanga, perto de Angra dos Reis explodiu e abriu-se ao meio submergindo violentamente. Contava com uma tripulação de 212 pessoas. O Rio de Janeiro cobriu-se de luto.

13. Os textos de Emílio, a respeito de Rui Barbosa, são produzidos em forma de poemas ou trocadilhos. Certo dia, Rui Barbosa no Senado, declarava que estava em pleno vigor, que não estava velho para Presidência. Emílio, em uma quadra afirma:

“Ao ouvir-lhe a gabolice,
Maria Augusta se abrasa
Se tem tanto quanto disse,
Por que não a gasta em casa?”

Com a assinatura de Zangão no jornal **A Imprensa** de 05/08/1911 afirma:

“O **Diário de Notícias** chamou ontem o Dr. Rui Barbosa - chefe do Civilismo. Mas... onde estão os soldados?”

14. Joaquim Marra, vereador da Câmara Municipal de São Paulo em 1918, foi atingido por dois sonetos de Emílio de Menezes.

À Memória de um Marra

Passas. Ouço o rugir do vento que te leva,
Quando, da Arte, me ajoelho ao místico delubro,
Tu vens, lúdrico harfango a crocitar na treva.
E o tarado eu diviso, o impotente eu descubro.

Alimenta-te a inveja. O despeito te ceva.
O ódio deu-te a voz rouca e deu-te esse olhar rubro.
Esse único clarão que do teu ser se eleva.
E que eu, do meu orgulho, ao régio manto encubro.

Anda! Beija-me aos pés a clãmide inconsútil,
Eu, piedoso, ta estendo ao desespero inerme.
Tu não és venenoso, o teu esforço e inútil.

O teu dente sutil não me passa a epiderme,
Ó fonte do banal, ó vertente do fútil!
Larva, tens o perdão. Tens a piedade, verme!

Joaquim

Ninguém o viu nascer e não há quem a origem
 Lhe possa descobrir. Ele é o mistério errante.
 São de um deus sem Olimpo as mágoas que o afligem
 Dia a dia, hora em hora, instante por instante.

É que de instante a instante, alucado, à vertigem
 De achar baixa e mesquinha a vida circundante,
 Não compreende o infeliz que as forças que o dirigem
 São as que lhe detêm o passo para diante.

Torce-lhe a inveja o olhar. Envesga-lho a infecunda
 Vontade de galgar sobre alheios escombros.
 Deixa entrever a injúria e a calúnia secunda.

Na idade varonil dos grandes desassombros
 Ele aí vai carregando, a esmagar-lhe a corcunda,
 Todo o Homem Rancor sobre os míseros ombros!
 A sombra de Emílio.

Isso, certamente o indispôs com o poeta.

15. Discurso de posse na ABL - versão original in: CAROLLO, Cassiana. **Emílio de Menezes - obra reunida.**

Confrades e Mestres

Fastidioso vai ser este quarto de hora em que sois forçados a ouvir-me.

Circunstâncias de ordem íntima e, por isso mesmo, imperiosas, vão levar-me a um discurso personalíssimo em que falarei mais de mim que do meu ilustre antecessor nesta cadeira. Tal procedimento traria a eiva de exibição ou vaidade, não fora o desejo ardente de um desabafo; não fora o aproveitamento da oportunidade única que se me apresenta para esclarecer pontos da minha pobre vida tão mal-julgada, pontos, aliás, que não elucidaria, não se relacionassem eles com a nunca sonhada honra da minha eleição para membro desta casa.

Faço do momento, que tão propício se me deparar, um acantábolo para arrancar espinhos que de há muito me pungem.

Dizer-vos que nunca desejei fazer parte da vossa nobre agremiação, seria mentir à minha própria consciência. Afirmar, entretanto, o emprego dos esforços desairosos que se me atribuem para a conquista da insigne distinção de ser dos vossos, sobre ser um meio de escapulir aos limites da verdade, é transbordar dos da decência.

Fundada a Academia, se eu a não recebi com as irreverências e até torpezas, cuja paternidade me foi dada, não tive para com ela, é certo, grandes e entusiásticos aplausos. Influências múltiplas da época fizeram tomar, à primeira vista, o novo instituto literário como um enxerto, uma cópia, uma espécie de naturalização de hábitos infensos às nossas tradições e usanças. Por essas influências não era eu o único dominado. Era uma corrente quase geral, como bem o podem atestar todos os membros sobreviventes à sua fundação. Essa atmosfera, senão de hostilidade, de suspeição, em que talvez

houvesse despeito e inveja, envolveu por espaço mais ou menos longo, a Academia. O tempo, a consideração que ela foi adquirindo, com presteza e segurança, o reconhecimento da sua ação profícua e, sobretudo, a elevação de espírito e caráter do principal fundador e dos seus companheiros, foram os fatores que mais concorreram para modificar as primeiras impressões suspeitosas com que a opinião dos “novos” (alguns dos quais bem velhos, por sinal), recebeu a venerável Companhia.

Eu, por meu lado, já tinha aqui, entre grandes e queridos amigos, os meus maiores e mais amados mestres: Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, Luís Murat, Raimundo Correia, para citar somente os poetas. Via aqui, além desses, reunidas, mais que reunidas, unidas no mesmo esforço e no mesmo ideal, as individualidades genuinamente representativas da nossa inteligência e da nossa cultura. Culminando todas, eu divisava as figuras máximas: - o vulto indecifavelmente grande de Machado de Assis, até hoje inatingido por um juízo que o defina em toda a sua complexidade, apesar do monumental trabalho de Alfredo Pujol ou do perspicuo e erudito estudo de Alcides Maya, e essa indizível projeção de luz que é o nome de Rui Barbosa. De Rui Barbosa, cuja obra faz reviver em mim um espetáculo da minha terra, desse paradisíaco pedaço da pátria brasileira, espetáculo que constitui uma das maiores maravilhas da natureza. É o Salto das Sete-Quedas. O Rio Paraná, oceanicamente largo, abrupto, se represa numa garganta angustiosa e formidável massa d'água, assim represada, abruptamente, tomba em cachoeira, de tal altura e com tal violência que, de novo, se levanta formando uma montanha líquida. Diariamente, às horas claras do sol, nessa montanha de cristal fluido, há a formação do espectro solar. É o arco-íris. É a mais bela manifestação da luz celeste a aureolar a maior das energias da terra pátria. Um dos grandes vultos da nossa engenharia afirmou ser essa catarata, por si só, suficiente para fornecer força e luz a toda a extensão territorial do Brasil. Não sei se com esta comparação consigo dizer a obra do Mestre. Ele que me perdoe se por mesquinha a tiver.

Bastavam esses elementos para que houvesse em mim a aspiração vaga, o desejo mal definido, de um dia poder sentar-me ao vosso lado. Essa aspiração e esse desejo nunca se corporificaram, porém, em vontade firme, por motivos diversos. Apesar da minha aparente sociabilidade alegre ou risonha, sou um retraído, não por orgulho, senão por timidez. Além disso fui sempre, mais ou menos, avesso á influência das coletividades, nunca tendo pertencido a grêmios, associações ou grupos, sendo, em arte, um insulado. Esse meu natural retraimento se agravou por causas que estas palavras não comportam. Tive, é certo, um período, aliás efêmero, de alto convívio social, voltando à primitiva modéstia, quando se me escoou das mãos inábeis e desinteressadas, uma pequena fortuna por mim adquirida, pois, se pobre nasci, rico me não casei, visto a má vocação para caçador de dotes, coisa de tanto, tão à feição. Digo isto por talvez não faltarem moços e donzéis que só ambicionam a imortalidade dos louros acadêmicos, como auxílio ornamental na pesquisa de herdeiras ricas.

Direis que longa e fatigante vai esta divagação e sou dos primeiros a acordar convosco. De muito menos talvez precisasse para dizer-vos das causas pelas quais nunca entrou nas minhas cogitações, nas minhas aspirações claras e definidas, a possibilidade de um dia sentir-me orgulhoso dos vossos sufrágios. Não teria coragem de solicitá-los por julgar empresa arriscada e inútil. Seria tentar uma escalada ao supremo inatingível. Em certo

dia, entretanto, tive notícia de haver sido procurado por Sousa Bandeira, Raimundo Correia e Graça Aranha, os quais me deixaram hora para encontro. Não sei como dizer do meu pasmo e da minha emoção, ao ouvir dos meus três amigos o conselho, e após o conselho a solicitação do meu nome como concorrente a uma cadeira na Academia. Mal lhes pude responder, tal o embaraço e a perplexidade em que me encontrei nesse inesquecível instante. Graça Aranha vivo está. Não me sinto na obrigação de apelar para o seu testemunho, porque ridículo e imoral seria da minha parte o abalançar-me a afirmações de possível desmentido. Morto Sousa Bandeira, que foi um dos meus melhores amigos e um dos amparadores do meu nome, resta sua digna família, conhecedora desse fato.

Nessa mesma tarde, ainda comovido, encontrei-me com Rodrigo Otávio, a quem comuniquei o que se passara. Maior ainda foi a minha emoção ao saber dias depois, que Rio Branco era quem mais se interessava por mim e que Graça Aranha me procurava não só em seu próprio nome, como no de emissário do grande brasileiro. Ainda assim, não tive coragem de apresentar-me e, sucessivamente, por três vezes, o receio me dominou até assumir o compromisso verbal com Rio Branco, que certa manhã me mandou chamar, por Ernesto Sena, à Galeria Cruzeiro, onde se achava acompanhado de dois funcionários, ainda vivos, do seu Ministério e, após palavras não reproduzidas aqui por me serem demasiadamente envaidecedoras, obrigou-me a assumir esse compromisso. Já então eu me sentia amparado por manifestações comovedoramente carinhosas de antigos amigos e companheiros, aos quais se vieram juntar, com surpresa e orgulho para mim, a grande e luminosa personalidade de Pedro Lessa e a modéstia santa e sábia de Inglês de Sousa. De Rui Barbosa, cujo voto, mais que voto me foi benção, já havia recebido eu, por intermédio de um amigo, a notícia do seu carinhoso acolhimento.

Achareis, provavelmente insólitas e inoportunas estas explicações. Vereis, em breve, que elas têm razão de ser. Depois do que acabais de ouvir e apesar disso, houve quem afirmasse ter eu usado até de ameaça de sátiras mordacíssimas contra os que em mim não votassem. Isto, se não percesse pela própria torpeza, melindraria mais á Academia que a mim. Seria pensar que nesta casa houvesse alguém capaz de se intimidar com semelhantes ameaças. Seria pensar, para só falar no maior dos maiores, que Rui Barbosa, cuja vida tem sido uma série ininterrupta de atos de coragem, combatendo e abatendo gigantes da pena e da palavra, descesse a dar atenção a tal indecência. Daí, talvez o autor dessa indecência tenha razão, porque, infelizmente, entre nós, não há injúrias soezes com pretensão a humorismo, calúnias torpes sob o pseudônimo de sátiras e pornografias desvernaculizadas, que não sejam atribuídas. Há mais. Há quem se apropria por furto ou doação humilde e rastejantemente solicitada, do trabalho literário de outrém, e depois pague o dano ou indenize o dono transferindo-lhe a propriedade de todo o lixo de sua Sapucaia moral e intelectual. Quando começou a haver uma quase certeza da minha eleição, os inimigos rancorosos, muitos dos quais só são por coisas cuja paternidade me foi emprestada, redobram de esforços demolidores. Um a quem eu fizera um soneto inofensivelmente humorístico, estabelecendo a proporção geométrica entre a sua possível vaidade e a sua enorme massa adiposa, disse a pessoas diversas que eu, em tal soneto, havia ofendido a honra do seu lar. Depois disto, só se centuplicando a área e a cubação será possível conseguir o imensurável âmbito em que se acomoda tão insidiosa falsidade. Choveram ápodos, granizaram, intrigas...

Boêmio e desregrado...

Boêmio e desregrado, porque nos momentos decisivos faz o que qualquer homem medianamente digno tem obrigação de fazer.

Boêmio e desregrado, que nunca foi visto em bordéis ou espeluncas. Boêmio e desregrado, que com mais de trinta anos de residência no Rio, não sabe o que seja um desses celebrizados bailes carnavalescos, onde o meretrício elegante se excita de jogo e condimenta de álcool. Boêmio e desregrado, porque gosta de fazer a sua hora à mesa de um café ou de uma confeitaria, trocando idéias, dizendo ou ouvindo versos e frases de espírito, como faziam e fazem ainda alguns dos que muito brilho emprestam às cadeiras que entre nós ocupam. Posso garantir-vos que essas alegres confabulações literárias, apesar da dose de whisky ou d'água de coco, ou de ambos juntos, segundo a fórmula aceita e consagrada por eminente clínico baiano, são muito mais inocentes, menos demolidores que as reuniões de certas portas de livraria, onde uns gênios incipientes, à espera da primeira desova, enquanto não aparecem as obras nascituras, se vão contentando em demoliar os que já se fizeram em reputação. Aí é que os escritores de nome feito devem ir buscar os verdadeiros inimigos que, além do mais, têm a covardia de atirar para cima de outrém a responsabilidade do que fazem e dizem.

Coitados! Querem, abrindo caminho na suntuosidade da floresta virgem, abater cedros e jacarandás com membros que foram feitos para o retuço nos gramados. A esses (a Academia que me perdoe o emprego de um vocábulo que, além de mau inquilino da nossa língua, é de gíria e só agasalhado pelo noticiário policial), a esses pivetes da literatura, junta-se infalível e diariamente, às mesmas longas horas e à mesma soleira, uma classe dez vezes mais venenosa, mil vezes mais perigosa. É a dos velhos inéditos à força de publicidade. É composta de uns venerandos senhores que já publicaram, por dezenas de anos, dezenas de livros, volumosos e ponderados, mas sem alguém que lhes repita o nome. Daí a intoxicação pelo ineditismo e o ódio à repercussão do nome alheio. Houve quem os comparasse a essas máquinas de costura, aperfeiçoadas, que cozem anos e anos consecutivos sem que se lhes ouça o ruído. A comparação seria melhor se mais completa o fosse, determinando a causa do silêncio. O costureiro quase sempre é perito e a máquina perfeita. A culpa não é nem de um nem de outra. Não é da pena nem do cérebro. É da obra. Há obras, tanto em literatura como em costura, que são feitas para os recessos da intimidade.

Compreende-se que um alfaiate granjeei fama pela correção e pelo gosto no acabamento de um par de calças. Por quê? Por ser coisa que aparece, é vista, foi feita para o trânsito das ruas e praças, para o passeio às praias e aos jardins, para o teatro e para os grandes bailes à ação da grande luz. O, de todo impossível, é adquirir renome fazendo ceroulas. Levam a vida esses senhores a perder saúde e alegria no trabalho árduo e obscuro de unir fundilhos de ceroulas, para hospitais ou quartéis e depois se envenenam com a nomeada dos grandes alfaiates. Os pivetes urdidores do fio da intriga, unidos aos anciãos cerouleiros, fazem a greve (agasalhemos o termo) permanente contra o capital... depredando o nome. Sabem que este representa aquele. Os primeiros me toleram como não toleram todos aqueles que já atingiram o cume da montanha, que tal é, para mim, o estar entre vós. Os segundos, os cerouleiros, me abominam por isso e mais, talvez, pela injusta fama que adquiri de... cortador de casacas.

Cansei-vos, bem o sei. Só me não cansei a mim, por já me ser impossível aumentar o cansaço que de longe trago.

Dês que tão inconvenientemente vos falei de mim, vou dizer-vos quão difícil me é falar do meu antecessor, não por se lhe não encontrar na vida e na obra assunto de monta e realce.

Antes da minha própria franqueza que da sua força me vem essa dificuldade. E tanto maior é a franqueza quando se deriva de fontes fortes e diversas.

Em primeiro lugar já sentistes, pelo descosido do que acima disse, as incertezas e vacilações com que manejo a prosa, dela desabitado desde que deixei o jornalismo e mais assíduo me tornei do exercício do verso. A compreensão que tenho dessas incertezas e vacilações tem retardado a publicação de um ensaio de romance, *Pensão Virgínia*, já terminado, e que estou expurgando, nas medidas do possível, das arestas ou impulsivas asperezas naturais numa obra feita sob a influência de paixões que precisam ser abrandadas para não fugir às raias de justeza e da verdade.

Em segundo lugar seria abalançar-me aos riscos de um estudo crítico, para o que nunca tive a menor vocação, tendo mesmo sobre esse gênero de literatura, uma opinião que de todo não será agradável aos que o cultivam. É, para mim, uma quase função da incompetência, pois denota, não raro, a incapacidade de produzir. É uma espécie de eunuquismo mental, o contentar-se, na impossibilidade de fazer obra própria, em espinçar na alheia o fio precocemente encanecido, que porventura exista, na opulência de uma cabeleira negra ou loura.

Esses dois motivos se dilatam fundindo-se em um que, encerrando-se, mais os avolume, dando a cada um de si, proporções maiores e mais graves. É que tenho de falar de uma personalidade com quem nunca mantive relações apesar de amigo que era de Lúcio de Mendonça e que, só me conhecendo através da opinião que de mim formam pivetes e cerouleiros, foi dos que mais repulsa manifestaram pelo meu nome. Nessas condições, se por escassez da minha própria compreensão ou por existência real, lhe encontrasse na vida e na obra coisa de reparo, seria forçado a calar não só por motivos de pragmática, o que sempre repugnou ao meu temperamento, como para evitar a pecha de exercer vingança póstuma. Feliz seria ainda se os seus amigos, ao lado dos meus inimigos, me não atirassem a apóstrofe de Baudelaire a um crítico de Edgar Poe, apóstrofe em que vai um grande espanto por não existir nos Estados Unidos uma lei proibindo a entrada de cães no cemitério.

Não me deterei muito, por isso, ao atravessar a sua seara, vasta e fecunda é verdade, mas por muito plana pouco interessante. É uma dessas grandes planícies com os repetidos espetáculos diários de aurora e ocaso nos horizontes dilatados, mas sem os imprevistos, sem as surpresas de perspectiva que são o melhor da arte. Em compensação, a sua vida jornalística e política, cheia de impetuosidades e desafogos, nem sempre adaptáveis ao justo e ao razoável, é cheia de acidentes verdadeiramente inesperáveis para quem, com minúcia, a investiga. Em muitos pontos as oscilações e esquivanças da sua orientação, política se refletiram na vida diplomática, na qual, muitas vezes é certo, foi acusado injustamente por força de despeitos, rivalidades e animosidades antigas. Nessas ocasiões o seu esforço era impetuossíssimo e poucas vezes se acomodava ao comedimento indispensável a um diplomata.

Há na vida de Salvador de Mendonça, de tão difícil apreensão, um traço de suave e melancólica poesia que a perfuma e a formoseia toda.

É a revivescência do seu primeiro sonho de amor.

Velho, fez reflorir na velhice o melhor trecho da mocidade de um homem. Morreu entre as rosas que cultivava paternalmente. Dizia ele que a sua melhor página era o conto escrito no início da carreira literária, dedicado à mulher amada, à sua primeira noiva e intitulada *A tua Roseira*. Filio a essa roseira todas as outras que ele, já velho, cultivou. Suave e melancólica, disse eu. Quanta poesia e quanta melancolia. Cultivando as suas flores prediletas, por intermédio das filhas, solícita e santamente dedicadas, ele, cego, não lhes podia ver a forma e a cor. Era obrigado a senti-las tão só pelo olfato e pelo tato e, desgraçadamente, nem todas as rosas têm perfume e quase todas têm espinhos. Como vos seria melhor se em vez de tanta palavra inútil, e tanto coisa má, por comoção e orgulho de aqui estar, tivesse eu emudecido numa longa, numa interminável, numa dolorosa reticência...

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 7 jun. 1918.

16. Duas obras fazem uma leitura do autor e da obra: **Emílio de Menezes: o último boêmio** de Raimundo de Menezes e **Emílio de Menezes e a expressão de uma época**, de Francisco Leite.
17. LEITE, Francisco. **Emílio de Menezes e a expressão de uma época**. Paraná, 1969. p.19.
18. Idem, ibidem. p.19.
19. Idem, ibidem. p.19.
20. Idem, ibidem. p.18.
21. Idem, ibidem. p.20.
22. Idem, ibidem. p.20.
23. MENEZES, Raimundo. op. cit. p.53.
24. Idem, ibidem. p.65.
25. Idem, ibidem. p.184.
26. MENDES, Fradique. in: **Mortalhas - os deuses em ceroulas**.
27. LEITE, Francisco. op. cit. p.17.
28. Idem, ibidem. p.17.
29. MONTELLO, Josué. **Obras-primas que poucos leram - Mortalhas**. Manchete, Rio de Janeiro, 1976. p.145-8.
30. Idem, ibidem. p.19.
31. "João do Rio é sem dúvida o principal exemplar do *Art-Nouveau* na literatura brasileira, unido de modo às vezes magistral, a morbidez do enredo às descrições decadentistas. Como jornalista, foi um inovador histórico da nossa imprensa diária, fundindo a reportagem e a crônica num novo gênero personalíssimo e então pouco comum. Como cidadão e artista foi o arquétipo incomparável de sua época sinistra; mulato, gordo e homossexual, exemplo típico do carioca, com todas suas qualidades e defeitos, segundo os provincianos da República Velha." (In: RODRIGUES, João Carlos. **João do Rio - uma biografia**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p.14)

32. Elísio de Carvalho foi proclamado por José Veríssimo como o paladino da revolução intelectual da juventude brasileira. Carvalho escreveu **Príncipes dei spiritu americano** que contém estudos críticos sobre autores latino-americanos e **As modernas correntes estéticas da literatura brasileira**.
33. CAROLLO, Cassandra. & PRADO, Antônio Armoni. in: **Obra reunida - Emílio de Menezes**, p.XXVII.
34. AZEVEDO, Marinho. **Jornal do Brasil** de 03/04/1981.
35. MARTINS, Wilson. **Jornal do Brasil** de 11/07/1981, caderno B, p.7.
36. EULÁLIO, Alexandre. **Revista Veja** de 04/03/1981, p.57.
37. Idem, ibidem. p.57.
38. LEITE, Francisco. op. cit. p.23.
39. Idem, ibidem. p.7.
40. ANDRADE, Oswald. **Os condenados**.
41. _____. **O perfeito cozinheiro das almas deste mundo**. São Paulo: Globo, 1992. p.23.
42. _____. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Globo, 1990.
43. _____. **Estética e política: a sátira na literatura brasileira**. São Paulo: Globo, 1991. p.75.

CAPÍTULO 2

O HUMOR, O RISO E A SÁTIRA

“Há sempre numa obra artística qualquer coisa que a une ao passado e qualquer coisa que aponta para o futuro.”

Jan Mukaróvsky - Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte.

As origens dos estudos sobre o cômico, a comédia, levam-nos a Aristóteles, quando estabelece que a comédia é a imitação dos homens inferiores, em oposição à tragédia, que imita pessoas de nível elevado. Essa imitação expõe todo tipo de vícios, evidenciando apenas o que é ridículo. “O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que sendo feia e disforme, não tem expressão de dor.”¹

A origem da comédia, para o autor, está nos solistas dos cantos fálicos. Os cantos fálicos, ritos destinados a estimular a fertilidade, eram a sagrada energia da vida, de espírito e poderes. Possuíam dois aspectos: a invocação de boas influências através da mágica potência do **phalus** e a expulsão das demoníacas influências através da mágica potência da admoestação.

Os poetas, na Antigüidade, atribuíam um valor menor à comédia. Na discussão da origem do nome comédia acredita-se vir de **kómas**, porque os comediantes andavam de aldeia em aldeia por não serem tolerados na cidade.

Aristóteles afirma também que “o homem é um animal que ri”². Henri Bergson recorre a Aristóteles para elaborar o seu tratado sobre o riso e acrescenta “não há comicidade fora do que é propriamente humano e, por conseguinte, o homem deve fazer rir.”³ Para o autor em questão, uma das funções do riso é “corresponder a certas exigências da vida

em comum, é ter significação social”⁴.

O homem provoca o riso a partir do momento em que, vivendo em sociedade, passa a ter que cumprir regras e normas rígidas.

Quando a rigidez mecânica permanece em qualquer situação onde deveria haver maleabilidade, têm-se o cômico e a correção da rigidez provoca o riso - “Automatismo, rigidez, hábito adquirido e conservado, são traços pelos quais uma fisionomia nos causa riso”⁵.

O riso cômico é uma espécie de “trote social”, “castigo leve”. No entanto, o autor sabe o quanto o riso é inegável; o quanto ele é humilhante e temido. Desta forma, são risíveis as deformidades imitadas. As caricaturas, as imitações mecânicas, a duplicidade, os disfarces, todos esses aspectos são considerados como comicidade. Há, também, comicidade de situações, de palavras e de caráter. Em qualquer uma das situações, a essência do riso está na inadaptação, na rigidez, na repetição mecânica.

Para o autor de **O riso** é pela oposição que se caracteriza o cômico e a mais “geral dessas oposições seria a do real com o ideal: do que é com o que deveria ser”.⁶ A partir da idéia de oposição é que Bergson define a diferença entre ironia, humor e sátira:

Na ironia, uma das formas de oposição, diz-se o que deveria ser e finge-se acreditar que é. No humor, descreve-se o que é e finge-se crer que assim é que as coisas deveriam ser. O humor é o inverso da ironia e ambos são formas da sátira. O humor acentua-se quando desce cada vez

mais baixo no interior do mal que é para lhe notar as particularidades com mais fria indiferença. O humor gosta de termos concretos, dos pormenores técnicos, dos fatos rigorosos. O humorista é, no caso, um moralista disfarçado em cientista, algo como um anatomista que só faz dissecação para nos desagradar.”⁷

As características da ironia e da sátira são também discutidas por Northrop Frye em **Anatomia da crítica** no “Mythos de inverno”. Para o autor, a principal distinção entre “ironia e sátira” está no fato de que “a sátira é a ironia militante, na qual suas normas morais são relativamente claras, e aceita critérios de acordo com os quais são medidos o grotesco e o absurdo. O satirista deve selecionar suas absurdidades; o ato de selecionar é um ato moral”.⁸

Afirma, ainda, que:

“duas coisas são essenciais à sátira: uma é a graça baseada na fantasia ou num senso de grotesco ou absurdo; a outra, destina-se ao ataque. Para atacar, escritor e audiência devem concordar quanto à indesejabilidade do sujeito ou do objeto em ataque. Isto significa que o conteúdo da sátira, baseado em aversões nacionais, esnobismo, preconceito ou ressentimento pessoal obsolece muito rapidamente”.⁹

Para o autor, “o humor, como ataque, funda-se na convenção. O mundo do humor é um mundo rigidamente estilizado e exige que se concorde que certas coisas são convencionalmente divertidas”.¹⁰

Mikhail Bakhtin também retoma de Aristóteles a questão do riso festivo dos cantos fálicos e apresenta-o como uma carnavalização que passa a ter significado filosófico. O autor russo vê, na duplicidade do cômico de Aristóteles, o aspecto bifronte do riso carnavalesco a um só

tempo regenerador e denegridor, positivo e negativo. O carnaval, um dos aspectos típicos da cultura cômica popular da Literatura do Renascimento, é a reprodução da vida pelo avesso, uma vez que nessa atividade traveste-se a ordem, a hierarquia, as diferenças e, de uma forma paródica, degrada-se, destrona-se e profana-se o mundo oficial.

A paródia torna-se um elemento essencial no riso carnavalesco, já que ela apresenta a segunda vida, o segundo mundo da cultura popular, o não-oficial. Nesta segunda vida, sem regras oficiais e tabus da vida cotidiana, estabelece-se uma nova forma de comunicação, a que Bakhtin caracteriza como “linguagem familiar”, linguagem da praça pública. Esta linguagem está marcada pela presença de expressões verbais com uso freqüente de expressões e palavras injuriosas e está impregnada pelo ambiente com total liberdade, franqueza e familiaridade.

Além da linguagem familiar, um dos traços marcantes da cultura cômica popular é o “realismo grotesco”. O realismo grotesco de imagens da cultura cômica popular caracteriza-se como o princípio da vida material e corporal: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais e da vida sexual. São imagens exageradas e hipertrofiadas. Um dos aspectos do realismo grotesco é o rebaixamento. O rebaixamento efetiva-se com a degradação - “o alto é o céu, o baixo é a terra; o alto é a cabeça, o baixo são os órgãos genitais, o ventre e o traseiro. Quando se degrada amortalha-se e semeia-se

simultaneamente, mata-se e dá-se vida em seguida, mais e melhor”.¹¹

O comer e o beber, na imagem do banquete, também se referem ao inferno que tem situação de “baixo corporal” usando-se, então, expressões como “foi devorado”, “foi comido”, “devorou metade do prato”. Através do banquete, libera-se a verdade absolutamente intrépida e alegre, “o pão e o vinho” (o mundo vencido pelo trabalho e pela luta) afugentam todo medo e libertam a palavra, “a verdade no vinho é uma verdade livre e sem medo”.¹² “Le vino véritas”, diziam os latinos.

Outro motivo importante para o riso carnavalesco de Bakhtin é “a máscara”, capaz de criar a multiplicidade, a ambigüidade, a ridicularização, a caricatura dos rostos, das pessoas, da vida, das instituições. Para o autor, a máscara

“traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem”.¹³

Segundo o autor, várias manifestações são variações da máscara entre as quais destacam-se a paródia, a caricatura, a careta, as contorções, as macaquices. A máscara possibilita o direito de não compreender, de arremedar, de hiperbolizar a vida, o direito de falar paro-diando, de não ser literal, de não ser o próprio indivíduo - é a luta contra o convencionalismo e a inadequação de todas as formas de vida existentes.

É através da “máscara” que a Literatura cria os personagens, que não são outra coisa senão pessoas que falam através de rostos emprestados ou impersonalizados. A voz soa através do latim: “personare”.

Em sintonia com Bakhtin, Wladimir Propp afirma que “é possível rir do homem em quase todas as suas manifestações”¹⁴ e sua teoria apresenta uma variedade de tipos e causas de risos. O autor defende a idéia de que “para a compreensão das obras literárias é importantíssima a identificação do riso de zombaria”.¹⁵ Através da zombaria revela-se o ridículo das pessoas em qualquer âmbito de sua vida física, moral e intelectual, estabelecendo a relação entre homem, riso e sociedade. Para Propp provocam o riso e configuram-se como situação cômica:

a) a natureza física do homem, através da relação do aspecto de natureza física com o de natureza espiritual, tais como o gordo e o magro, o alto e baixo. Entram, neste item, as funções fisiológicas involuntárias do corpo humano como cheiros, soluços, gases. Outras ações e funções ligadas ao corpo humano também podem tornar-se cômicas, como o beber e o comer;

b) a semelhança, que, para Propp, configura-se como duplicidade, repetição. A comicidade pela semelhança aumenta, se figuras desiguais se desentendem, se chocam;

c) as diferenças, que se caracterizam como toda particularidade ou estranheza que distingue uma pessoa do meio que a circunda pode

torná-la ridícula. A diferença tem como base o que em Aristóteles é conhecido como “deformidade”, contrário ao ideal de beleza;

d) as comparações do homem com animais ou objetos por algum aspecto físico ou espiritual. A comparação do homem com o animal provoca o riso nos casos em que se atribuem qualidades negativas que lembram qualidades análogas do ser humano. Se a comparação for com objeto, a coisa comparada deve ser intrinsecamente comparável a pessoas e expressar algum defeito;

e) a ridicularização das profissões, que não se diferencia, em princípio, da ridicularização de outros aspectos quaisquer da vida humana;

f) a paródia, que consiste na imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer da vida, de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização. A paródia é um dos instrumentos mais poderosos da sátira social;

g) o exagero. No campo do exagero enquadram-se a caricatura, a hipérbole e o grotesco. A caricatura capta um pormenor e torna-o evidente pela sua ampliação; a hipérbole amplia o todo e dá preferência às características negativas e o grotesco é o grau mais elevado e extremo de exagero, chegando ao monstruoso;

h) o malogro da vontade, que consiste na quebra de expectativa e torna-se um revés para a pessoa, “O revés é provocado justamente por

uma falha de previsão e de espírito de observação, pela incapacidade de orientar-se na situação, o que leva ao riso independente das intenções.”¹⁶

A distração, consequência de alguma concentração, é uma causa interior do malogro da vontade, constituindo-se em muitos casos como defeito e provocando o riso;

i) o fazer alguém de bobo que ocorre quando o revés ou malogro da vontade pode ser provocado intencionalmente por alguém. Nesse caso, agem duas pessoas. O confronto é possível, pois há a dupla que pode ser de personagens positivos e negativos ou ambas negativos que terão os seus defeitos ridicularizados;

j) os alogismos, que podem ocorrer por dupla natureza - a dos homens que dizem coisas absurdas, e daqueles que realizam ações insensatas. O alogismo caracteriza-se pela incapacidade de juntar uma consequência as suas causas. É a estupidez, como forma de provocar o riso. E pela visão distorcida do mundo e das conclusões erradas que o tolo tira é que se divertem as pessoas;

k) a mentira. A mentira cômica pode realizar-se com duas intenções: na primeira o impostor procura enganar o interlocutor, fazendo passar a mentira por verdade; na segunda, o impostor não se propõe a enganar quem o ouve, apenas divertir. A mentira cômica deve ser facilmente desmascarada, pois é o desmascaramento que provoca o riso e não deve levar a sérias consequências. Gogól afirma sobre a mentira:

“Mentir significa dizer uma mentira com um tom tão próximo da verdade, tão natural, tão ingênuo como se pode apenas contar uma verdade - e justamente nisso está todo o cômico da mentira”.¹⁷

Também dentro do riso de zombaria, em consonância com a teoria de Propp, André Jolies, no seu estudo intitulado **Formas simples** afirma que cômica é “a disposição que gera o chiste, visto este como um jogo de palavras, onde há o duplo sentido no qual se abole a intenção da comunicação lingüística e a inteligibilidade da linguagem.”¹⁸ A partir do momento em que se tenta desfazer o nó deste duplo sentido, o chiste transforma-se em zombaria. Segundo a distância, maior ou menor entre o objeto repreensível desfeito pela zombaria e o zombador que o desfaz distingue-se a sátira e a ironia. Para o autor a sátira é uma zombaria dirigida ao objeto que se quer repreender ou desaprovar, pois a mesma é dotada de um azedume que fere ou destrói. A ironia troça do que repreende sem opor-se ao objeto visado; antes, solidariza-se com ele; tenta ensinar; traz ao cômico a melancolia, o sofrimento, a dor.

Não está nos objetivos dessa pesquisa submeter os sonetos de **Mortalhas - os deuses em ceroulas** a todos os aspectos do humor e do riso apontados nos autores acima.

Por isso, opta-se pela realização de uma análise da presença, nos versos de alguns dos sonetos do livro citado, do humor provocado pelo “rebaixamento”, no realismo grotesco da máscara, de Bakhtin e,

igualmente, na análise de algumas comparações do homem com animais ou objetos, segundo as considerações de Wladimir Propp.

NOTAS

1. ARISTÓTELES. **Poética**: seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p.205.
2. ARISTÓTELES. **Sobre a alma**. Livro III, cap. 10.
3. BERGSON, Henri. **O riso**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p.12.
4. Idem, ibidem, p.14.
5. Idem, ibidem, p.21.
6. Idem, ibidem, p.68.
7. Idem, ibidem, p.68.
8. FRYE, Nortrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1957, p. 219.
9. Idem, ibidem, p.220.
10. Idem, ibidem, p.221.
11. BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1993. p.18.
12. Idem, ibidem, p.249.
13. Idem, ibidem, p.35.
14. PROPP, Wladimir. **Comichidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992, p.29.
15. Idem, ibidem, p.28.
16. Idem, ibidem, p.95.
17. Idem, ibidem, p.117.
18. JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, s.d.

CAPÍTULO 3

MÁSCARAS E MASCARADOS

Bojudo latagão de longas guias
No carão rubicundo e petulante
Quando caminha, lembra um elefante
Que preibassee uísque nas orgias.

Gosta das musas: fala a todo instante
Da vida alheia; é um poço de arrelias
De onde pululam finas ironias
Quando cheio de um líquido espumante.

Eis um grande poeta celebrado
Que por descuido ao mundo foi lançado
Para terror dos homens e dos bichos

Em guarda, engenhos maus! Alerta, oh gente!
Abram alas à sátira mordente
Chuços, calinos, rótulas, esguichos...

(Retrato de Emílio de Menezes por
Saturnino Barbosa, 8/7/1915)

3.1 - ANÁLISE GERAL DA SÁTIRA

Dada a extensão que os temas humor, riso e sátira ocupam nos autores anteriormente apontados, parece haver, no próprio Emílio de Menezes, objeto do presente estudo, um indicativo por onde se deva começar.

O autor paranaense abre um dos sonetos da obra **Mortalhas** - “Soneto brinde” com estes dois versos:

“Esta secção foi feita para a Troça
Porém ama também fazer justiça”.¹

Assim, “troça” e “justiça” definem os dois rumos da criação literária em **Mortalhas**.

Sendo a troça, “zombaria”, “ridicularização”, percebe-se nela uma preocupação moralizante, que zomba para expor o ridículo com o intuito de transformar o Social ou transformar o Sujeito no Social.

No Discurso de Posse em uma das Cadeiras da Academia Brasileira de Letras, em 25 de abril de 1918, Emílio de Menezes, apresenta seus sonetos satíricos como “inofensivamente humorísticos”.

E insinua que o método que utilizava para provocar o riso e, também, fazer justiça consistia em estabelecer uma “progressão geométrica” entre a manifestação do caráter do personagem visado e aspectos da respectiva presença física.

O título, **Mortalhas - os deuses em ceroulas**, parece estabe-

lecer uma analogia com a proposta dos sonetos. A mortalha é uma veste na qual se envolve o cadáver que vai ser sepultado. Encobre o sujeito, dá uma nova imagem à imagem real. A mortalha envolve, encobre, confunde, mistura, oculta.

O título traz ainda, uma dupla proposta. Enquanto a mortalha oculta, a ceroula desnuda. Os deuses, de Emílio de Menezes, são ocultados, para serem desvendados. Há morte, para o surgimento de uma nova vida, a vida íntima, aquela que se procura ocultar.

Em torno do título, podem deduzir-se aspectos do trágico, do épico e do cômico.

O trágico está na palavra “mortalhas”; o épico, na expressão “deuses” e o cômico, a troça, no fecho do título, “ceroulas”, afastando a divindade da pompa e apresentando-a em situação humana.

O título parte do universal: “morte, deuses” para o particularizante, individual, “ceroulas”. Trata-se aqui, de um desvio de expectativa e, como desvio, é cômico. Dentro deste padrão revelado pelo título, o divino e o humano se aproximam e se identificam.

O aspecto cômico do título, “deuses em ceroulas”, a troça, repete-se em quase todos os sonetos da obra. O tema fundamental, alvo da comicidade, é a questão da vaidade, com ênfase, na vaidade profissional.

Os sonetos que integram o livro são identificados, apenas, pelas iniciais dos nomes das personalidades em destaque. Assim, vemos desfilar W.L., O.L., H.de S., O.D.E., e outros mais.

A maioria dos títulos consta de duas letras. É a abreviatura do nome de um personagem, escrito em maiúscula, que faz aparecer, inicialmente, o personagem como um ser indefinido e ambíguo.

As iniciais constituem a primeira e a menor máscara emiliana, através dos versos e de seus recursos sonoros, sintáticos e semânticos, a máscara desvelará o personagem.

Uma certa dose de ambigüidade e de indefinição, em relação ao verdadeiro ser do personagem, é mantida em alguns sonetos; em outros, a revelação é imediata, com o elogio ou, então, com a zombaria depreciativa. Ainda, mais freqüente, é o desvelamento que se apresenta, no início, como elogio para, ao final, promover o “abaixamento”.

A máscara da abreviatura, do apresentar anônimo, traduz o relativismo do personagem, a alegre negação da identidade de sentido único. Tanto nesta máscara anônima, ou, ao mesmo, de sujeito indefinido, quanto naquelas explicitamente endereçadas, encarna-se o princípio de jogo da vida, entre “aquilo que parecer ser” e “aquilo que, de fato, é”. Jogo entre a máscara e o ser, onde ambos se completam e se substituem indefinidamente, na “alegre negação da identidade”, de Bakhtin.

O sujeito que mascara, desnudando o personagem, através do soneto, goza, ele também, de uma certa indefinição. O autor aparece desdobrado: ora é ele próprio, mascarado que atua, ora é o soneto, mascarado, que exerce a sua função.

Uma forma freqüente de dissimulação, ou indefinição do autor, é o uso de pseudônimo. Emílio de Menezes utiliza o pseudônimo na primeira publicação dos sonetos, em jornais. Quem assinava era Gaston D'Argy, Zangão. Outras vezes, ele usava o recurso da abreviatura projetada no discurso ambíguo, a tensão de dois contrários: mascarar o nome de quem escreveu e desmascarar aquele que está sendo descrito.

Assim, como um "satélite-espião", o olhar de Emílio de Menezes perscrutou bares, ruas e praças, por onde desfilavam os homens importantes da época. Estes homens constituirão os principais alvos dos seus versos satíricos.

Uma outra forma de dissimulação do sujeito criador é a transformação do "eu-lírico" em voz oculta da multidão indefinida. A temática e a posição da voz adquirem um caráter de discurso jornalístico, tornando indefinido o sujeito da enunciação.

A voz do poema é o discurso da sociedade da época, fazendo uma crítica mordaz, ao comportamento de alguns de seus membros importantes.

Trata-se de um discurso que mascara desmascarando e deformando a autoridade de um “deus”, até o limite em que pode ser deformada. Mas, apesar da carga grotesca da máscara que desnuda os vícios, é reafirmado o poder da personalidade visada.

De qualquer modo, a voz do poema emiliano, assim como a voz da sociedade, é aquela que coroa e destrona.

Ao optar pelo soneto, composição poética de estrutura tradicional, e transferi-la a uma linguagem de jornal, Emílio de Menezes reforça a tensão, a duplicidade, a ambigüidade entre forma e conteúdo.

Há um embaralhamento entre o vocabulário do dia-a-dia e a forma fechada do soneto, imposta pela Teoria da Literatura.

O diálogo com o leitor, processa-se de forma bufa, agressiva, de ataque, para ter como alvo: políticos, jornalistas, funcionários, acadêmicos, professores, advogados, editores, críticos, poetas e escritores. São respostas imediatas aos acontecimentos sociais e aos fatos políticos específicos.

O fazer poético satírico de Emílio enfatiza, na construção de suas máscaras, as relações comparativas a que alude Propp, com animais, com objetos quaisquer e com coisas e situações do mundo humano e cultural. Assim, surgem as máscaras do Animal, do Corpo Disforme e, até, da Cultura Distorcida.

3.2 - AS MÁSCARAS

3.2.1 - O Animal

As comparações entre o homem e o animal, agrupando elementos das características e das condutas de ambos, servem para realçar os comportamentos grotescos e viciosos a serem corrigidos no ser humano.

O animal, ser da natureza, está preso a necessidades orgânicas, e é incapaz de refletir sobre elas, modificando-as, isto é, aperfeiçoando e refinando os meios para satisfazê-las. Estas necessidades orgânicas, que obedecem a mecanismos inconscientes involuntários, obrigam o animal a satisfazê-las, de qualquer forma e em qualquer lugar.

Para o homem, a cultura cria meios de satisfação destas necessidades e as transforma, dando-lhes momentos e regras precisas de satisfação. O trabalho da cultura e da sociedade leva esta transformação, da natureza para a cultura, ao ponto em que a existência destas necessidades e suas satisfações vitais, não rebaixe o lado espiritual do ser humano. A cultura gera o espírito, na medida em que liberta o ser humano de sua animalidade.

No entanto, automatismos semelhantes aos do animal podem revelar comportamentos viciosos, atavismos, desvios morais que pa-

recem indicar uma regressão evolutiva no sujeito, uma falha na formação da personalidade.

São estes automatismos e posturas desviantes da ordem humana, consistindo num deslize em direção ao mundo animal, que inspiram a caricatura satírica do homem-animal, segundo esclarece Wladimir Propp.

O que duplica a ironia é que, muitas vezes, o ser humano (sujeito desta metamorfose que é suspeita de ser um desvio de caráter) se crê o melhor e o mais evoluído de todos. Especialmente, se é um homem público importante. Graças aos estragos da vaidade, o sujeito revela aos outros o ridículo de suas pretensões, o burlesco de seus desejos e a estreiteza de seus horizontes.

É então que Emílio de Menezes faz estalar o riso, ao construir a máscara, para revelar todos os traços físicos e psicológicos do sujeito que lembram as formas e as condutas animais

A máscara satírica deve tornar, se possível, tal personalidade consciente de seu ridículo, mas, principalmente, serve para advertir a outros dos perigos da vaidade e de certos hábitos e posturas irrefletidos. Há animais, que por seus dons naturais, evocam, no ser humano, mais o espiritual do que o orgânico e servem para simbolizar virtudes elevadas, tais como a coragem, a sagacidade, a agilidade, a força ou a beleza.

Este é o caso, geralmente, das comparações com a águia, o falcão, o leão, o tigre, os pássaros de belas formas, cores e sonoridade.

3.2.2 - A Aranha e a Teia

Emílio de Menezes constrói esta dupla máscara para definir duas personalidades políticas como duplos invertidos e complementares.

O soneto “E.S.”, é dirigido ao político amazonense Enéas de Souza, mas, sua máscara está construída em função de um adversário, Lauro Sodré, político paraense que parece ser seu inverso e complemento.

E.S.

Em mil programas que são panacéas,
Na terra da borracha e da castanha,
Quebram castanhas, esticando idéias,
Só para ver quem o governo apanha.

Não se compreende luta assim tamanha,
De lobos em sinistras alcatéias,
Entre Lauro Sodré, teia de aranha,
E entre a aranha sem teia que é o Enéas.

Completam-se ambos. O Sodré, pudico,
De ingrato e espertalhão o Enéas xinga,
E este diz: Só de inércia o Lauro é rico.

Os “Salpicos” que os juntem num salpico:
Ele, o Enéas, bojudado, é uma seringa,
A que o Lauro Sodré serve de bico.

Emílio de Menezes inicia o soneto descrevendo a atividade política no Amazonas, Estado, nesse tempo, muito forte em termos

econômicos e políticos. Mas o poeta apresenta esta atividade como “mil panacéias”. A ironia se explica pelo fato de os políticos amazonenses “quebrarem castanhas esticando idéias”, tendo com único objetivo vencer as eleições e se apropriarem do Governo.

Quebrar castanhas operando com idéias, significa que os programas político-administrativos ficam somente no plano ideal, porque, no plano prático, o Poder só interessa a nível dos interesses particulares e não a nível do interesse coletivo.

O poeta menciona a existência de uma grande luta, inexplicável, que não é uma brincadeira de crianças. É um jogo perigoso de lobos em sinistras alcatéias.

O lobo é tido como um caçador temível, um animal predador e audacioso. Ele é mais temido quando ataca em bando, em matilhas ou alcatéias. Por este fato, a comparação de personagens humanos aos lobos geralmente se referem a uma dimensão hostil e agressiva do ser humano.

“Homo hominis lupus” - (O homem é o lobo do homem), porque o homem é o inimigo cruel e impiedoso de seu semelhante. No soneto em questão são os políticos poderosos que se utilizam de todos os meios, lícitos e ilícitos, para alcançar e conservar o Poder.

Esta espécie de personagem político objetiva a realização de

interesses pessoais e faz silenciar, de uma forma ou outra, qualquer ameaça séria a seus propósitos.

Surgem os personagens que mantêm uma luta ferrenha entre si e que, no entanto, são complementares. A contenda arma-se entre o Lauro Sodré, a teia de aranha, e o Enéas de Sousa, a aranha sem teia.

A partir de então, o deus é amortalhado junto com seu duplo. Estas máscaras complementares, “teia de aranha” e “aranha sem teia”, fazem com que os personagens mascarados se tornem duplas inseparáveis.

Esta dupla máscara, faz com que Lauro Sodré e Enéas de Souza se tornem gêmeos bizarros, já que aquilo que falta a um deles, o outro possui. À aranha falta o recurso vital de uma teia, inversamente, à teia falta o jato vital da aranha.

A aranha traz a peçonha, o veneno, mas também, é um animal ardiloso, justamente pela trama de suas teias. Enéas de Souza possui um veneno político especial, porém, está privado da teia, das tramas dos ardis em que os adversários políticos prendem o seu pé.

Lauro Sodré é a teia, contém os segredos de aprisionar e manipular a presa. A teia tem necessidade da aranha para preenchê-la e dar-lhe vida, tanto quanto a aranha tem necessidade da teia para aprisionar suas vítimas.

Universalmente, além da peçonha, a aranha é conhecida pelo ardil, pois é capaz de surpreender insetos maiores que ela, justamente com a trama “invisível” de seus fios.

A aranha e sua teia podem ser as tramas da Razão, ou, da astúcia humana. A Razão, permanecendo imóvel, estende seus fios através dos recantos do universo e, com estes fios, captura os seres mais escondidos e incautos.

Quando não aplicada a conteúdos reais, quando mal dirigida, a Razão ilude o homem, mantém-no preso a crenças, preconceitos e projetos ilusórios que, de certa forma, o envenenam e o estrangulam.

A aranha é um animal astucioso, construtor de artifícios que são armadilhas para o inimigo. Ela é também o animal vampiro que suga a seiva vital da presa, imobilizada pela peçonha. Igualmente, a Razão humana pode prever e agir sobre os obstáculos, criando os instrumentos e as condições necessárias.

Mas a Razão, ao sobrepor-se à sensibilidade e à intuição, pode tornar-se mecânica, rígida demais, transformando o homem em sua vítima. Ao mesmo tempo a “posse” da Razão é fonte de vaidades e pretensões perigosas do ser humano.

Conta a mitologia grega que certa tecelã gabava-se de tecer tapeçarias mais belas que aquelas tecidas pela deusa Atena, Deusa da

Razão e da Inteligência. A deusa, então, desafiou a tecelã a um concurso que é vencido por Atena. A deusa, como castigo, transforma a tecelã em aranha e a condena a não parar de tecer teias.

Neste mito, assim como em outras expressões da cultura humana, a aranha aparece como símbolo da Inveja e da Vaidade.

A Cultura expressa outras qualidades negativas do caráter humano, através da aranha, tais como: a mesquinharia, a mediocridade, a perversidade em geral.

Pode-se considerar que a dupla, amortalhada neste soneto, lembra, muito pouco dois deuses. Estes políticos projetam planos de administração pública utópicos, não inocentemente, mas para vencer as eleições. Eles se agrupam como lobos em sinistras alcatéias e se assemelham a uma aranha com sua teia.

Contudo, esta complementaridade entre os deuses é feita, também, de divergências, como já o indica a luta radical mencionada. “Lauro Sodré, pudico, xinga Enéas de ingrato e espertalhão”; e este retribui ao dizer que “o Lauro só é rico de inércia”.

A complementaridade, divergente e convergente, entre Enéas de Souza e Lauro Sodré é retomada como uma relação de identidade entre a dupla e as observações que correm sobre os dois, aparecendo num jornal de crítica e fofocas acirradas: “O Salpico”, pasquim, onde se

publica a máscara fragmentada, os salpicos que vão reunir os deuses num salpico único.

Assim, os salpicos² servem de metonímia para os boatos, as conversas, a saliva gasta pela conversa alheia, sobre as duas personalidades, gêmeas na concepção satírica do poeta.

O termo, salpico, também designa “os grãos de sal”, o que significa que estas conversas eram “salgadas”, isto é, não eram meras observações sobre assuntos triviais, mas, insinuações comprometedoras.

Além disso, o salpico designa ainda o “pingo de lama”, a mancha na roupa limpa, ou já manchada. Os boatos, os saipicos, através das suas meias verdades, propagam máscaras. Estas máscaras tendem a encerrar os personagens numa identidade comum, aquela de um pingo de lama, uma quantidade de massa aviltada, indistinta e amorfa.

De qualquer maneira, ambos os deuses são feitos de pingos de uma mesma substância e quando reunidos tornam-se indiscerníveis, completam-se, identificam-se perfeitamente.

Apesar de serem duas personalidades diferentes, e uma ser o duplo simétrico e invertido da outra, eles são, em certo sentido, idênticos, ao ponto de se tornarem indiscerníveis.

Os últimos versos do soneto trazem uma comparação decisiva na significação da dupla máscara: “O Enéas, bojudo, é uma seringa / à qual serve de bico o Lauro Sodré”.

Esta identificação dos dois personagens a coisas e a coisas distintas mas inseparáveis lembra aquela da aranha e a teia.

Lauro Sodré serve de bico à seringa que é o Enéas. A seringa está associada à injeção, a uma realidade médica, a remédios, drogas, substâncias que se introduzem no corpo. A peçonha da aranha, é, igualmente, uma droga para ser injetada em suas vítimas.

Os salpicos, no sentido de lama, mácula, remetem aos lobos em sinistras alcatéias. Estas lembram uma súcia de criminosos em luta pelo Poder, tanto mais perigosos, quanto mais protegidos pela riqueza e pelo poder. O submundo, que existe também nos altos escalões, é freqüentemente simbolizado com a lama e suas relações com a sujeira e os dejetos, associados à miséria moral e à baixeza de caráter.

Os programas e projetos utópicos, aludidos no início do soneto, são meios para a tomada e a conservação do Poder, não redundando em nada mais do que aquilo que é o interesse particular dos políticos e seus aliados econômicos. Estes projetos, juntamente com os discursos que os divulgam, podem ser comparados a uma teia de aranha, preparada para capturar votos.

O prestígio econômico do estado do Amazonas é extensível a seus políticos. Assim, o político amazonense Enéas de Souza, destacado no cenário político de seu Estado, também o é no cenário político nacional. Ele estabelece, a este nível, alianças e oposições, em relação aos demais políticos.

Estas relações, de alianças e oposições, são contingentes, dependendo do interesse momentâneo de cada parceiro, ou inimigo, do jogo eleitoral. Desta forma, o inimigo de ontem, pode ser o amigo de hoje e vir a ser, novamente, o inimigo amanhã.

Isto explica que os deuses, na berlinda, se completam como duas caras metades, passiva e ativa, que de certa forma se auxiliem, mas também que entrem em lutas ferrenhas.

Uma atmosfera sinistra de lobos reunidos em alcatéia, e de aranhas tramando com suas teias, gera um clima lúgubre e suspeito.

O lobo e a aranha são animais muito diferentes, tanto em suas formas evolutivas, quanto em suas condutas e atividades, mas são similares em seus intentos de predação, através de um cálculo instintivo complexo.

Estes animais se assemelham, nas simbolizações humanas, por lembrarem uma dimensão cruel, violenta e insidiosa do próprio homem. Esta dimensão do ser humano, que o aproxima do animal, é,

também, aquela que o leva para o lado do crime, da mentira e da perversidade.

Neste jogo do máscaras duplas, complementares e invertidas, observa-se a complexidade das construções satíricas emilianas. Os artifícios diversos que ele cria e põe em ação, expressando a totalidade das personalidades caricaturadas, através de elementos heterogêneos de comparação, colocados em interação.

A relação fundamental que liga os deuses é a sua identificação, sua complementaridade. Enéas é Lauro, Lauro é Enéas, embora cada um seja um personagem diferente, são dois em cada um. Repetem-se, de forma invertida, mas encaixados, dependentes, passivo e ativo, um e outro.

Lauro Sodré é o polo passivo, inerte, que deve ser ativado. Posto em ação por Enéas, serve de bico e de teia ao sujeito Enéas. Este fato também se inverte, os personagens mudam seu papel, identificando-se, mais ainda, um no outro.

A seringa tem necessidade de bico para poder funcionar como tal, da mesma forma, a aranha sem teia está fadada a morrer de fome.

Esta relação de identidade e complementaridade também se deve ao fato de que eles pertencem a um gênero de homens públicos, desviantes, uniformes, homogêneos.

Estes homens são estereótipos da personalidade pública, legislativa e executiva, em seu meio profissional.

São homens mecanizados, enrijecidos e corrompidos pelo jogo burocrático e político, quando este jogo apenas constrói teias de aranha ideológicas para esconder interesses pessoais mesquinhos e apanhar eleitores.

São máscaras que se valem da máscara, na dupla figuração de Bakhtin.

3.2.3 - O Cabrito Cheiroso

M. de S.

Conhecem, por acaso, o Monteiro
Que é Antônio, que é Monteiro e que é de Souza?
Pois não é para aí um qualquer coisa
De baixo preço ou de valor mesquinho.

Assim mesmo tostado e mascavinho,
Numa poltrona do Monroe repousa,
Calado e quedo qual funérea lousa,
A apanhar perdigotos do vizinho.

Cabritinho de mama já esgotada,
No tapete não solta as azeitonas
E só espera o momento da marrada.

Dele, a exhibir as alentadas lonas,
Diz o Lopes Gonçalves Tonelada:
Ai! cabrito cheiroso do Amazonas!...

“M. de S.” é o senador pelo Amazonas, Monteiro de Souza.

O poeta constrói a máscara com o cabrito relacionando-a a “monte”, idéia presente no prenome Monteiro. O cabrito é um animal montês, e ao “Monteirinho”, no verso inicial, corresponderá o “cabritinho de mama já esgotada”.

Há uma desvalorização implícita do personagem, numa afirmação dúbia. O senador é declarado como valendo alguma coisa, ele é, aparentemente, louvado e elevado.

Mas, ao falar de “preço” e de “valor”, o poeta faz recordar o mundo do comércio e da barganha. Assim, no próprio verso em que parece enaltecer o personagem, Emílio de Menezes rebaixa-o ao nível das coisas que podem ser vendidas e compradas.

A relação, envolvendo o nome de família com os caprinos, completa-se com uma alusão ao aspecto físico do personagem. Esta alusão refere-se à pele típica dos amazonenses, cuja cor, mencionada no diminutivo e relacionada ao Monteirinho, lembra um cabritinho escurinho e miúdo, “repousando num poltrona do Senado”.

Repousa com o ar de túmulo, de “funérea lousa”. A lousa fúnebre evoca os nomes de família e a imagem daqueles que já estão mortos.

O personagem, porém, é apresentado numa inércia aparente, pois ele está ali a capturar os perdigotos de saliva, os fragmentos de

boatos, ou discursos, saídos das conversas e projetos alheios.

A funérea lousa é, também, uma simulação, permitindo ao personagem ouvir o que é dito, sem o perigo de comprometer-se.

Mas esta atividade tumular pode ser aquela de um sujeito passivo, destituído de criatividade, levado pela conversa e pela atividade de outros políticos.

Assim, o estranho senador continua a manter as aparências. Mas o artificialismo de seu comportamento, sua imobilidade no momento das discussões, ou, o furto das idéias de outrém, põem à mostra o “calcanhar de Aquiles” do Monteirinho.

Ao faltar o pensamento e o gesto espontâneos e criadores, o senador busca, na imitação e na simulação, a forma de manter o alto cargo.

O caráter de Monteiro de Souza é o de um caprino decadente, desnutrido, raquítico, de mamas já esgotadas, um cabritinho sem força, nem seiva.

Trata-se de um cabritinho educado, pois ele cuida para não manchar o tapete com suas azeitonas e sabe esperar o momento certo de atacar, da marrada.

O tapete é o mundo oficial e público, enquanto as azeitonas lembram detritos da defecação dos caprinos.

O personagem é enfocado sob a máscara de um animal que defeca em abundância. A defecação pode referir-se a conteúdos que vão desde a “falta de trato” nas relações pessoais, até as apropriações obscuras do dinheiro público, passando pelos projetos inviáveis e suspeitos.

Após ter rebaixado o personagem, com a máscara de um cabrito raquítico, o autor descreve-o, ironicamente, no final, como um cabrito privilegiado, pois tem o dom de ser cheiroso, ao contrário dos outros caprinos: “Ai! cabrito cheiroso do Amazonas”.

Esta atribuição “carinhosa”, porém, é colocada na boca de alguém, cujo elogio, é, no mínimo, jocoso. Trata-se de Lopes Gonçalves, o Senador “Tonelada”.

O cabrito, especialmente o bode, foi usado, em várias culturas humanas, como símbolo da sexualidade e da fertilidade.

Aliando-se esta significação sensual do bode à capacidade sedutora dos perfumes, pode-se deduzir que Monteiro de Souza, apesar de sua esterilidade, ainda detém a capacidade da sedução política.

Porém, considerando-se que a afirmação é de Lopes Gonçalves, pode-se dizer que, se o Senador Cabrito é politicamente sedutor, se deve a sua capacidade de angariar votos e conservar o poder.

O suspeito Lopes Gonçalves, o duplo burlesco, é quem exhibe as alentadas “lonas” destinadas a Monteiro de Souza.

As lonas referem-se às conversas vazias, às lérias, aos elogios sem consistência, às mentiras convenientes, que muitos políticos e outros profissionais lançam uns sobre os outros, para se protegerem mutuamente.

As lonas também lembram o circo, a representação circense. No soneto a Lopes Gonçalves, Emílio de Menezes declara que a sobrecasaca do Senador Tonelada daria para levantar uma lona de circo.

Com esta alusão à lona, como cobertura de circo, Emílio de Menezes apresenta o cenário político da República Velha, repleto de atores a defenderem interesses pessoais.

A diferença entre o discurso oficial destes políticos e sua prática real, criava uma atmosfera de circo em torno do Governo, dos políticos e das instituições públicas.

Na construção das máscaras de ambos os personagens, Emílio de Menezes mistura os aromas do cabritinho cheiroso com as lonas, ou “banhas soltas ao vento”, de Lopes Gonçalves.

Monteiro de Souza é descrito como um político que não ultrapassa a média dos políticos ordinários, um senador nulo, cuja seiva criativa já se esgotou. O Senador Cabrito, agora, vive das idéias alheias

e da proteção mútua que ele estabelece com outros políticos.

Tal como seu duplo e conterrâneo Lopes Gonçalves, o Monteiro parece gostar de comer muito, no sentido financeiro e político. Ele não se preocupa com as claudicadas éticas, exceto quando estas o comprometem oficialmente.

A máscara é completada com jogo de duplos, onde aparece o outro de Monteiro de Souza, seu protetor e protegido, o Senador Tonelada.

Como na descrição de Enéas de Souza e Lauro Sodré, o texto sobre Monteiro de Souza refere-se a um meio onde perambulam personagens grotescos. Em um tal meio, surgem os tipos burlescos mais variados, mas apresentando forte identidade entre si.

Isto provém da existência em comum de uma contradição patente entre as idéias expressas desses personagens políticos e públicos e aquilo que eles realmente almejam e praticam.

Deste cinismo nasce o grotesco. A máscara para cada um dos personagens é diferente, porque eles têm tipos físicos e pessoais muito distintos, mas todos parecem estar, igualmente, representando uma comédia. Nisto são idênticos e servem de espelho uns aos outros, uma carnavalização que passa a ter significado filosófico, conforme Bakhtin.

3.3 - O CORPO DISFORME

A comparação de comportamentos e aspectos grotescos dos seres humanos com coisas obedece ao princípio geral que busca os elementos de comparação nos seres de ordem inferior.

Da mesma forma que a comparação com animais, a comparação com coisas pode não ser necessariamente grotesca. Objetos há que podem indicar virtudes e artes humanas. Este é o caso dos instrumentos musicais, ou de objetos nobres, como a espada, por exemplo.

Neste gênero de comparação constitui-se o homem, objeto do próprio aspecto físico.

3.3.1 - O Senador Tonelada

Emílio de Menezes tece a “mortalha” do senador Lopes Gonçalves a partir de sua obesidade.

L. G.

Este vale em toucinho, a inteira Minas;
Derretê-lo, seria um desencargo
Para a atual crise das gorduras suínas.
(O Monteirinho a isso põe embargo).

Arrota francos, marcos, esterlinas,
Mas uma alcunha o faz azedo e amargo:
Senador tonelada. Usa botina
Cinqüenta e quatro, à sombra, bico largo.

Tem uma proverbial sobrecasaca,
Cujo pano daria, em cor cinzenta,
Para o Circo Spinelli uma barraca.

Da do Oliveira Lima ela é parenta
Pois só o forro das mangas dá, em alpaca,
Para o novo balão do Ferramenta.

O autor exagera a gordura do senador, dizendo que ele guarda em toucinho um equivalente à produção suína mineira. Sacrificá-lo, poderia ser uma atitude economicamente correta, “um desencargo”, que aliviaria a “crise das gorduras suínas”. Há uma identificação explícita entre Lopes Gonçalves e um porco.

Há, contudo, pessoas que se opõem a idéia de derreter o Senador Tonelada. Quem poderia ser, senão o Monteirinho?

As más línguas que se cuidem, pois o senador arrota dinheiro internacional. Apesar de rico, ele não é feliz com a alcunha de Senador Tonelada.

A tonelada, o toucinho, o suíno, o azedo, o amargo, o arrote são referências ao enorme volume do seu corpo e à obesidade. A obesidade está imediatamente ligada ao apetite exagerado.

Considerando-se, também, que a “crise das gorduras suínas” é um problema de alimentação, pode-se propor, inicialmente, que o problema do senador está ligado a maus hábitos alimentares ou então, constituindo-o símbolo do privilégio de uns poucos que tudo têm à tripa-

farra e a multidão de miseráveis que gostariam que esta “banha” fosse “derretida”, isto é: dividida.

Este problema alimentar faz do senador uma afronta nacional para um país pobre. Por este fato, sacrificá-lo, aproveitando sua gordura seria uma atitude, economicamente correta.

O arrote relaciona a comida ao dinheiro e, também, denuncia a arrogância de Lopes Gonçalves. Estas comparações, envolvendo dinheiro, profissão, gordura, comida e arrotos, fazem alusões a vícios profissionais e pessoais do Senador Tonelada.

Emílio de Menezes não se restringe à deformidade física, mas, através das associações entre a obesidade, o processo digestivo, o dinheiro, a arrogância, o processo digestivo anormal do senador e a identificação com o porco, deixa explícito que o mesmo possui um caráter abominável.

Lopes Gonçalves mostra-se pouco cuidadoso em relação às recomendações dietética, aos valores éticos e aos princípios estéticos.

Tudo nele é exagerado, até suas botinas, “cinquenta e quatro, à sombra, bico largo”. As botinas enormes de Lopes Gonçalves relacionam-se ao seu poder e, possivelmente, aos desmandos deste poder.

Completa a satirização uma referência à sobrecasaca de Lopes

Gonçalves, tão grande que poderia servir de lona para um circo, o forro daria para construir um balão gigante.

Mas gordura é o principal elemento utilizado por Emílio de Menezes, na construção de sua máscara. Este fato torna a máscara Senador Tonelada, a peça central da máscara em torno da qual giram as demais máscaras.

A tonelada, sem dúvida, se refere ao aspecto físico do personagem, mais exatamente, as suas “banhas em excesso”, porém, também, se dirige ao aspecto espiritual e profissional.

A tonelada, qualificando o sujeito, pode indicar, na expressão popular, que se trata de alguém da “pesada”, isto é, um indivíduo perigoso do submundo do crime.

Por outro lado, o toucinho e a gordura suína, parecem não deixar dúvidas sobre a identificação de Lopes Gonçalves com o porco. O porco é um animal que, comumente, representa tanto o desleixo físico, quanto as perversidades psicológicas.

A gluttonia pode ser a causa da obesidade. A riqueza e a opulência são, freqüentemente, simbolizadas pela gordura. O comer abusivamente, a gluttonia, associa-se, na linguagem popular, à apropriação indevida do dinheiro público, “comer demais”. A propósito de políticos, significa “roubar demais” o Tesouro Público.

Esta associação, se baseada em fatos verídicos, explicaria por que o mesmo vive arrotando dinheiro estrangeiro.

Não parece coincidência que, da referência explícita à gluttonia, em meio a crise de alimentação do país e a gordura, se passe aos arrotos de “francos, marcos e esterlinas”.

O Senador Tonelada faz parte das alcatéias sinistras da corrupção pública, tal como Lauro Sodré e Enéas de Souza, tal como, também, seu duplo e protetor, Monteiro de Souza.

A referência às moedas estrangeiras, de alta cotação, lembram as contas milionárias em bancos estrangeiros. Contas constituídas com dinheiro nacional, desviado de suas aplicações oficiais, “lavados” no mercado internacional.

Quando Emílio de Menezes aconselha que se o “derreta para a solução da crise das gorduras suínas”, sugere que se deveria tomar de Lopes Gonçalves, aquilo que ele levou do Tesouro Público.

Ele tem aliados poderosos, como Monteiro de Souza, que impedem que se investiguem as suas propriedades, o dinheiro nacional, tornado estrangeiro.

Outra menção ao comportamento ilícito do personagem, está no forro das mangas de sua sobrecasaca. O forro das mangas, nas casas de jogos, é um meio excelente para se esconder cartas, para se roubar

no jogo. Não é fácil apanhá-lo, pois ele sempre tem uma carta na manga.

A sobrecasaca é um instrumento do poder de Lopes Gonçalves, como suas grandes botinas, com as quais ele esmaga seus opositores, como suas lonas que são as falácias sedutoras que sustentam sua prática.

No aspecto físico, assim como no psicológico, o Senador Tonelada lembra o porco, como já foi dito, mas ele está bem vestido e bem calçado. Tem muito poder. Não se pode brincar com a tonelada, sem correr o risco de se acabar esmagado.

A sua obesidade grotesca é um símbolo de sua fome de poder, de seus vícios e de sua vaidade. Sua gordura é a medida de sua arrogância.

Sua vaidade e arrogância, assim como seus vícios profissionais, acabam por lançá-lo no grotesco, assemelhando-o a animal e a produtos inanimados e comestíveis.

Lopes Gonçalves também tem seu duplo. É o Monteiro que dá “costas quentes” ao gordo senador. Tanto quanto o Senador Tonelada, o “cabritinho cheiroso do Amazonas” tem sérios problemas éticos e estéticos.

3.3.2 - O Ministro Pára-Raios

A partir do aspecto físico do diplomata Lauro Müller, magro e alto, Emílio de Menezes, constrói a imagem fantástica de um homem com o perfil de um pára-raios.

L. M.

De uma magreza de evitar chuvisco,
Tem a altura fatal de um pára-raio.
Tão alto que, se o aspecto lhe rabisco,
Na vertigem da altura até desmaio.

Hoje é o senhor do cobiçado aprisco
De tenros diplomatas em ensaio;
Astuto, na rijeza do obelisco,
Não nos encara, espia de soslaio.

De alma arguta e sagaz, nada chimérica,
Feita de tino e de sabedoria,
Tudo a seu ver é uma função numérica.

Mas de andar e viajar, tem a mania.
- Cometa diplomático da América,
- Judeu errante da diplomacia.

O personagem, de tão magro e fino, consegue evitar os chuviscos. Ele possui, ainda, uma altura fatal, capaz de causar vertigens e desmaios, em quem o contemple.

A fatal altura faz com que Lauro Müller possa se opor ao relâmpago, transformando-o em um pára-raios.

A magreza, que lhe permite passar impune pela garoa, evoca a capacidade de evitar as situações incômodas.

Se for uma tempestade que desaba, Lauro Müller, igualmente,

não perde o prumo. Ele tem a consistência e as propriedades do pára-raio, sendo capaz de neutralizar a violência extrema do corisco, absorvendo sua energia.

A magreza e a altura do personagem, qualidades físicas, evocam suas qualidades espirituais. A altura fatal faz pensar em um homem de caráter forte, não temendo qualquer tipo de agressão, pois sua função é atrair os raios.

“A altura fatal de um pára-raios” é, também, a imponência do personagem. Sua estatura traduz a verdade de sua personalidade. A comparação com o pára-raios, inspirada na magreza e na altura do personagem, se impõe, como o traço mais forte do Ministro.

A força e a sagacidade são realçadas ao se mencionar que o diplomata é “senhor do cobiçado aprisco”, cujas ovelhas são diplomatas jovens, tenros.

Aprisco é o redil, ou o curral, onde vivem ovinos e caprinos. Nessa comparação com animais poder-se-ia pensar no “rebaixamento”, tal como apresenta Bakhtin. Porém o redil contém, em ensaio, diplomatas tenros. Trata-se de um “aprisco” de ovelhas que o mesmo deverá transformar em águias.

A palavra redil na literatura nunca teve conotação negativa. Além de se prender ovelhas - que é um animal nobre e de apreço - repre-

senta “um lugar seguro, um abrigo firme”.

A força de caráter faz com que seja “astuto, na rijeza do obelisco”. Seu caráter foi forjado na tradição rochosa dos druidas, os sábios gauleses.

Há um problema com o personagem. É o fato de ele não encarar ninguém nos olhos, de preferir olhar de soslaio. Não se trata de temor, ou de má fé. Trata-se de sua tendência de esquivar-se de coisas incômodas, ou curiosas para deslizar tranqüilo, evitando chuviscos perturbadores, ou é um elogio relativo á altura de sua visão, bem acima do comum das pessoas, vivendo e se nutrindo de uma esfera superior?

A sagacidade e a sabedoria do diplomata são explicitadas. Ele tem a alma limpa de quimeras, de sonhos e de pensamentos vãos.

Razão reta e objetiva, feita com tino e sabedoria. Esta sua retidão e objetividade intelectual o reduz em tudo a uma função numérica, ao mensurável, ao material.

Tem, assim, sobre as coisas uma perspectiva demasiado técnica que chega aos limites do automatismo e do grotesco.

A rigidez formal, especialmente nos meios oficiais, gera personagens com comportamentos estereotipados, altamente artificiais e que se prestam às satirizações burlescas.

No final do soneto, o cometa vem coroar, com seu brilho, a personalidade do mascarado, pois assinala que ele é uma luz acesa, nos caminhos perigosos da diplomacia.

Como cometa brilha nos céus de muitas terras, mas prefere ser judeu errante, estar fora de sua Pátria, vivendo em muitos países, sempre envolto em si mesmo.

A magreza que evita os chuviscos, mantém relação com o olhar que espia de soslaio, indicando que sabe evitar situações embaraçosas, não se envolvendo facilmente.

O mau tempo, aludido pelos chuviscos e pelo pára-raios, designa as vicissitudes da vida diplomática, cheia de intrigas e de problemas entre nações e pessoas. São “ossos do ofício” que parecem não incomodar ao diplomata.

Impassível, imponente e solitário, permanece como o pára-raios e o obelisco, desfrutando do brilho solitário do cometa e do judeu errante. Lauro Müller brilha intocado e serve de excelente exemplo a seus pupilos, apesar de seu excesso de racionalidade técnica.

3.4 - A CULTURA DISTORCIDA

No processo de confecção das máscaras emilianas ocorrem comparações com nomes e acontecimentos da Cultura Humana. Neste tipo de construção, o autor escolhe nomes de personalidades e obras ilustres para atribuí-los ao personagem enfocado.

Esta comparação, com nomes e marcos importantes da História Humana, serve de máscara para realçar a vaidade cultural do personagem.

3.4.1 - O Vira-bosta da Pedagogia

A máscara de um Herbert Spencer, pintado com a cor do ébano e do guano, é atribuída a Hemetério de Souza, pedagogo nacional renomado, na República Velha.

Utiliza-se o nome de um gênio das ciências humanas e sociais, incorporando-o ao ser físico do personagem, obtendo-se uma mistura burlesca.

H. de S.

Neto de Obá, do príncipe africano,
Não faz congadas, corta no maxixe.
Herbert Spencer de ébano e de guano,
É um Froebel de nankin ou de azeviche.

Na Instrução, onde fala, soberano,
 Diz: - que comigo a crítica se lixe!
 Sou o mais completo pedagogo urbano,
 Pestalozzi genial pintado a piche!

Major, fez da cor preta a cor reúna.
 Na vasta escala da ornitologia
 Se águia não é, também não é graúna.

Um amador de pássaros diria:
 Este Heméterio é um pássaro turuna,
 É o vira-bosta da pedagogia.

H. de S.

O preto não ensina só gramática.
 É pelo menos o que o mundo diz.
 Mete-se na dinâmica, na estática
 E em muitas coisas mais mete o nariz.

Dizem que, quando ensina matemática,
 As lições de mais b, de igual a x,
 Em vez de em lousa, com saber e prática,
 Sobre a palma da mão escreve a giz.

Uma aluna diria: - Este Hemeterio
 Do ensino fez um verdadeiro angu,
 Com que empanturra todo o magistério.

E é um felizardo, o príncipe zulu,
 Quando manda um parente ao cemitério,
 Tem um luto barato: fica nu.

Nos dois sonetos, Emílio de Menezes constrói as máscaras, relacionando nomes da cultura à negritude do professor.

A comparação associa, o nome de um pesquisador europeu, um dos fundadores da Sociologia, com a madeira e o estrume negros. Emílio de Menezes quer realçar a cor negra do professor Hemetério de Souza, neto de um príncipe africano.

O poeta assim procede, não por preconceito racial, mas, porque negra, e da mesma ordem que o estrume, é a conduta profissional do professor.

A dança, ou a política do professor, não são feitas à moda d'África, mas, à moda nacional, no maxixe, dança típica do Rio de Janeiro.

Esta menção à dança nacional, serve para dizer que os desmandos hemeterianos nada têm a haver com Obá, ou com a tradição africana.

A comparação com “Um Herbert Spencer de ébano e guano”, é repetida em “um Froebel de nanquim ou de azeviche” e, na exclamação, “Pestalozzi genial pintado a piche!”

Spencer foi um filósofo inglês, Froebel, um pedagogo alemão, e Pestalozzi, um pedagogo suíço. Pestalozzi é conhecido, em seu campo de trabalho, por ter inventado métodos de ensino revolucionários. Todos os três, ainda hoje, são marcos importantes das ciências humanas, especialmente da Pedagogia.

Hemetério de Souza é associado aos “campeões” da ciência mundial e, ao mesmo tempo, ao estrume, à madeira, à tinta e ao mineral, estes últimos de cor negra. As três comparações são máscaras que, ao associar um nome famoso às características do personagem, rebaixam-

no, com maior intensidade.

A cor da pele do professor funciona como a gordura no Senador Tonelada. A cor negra percorre o soneto e dá sua coloração, não somente ao aspecto físico, mas, sobretudo, ao caráter do pedagogo. Como em Lopes Gonçalves, também fica evidente que o principal alvo da zombaria é a vaidade.

Hemetério de Souza, em termos de pedagogia, não escuta ninguém. Ele manda “que a crítica se lixe” e explode em um pedantismo retumbante, declarando-se o mais completo dos pedagogos urbanos.

O genial professor fez do preto a cor máxima, isto é, tudo nele é negro de causar espanto. Querendo-se compará-lo aos pássaros, poder-se-ia afirmar, com certeza, que jamais alcançaria a nobreza e a complexidade das águias.

No entanto, também, não é graúna, uma ave que se encontra, na vasta escala ornitológica, numa posição inferior á da águia. A graúna pertence à mesma família dos vira-bostas.

O professor jamais seria uma águia, é preciso procurar abaixo, na escala ornitológica, para que se encontre sua verdadeira posição.

Um amante das aves, solicitado para resolver o problema, da difícil inserção do pedagogo no mundo das aves, diria que o pássaro turuna se coaduna com o Hemetério, já que o mestre é um sujeito

valentão, metido a poderoso. Isto se confirma pela atitude autoritária e pedante do pedagogo, em relação às críticas que lhe são feitas.

Por causa do poder que desfruta, em virtude de um suposto saber, o professor pode ser comparado ao pássaro turuna, negro e brigão. Contudo ele é, mais exatamente, um “vira-bosta da pedagogia”.

Vira-bosta é o nome de um pássaro e, também, de um besouro negro, o escaravelho. Pela referência à ornitologia, pode-se deduzir que Emílio de Menezes fala do pássaro.

Pelas conotações ligadas à cor do mestre-escola, pode-se afirmar que a alusão é dupla, referindo-se também ao besouro, ao escaravelho, com seu aspecto negro e monstruoso.

Tal e qual um vira-bosta, Hemetério de Souza procura os piores aspectos das coisas, em especial na área da Pedagogia, na qual ele se considera um gênio intocável, como Spencer, Froebel e Pestalozzi.

O personagem é um professor que, apesar de ocupar cargos importantes nas atividades de ensino, procura os assuntos de somenos importância, revelando o que não merece ser revelado.

Conjugando as significações contidas no “pássaro turuna”, de um sujeito brigão, ou propenso a querelas, com as do vira-bosta, pode-se pensar em um caráter perverso. Um tipo de sujeito que gosta da intriga, da calúnia e da perseguição, que usa seu cargo para invalidar o empre-

endimento de terceiros.

Este é um personagem que mais provoca a ironia e o desdém de Emílio de Menezes. Considerando-se as máscaras construídas para o pedagogo, não há nada nele que pareça simpático, nem, muito menos, virtuoso.

O poeta se refere ao “doutor vira-bosta” como “o preto”. Faz alusão ao “Obá, príncipe africano”, suposto avô do sinistro professor.

Não se pode ver nesta expressão “o preto”, uma depreciação racial apesar de sua negritude ser a base da satirização emiliana. Preto, como um capeta, é o que ele se torna por suas falhas éticas e profissionais, por suas tolas presunções.

Presunções que deixam as coisas pretas, um inferno, para o lado do ensino, por causa do poder que o pedagogo tem de efetivar suas idéias aberrantes.

Não é só na gramática (metonímia para todas as ciências humanas) que o “turuna” se infiltra e faz seus estragos. Nas esferas da física, das ciências naturais, como a dinâmica e a estática seu “nariz enxerido” causa perturbações.

Perturbações que não são aquelas das ondas, estudadas nos laboratórios, e sim, as trapalhadas do “ditador acadêmico”, com suas regras burocráticas para o ensino.

A cor do personagem brilha novamente, desta vez nas altas esferas da matemática. Em aula, o genial professor dispensa a lousa, basta que escreva na palma da mão.

Considerando-se que os negros tem a palma da mão quase branca, então, a cor negra, no personagem focado, toma proporções assombrosas.

Emílio de Menezes torna mais clara sua birra contra o pedagogo reencarnado sob as formas e a cor do ébano e do guano quando informa que o sábio e delicado mestre fez um “verdadeiro angu” do ensino e obriga todo magistério a digeri-lo. Quem diz isso, não é o poeta, fazendo fofocas, mas uma aluna do querido professor.

As zombarias contra o pedagogo negro, tem procedência dentro da própria área pedagógica. O professor fez da pedagogia a sua casa, e seu negócio, causando confusões, prejudicando muita gente e, sobretudo, impedindo o desenvolvimento da estrutura de ensino.

Proclamando-se um genial pedagogo, utilizando-se dos cargos importantes, na estrutura nacional de ensino, para fazer as coisas segundo seus caprichos, o professor acaba dando um espetáculo de incompetência e falta de ética. Espetáculo que assombra até mesmo seus pupilos.

O foco depreciativo, nos versos finais, continua sendo a cor do

personagem. O poeta chama-o de felizardo, ao menos, na ocasião da morte de um parente, pois ele não precisa comprar roupas pretas, basta que fique nu.

Assim, está descrita, sob várias faces, a personalidade megalomaniaca do neto do príncipe africano. O professor parece não enxergar a si mesmo, se endeusa com seu saber e sua posição. Ele pensa estar revolucionando a didática e, na verdade, só atrapalha e emperra o processo pedagógico.

Hemetério de Souza, portanto, não é somente um megalomaniaco que chega a ser grotesco. Ele é, também, um sujeito insidioso, que produz estragos graves na sua atividade profissional e pessoal.

A máscara mascara o trabalho do professor pelas coisas absurdas que diz e pelas ações insensatas que realiza, como em Propp.

3.4.2 - “O Hachette e o Larousse da Vaidade”

João Pandiá Calógeras, de família aristocrática, recebeu educação esmerada, com professores alemães. Destacou-se, ainda jovem, no cenário intelectual do Brasil, no final do século XIX e início do XX. Várias vezes, ocupou cargos públicos como deputado, ministro, delegado diplomático, e foi também escritor e jornalista. Dele assim es-

creve Menezes:

P. C.

Tão pequenino e trêfego parece,
Com seu passinho petulante e vivo,
A quem o olha, assim, com interesse,
Que é a quinta essência do diminutivo.

Figura de leiloeiro de quermesse,
Meloso e parecendo inofensivo,
Tem de despeitos a mais farta messe,
E do orgulho é o humílimo cativo.

Não há talento que ele não degrade,
Não há ciência e saber que ele, à porfia,
Não ache aquém da sua majestade.

Dele um colega, há tempos, me dizia:
É o Hachette ilustrado da vaidade,
É o Larousse da megalomania.

Emílio de Menezes constrói a caricatura a partir de observações sobre a pequena estatura do personagem e seu aspecto traquinas, trêfego. Estatura que dá ao ministro a aparência de uma criança travessa, manhosa, com “seu passinho petulante e vivo”.

Esta aparência de pedantismo infantil é enganosa. O personagem não é uma criança. Quem olhar com mais acuidade verá que se trata de um homem em um grau extremo de pequenez moral. Ele é a “quinta essência do diminutivo”.

O andar e o aspecto físico do personagem, deixam entrever o aspecto espiritual, a imagem real de Pandiá Calógeras como um ser en-

rustido, velhaco e narcisista ao extremo que faz pensar num sujeito pedante, camuflado e astuto.

Pandiá Calógeras é um leiloeiro de quermesse que procura as reuniões públicas para vender sua personalidade. Há alguma coisa de comerciante e de usuário neste ministro singular.

Como comerciante de sua imagem intelectual, ele é meloso e adocicado. Seu mel serve para disfarçar a presença do veneno. Na verdade, é apenas um feirante de festas de igrejas, ou de festas populares.

A principal moeda e mercadoria do personagem é sua vaidade e seu despeito, sua inveja. Ele vive alardeando seus dotes e posses, virando-se para aqueles que mais lhe alimentem a vaidade, inversamente proporcional à altura do personagem.

O personagem sabe camuflar-se, parecendo inofensivo. Este procedimento serve para ocultar a colheita abundante de despeito, nas searas de sua alma.

Pandiá Calógeras é “do orgulho o humílimo cativo”. Ele é um escravo do orgulho e da vaidade que o tornam cego, em relação à pequenez de seu caráter.

Não existem talento, “ciência, ou saber que ele não rebaixe”, que não ache inferior à sua majestade, a sua presumida grandeza. Trata

tudo aquilo que ele não consegue fazer, com extrema hostilidade. Rebaixa o que lhe é superior, reivindica, somente para si, o dom e o saber.

Não é apenas um personagem medíocre, ordinário. Ele ressentido-se daqueles que, realmente, possuem ciência e talento. Este fato revela que além de burlesco, o personagem é, também, perigoso.

Não é de agora que estas considerações sobre a vaidade e o despeito de Pandiá Calógeras vêm à tona. Há muito se sabe que o ministro é o supra-sumo da vaidade e da megalomania.

Se as variações do narcisismo e da mania de grandeza, presentes no personagem, fossem classificadas, constituiriam “o Hachette ilustrado da vaidade” e “o Larousse da megalomania”. Com estas duas observações, Emílio de Menezes mascara o personagem como o monstro da auto-estima, beirando a loucura, comparando-o a dois dicionários, cheios de palavras e mais palavras.

A estrutura do soneto reflete esta contradição, estes dois pólos opostos. Enquanto o primeiro quarteto descreve a pequenez do personagem, os demais versos do soneto revelam a enormidade de seu narcisismo.

Há também um duplo jogo sutil. No primeiro terceto, Emílio de Menezes apresenta o duplo do ministro. A ciência, o saber e o talento

verdadeiros provocam ressentimentos no personagem.

O duplo se vinga do personagem, na pessoa de um amigo do poeta. Calógeras não passa de um abismo de vaidade com delírios de grandeza.

O ministro é tirado das festas populares, onde satisfazia suas vaidades, para a Cidade Luz, Paris. Ele é a soma dos dois dicionários mais famosos da cultura francesa. O personagem constitui a soma do duplo negativo dos famosos dicionários. Ele forma uma enciclopédia ilustrada da psicopatologia.

Há, na estrutura do texto, um jogo entre a essência e a aparência. O verbo “parecer” está presente duas vezes. O verbo “ser” é usado, também, duas vezes, designando o que de fato o sujeito é: a máscara do orgulho e da vaidade.

A máscara de Pandiá Calógeras cria-lhe a negação da coincidência estúpida consigo mesmo, tal qual preconiza Bakhtin.

O “parecer” e o “ser” perdem os significados que se encontram nos dois grandes dicionários para assumirem a máscara - significação contida no pequeno “volume” do ministro.

NOTAS:

1. **MENEZES, Emílio de. Mortalhas - os deuses em ceroulas.** Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1924. p.97.
2. O termo "salpico" pode designar no plural, pontos coloridos que cintilam num tecido. Mas, tanto no singular, quanto no plural, designam, também, os pingos de lama, grãos de sal e as gotículas de saliva.

CONCLUSÕES

Fazer rir é o prestígio, a finalidade e a função da sátira. Evidentemente isso está ligado ao social. A eficácia da sátira está em fazer os outros rirem de alguém, de alguma instituição, acontecimento ou coisa. Sua função é, pois, crítica e moralista. A sátira é sempre oposição.

Oswald de Andrade

1 - Na análise dos sonetos, das máscaras e dos personagens de Emílio de Menezes procurou-se repetir o sentido primeiro de uma caricatura, sua imagem imediata, e acrescentar a diferença que uma outra máscara vinha trazer.

Este processo revelou o deslocamento, a multiplicidade e a ambigüidade do herói amortalhado. Identidade que permanece indefinida, paradoxalmente, no mesmo processo que a define e a aprofunda, cada vez mais.

Multiplicam-se os mistérios satíricos sobre os personagens e suas peculiaridades psicológicas, sobre suas barganhas com seus duplos. Simultaneamente se sabe, mais intimamente, quem é o deus “pego em ceroulas”. Revelado pela metáfora contundente, banhado pelo riso, pela imagem cômica e pelo ritmo do verso, a identidade do deus e de seus desvios burlescos, bem como, o perfil de seu contexto social, ficam delimitados.

Na delimitação da identidade dos personagens e do meio que os cultiva, abrem-se novas significações, novas perguntas sobre o sentido e o alcance da crítica que o poeta lança ao público.

O alvo da crítica estrondosa do Poeta, se expressa dentro dos princípios e modelos consagrados no tempo. São consagrados porque além de implicarem procedimentos intelectuais e sensíveis complexos, que se desenvolvem de um criador a outro e de uma cultura a outra, eles

preenchem funções socialmente necessárias, em todas as épocas e culturas.

2 - A máscara dos personagens de Emílio de Menezes se constrói associando o burlesco físico e os atavismos psicológicos, à atividade dos mesmos. No mesmo movimento, o Poeta faz a caricatura grotesca e mostra os estragos que o sujeito pode causar ao meio social e profissional.

Quer na escolha da profissão e do tipo físico para a construção da máscara, quer na utilização da máscara para desmascarar comportamentos espirituais perniciosos, Emílio de Menezes vale-se dos procedimentos da sátira tradicional.

A estética do cômico, ou a tradição satírica, conjuga ao estilo clássico do soneto erudito, um estilo popular, recuperando as pérolas das descrições cotidianas do grotesco. A conjunção, destas duas formas de expressão, está sempre presente na construção da mortalha ou da máscara emiliana.

3 - Assim como há dois estilos interligados, o erudito e o popular, também, se conjugam em Emílio de Menezes duas formas de relações sociais e públicas.

Por um lado, há a autoridade do Poeta letrado, que domina e

cultiva as formas poéticas consagradas, por outro lado, há o boêmio, que faz um uso rebuscado da expressão popular.

A atitude boêmia coloca-o no interior da “linguagem da praça pública”, como a denomina Bakhtin. Este pensador do cômico e do riso de zombaria, caracterizava a linguagem popular como aquela da liberdade não-oficial. Linguagem que não tem “travas na língua”.

Linguagem prenhe de juramentos, maldições, injúrias, impropérios, bufonaria, elogios. Mas todos estes aspectos têm duplo rosto, o elogio se transforma na injúria, o juramento numa maldição.

As caricaturações e as inversões da linguagem popular, aumentam o poder de riso e zombaria, quando o Poeta as funde aos modelos estéticos e rítmicos do soneto. Do mesmo modo, a virulência dos ataques disparados contra os homens públicos é possível, oficialmente, graças à autoridade de um “homem das letras”.

4 - Emílio de Menezes, como os demais cultores do cômico, é uma espécie de paladino das letras e da voz popular que clama por justiça e seriedade, no momento mesmo, em que escarnece e zomba.

Nos sonetos satíricos de **Mortalhas** entrecruzam-se personagens bíblicos, greco-latinos, acontecimentos e nomes da história universal, nome de enciclopédias e gênios famosos, juntamente com trocadilhos cacofônicos e comparações grotescas, com animais, coisas e

fatos corriqueiros.

Os grandes acontecimentos e nomes da História tornam-se passos da vida cotidiana, do mundo animal e do universo inanimado das coisas. Esta disparidade entre idéias grandiosas e imagens corriqueiras e grotescas serve para um maior rebaixamento da máscara.

5 - Esta força do rebaixamento do grotesco, denunciado, publicamente enunciado, implica num maior alcance de crítica à sociedade e a seus membros “ilustres”, incorporando-se ao que Aristóteles atribuía à comédia, “imitação dos homens inferiores, oposta à tragédia que imita os heróis e os deuses”.

Em Emílio de Menezes, aparece a caricaturização dos comportamentos mecânicos, rígidos, artificiais e grotescos dos homens representantes dos setores burocráticos, militares e pedagógicos.

Pandiá Calógeras, a quem Emílio denomina a “quinta essência do diminutivo”, um “Hachette ilustrado da vaidade”, é um exemplo deste fenômeno.

O autor seleciona as absurdidades que encontra em certos homens públicos, em várias categorias profissionais.

Ele escolhe os alvos de sua zombaria segundo ditames éticos de sua condição de poeta contestador. Esta condição prima pelo sublime, o perfeito, o espontâneo e o humano.

6 - O Poeta aprecia os comportamentos éticos e estéticos elevados, como em o “Ministro Pára-raios”. Isto posto, ele se outorga o direito de criticar, de zombar, de mascarar e de desmascarar os comportamentos grotescos e perniciosos dos homens públicos. Por sua posição social, eles podem causar sérios danos à sociedade.

Conforme o caráter e o teor do desvio apresentado pelo deus na berlinda, a máscara será mais ou menos carregada de zombaria e de ridicularização. Às vezes, Emílio de Menezes pode elogiar, através da máscara, certas virtudes da personalidade visada. É o caso, já citado acima, da “altura fatal de um pára-raios” de Lauro Müller.

Outras vezes, a elevação serve, somente, para um maior rebaixamento, um deboche mais escancarado. É o caso de Monteiro de Souza, o “cabritinho cheiroso do Amazonas”. O Poeta finge elogiar mas zomba profundamente do mesmo.

A zombaria aumenta com a alusão direta que faz da amizade entre Monteiro de Souza e Lopes Gonçalves, o Senador Tonelada. Este último é um dos “deuses” mais perseguidos pelas flechas envenenadas de Emílio de Menezes. Nos deboches e caricaturizações emilianas percebe-se o projeto de correção moral e profissional dos sujeitos mascarados, amparado na visão da sociedade, da qual o Poeta é porta-voz. Alguns comem demais, tanto no sentido orgânico, quanto no sentido financeiro e administrativo, outros, com suas asneiras e vaidades, blo-

queiam o desenvolvimento de todo um setor social. É o caso do famoso Hemetério de Souza, o “vira-bosta da pedagogia”.

Outros, ainda, apresentam uma rigidez moral mecânica, artificial, o que no fundo também trai desvios de ordem espiritual. Assim o poeta satírico coloca-se no centro dos acontecimentos e personagens públicos e os avalia atribuindo-lhes a máscara adequada.

7 - A máscara será tanto mais grotesca e cruel, quanto maior for a disparidade entre aquilo que o sujeito pensa de si mesmo e aquilo que ele realmente é. O confronto entre o ideal e o real, sua disparidade ou diferença, suscita, segundo os teóricos do riso, o humor e a ironia. Quando o confronto encontra a percepção singular de um artista ou poeta da comicidade, nasce as condições da obra satírica.

Desta forma o Poeta aparece num estado de ruptura com a ordem social imposta pelos homens do poder e na sua crítica ele conjuga, humorado e irônico, os recursos do soneto clássico e da sátira popular que o consagram como “um dos mestres da sátira nacional”.

BIBLIOGRAFIA

a) DE EMÍLIO DE MENEZES

Marcha fúnebre. Rio de Janeiro: Lombaerts & Cia., 1893. 18p.

Poemas da morte. Rio de Janeiro: Lombaerts & Cia., 1901. 102p.

Dies Irae. A tragédia do Aquidabã. Rio de Janeiro: Tip. d'O Malho, 1906. 15p.

Últimas rimas. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1917. 238p.

Mortalhas - os deuses em ceroulas - versos humorísticos. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro- beiro, 1924. 150p.

b) SOBRE EMÍLIO DE MENEZES

AMARAL, Amadeu et alii. **Emílio de Menezes (a pedido). O Estado de São Paulo**, 22 jun. 1918.

AMARAL JR, Amadeu. **Emílio de Menezes. Letras brasileiras. Rio de Janeiro**, nº 7, nov. 1943.

ANDRADE, Muricy. **Panorama do movimento simbolista brasileiro. 2ed. Brasília: INL/CFC, 1973. v.1. p.81-3.**

BANDEIRA, Manuel. **Poesia na fase parnasiana. 2ed. Rio de Janeiro: INL, 1951.**

BARRETO, Otávio de Sá. **Emílio de Menezes: figura maiúscula do parnasianismo brasileiro. In: Anais do 2º Congresso das Academias Brasileiras de Letras. Rio de Janeiro: ABL, 1939. p.405-15.**

BASTOS TIGRE. **Emílio de Menezes e a boêmia de seu tempo. Vamos Ler. Rio de Janeiro, nº 526, ago. 1946. p.36.**

_____. **Vamos Ler. Rio de Janeiro, nº 532, out. 1946. p.36.**

_____. **Emilíadas. Rio de Janeiro: Dom Quixote, 1918. (recorte)**

_____. **Diálogo. Rio de Janeiro: Dom Quixote, 1 ago. 1917.**

BORGES, Durval. **A crítica e os críticos. O Dia. Curitiba, 24 out. 1943.**

BRANDÃO, Paulo José P. **Emílio de Menezes. In: _____. Vultos do meu caminho. São Paulo: Anna Rosa, 1935. p.87-99.**

BRITO BROCA. **A vida literária no Brasil - 1900. 2ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. (Coleção Documentos Brasileiros).**

CALMON, Pedro. **História social do Brasil: época republicana. São Paulo: Nacional, 1939. v.3.**

CAMPOS, Humberto de. **Elogio de Emílio de Menezes. Discursos acadêmicos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936. v.5, p.9-56.**

_____. **O Brasil anedótico. 2ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.**

CARNEIRO, David. **Introdução. In: MENEZES, Raimundo de. Emílio de Menezes, o último boêmio. 4ed. São Paulo: Martins Fontes, 1960. p.1-14.**

- _____. **Lembrando poetas.** Curitiba: Centro de Letras, 1956.
- _____. **O Paraná na história militar do Brasil.** Curitiba: João Haupt, 1942.
- CARPEAUX, Otto Maria. **Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Pongetti, 1955. p.177.
- _____. **História da literatura ocidental.** Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1963. v.5.
- CAROLLO, Cassiana L. (org.). **Obra reunida - Emílio de Menezes.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- CARVALHO, Afonso de. **Bilac.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.
- CARVALHO, Elísio de. Emílio de Menezes. In: _____. **As modernas correntes estéticas na literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Garnier, 1947. p.62-74. (Manuscrito do texto datado de 25 mar. 1905).
- CARVALHO, Ronald de. **Pequena história da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Briguiet, 1927.
- CASTRO, Aloísio de. **O período parnasiano na literatura brasileira.** Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 16 ago. 1953.
- CATÁLOGO da exposição comemorativa do centenário de nascimento de Emílio de Menezes. Rio de Janeiro: Nacional, 1968.
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil.** 2ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. v.5.
- COUTO, Pedro do. Emílio de Menezes. In: _____. **Caras e caretas.** Rio de Janeiro: Garnier, 1912. p.203-6.
- EDMUNDO, Luís. **O Rio de Janeiro do meu tempo.** Rio de Janeiro: Nacional, 1928. 3v.
- FLEIUSS, Max. **Antologia de atuais escritores brasileiros.** Rio de Janeiro: Bernard Freres, 1897. p.466.
- FIGUEIREDO, João V. de. **Antologia da poesia brasileira.** Lisboa: Verbo, 1962.
- GELBECK, José. **Poesia paranaense em 1908.** Curitiba: Der Beobacher, 1908.
- GOÉS, Fernando. **O pré-modernismo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960. (Panorama da literatura brasileira, 4).
- GRIECO, Agripino. Emílio de Menezes. In: _____. **Evolução da poesia brasileira.** Rio de Janeiro: Ariel, 1932. p.90-8.

- LEÃO, Hermelino de. **Dicionário histórico e geográfico do Paraná.** Curitiba: Plácido e Silva, 1927-9. v.2.
- LEITE, Francisco. **Emílio de Menezes e a expressão de sua época.** Curitiba: Oficial, 1967.
- MAGALHÃES JR, Raimundo. **Antologia de humorismo e sátira.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.
- MANOEL, Marise. **A poesia-mídia: abordagem discursiva da sátira em Emílio de Menezes.** São Paulo: UNICAMP, 1991.
- MARIANO, Olegário. **Antologia de tradutores.** Rio de Janeiro: s.e., 1942.
- MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira - 1897-1914.** São Paulo: Cultrix/EDIUSP, 1977-8. v.5. p.155-6.
- MEDEIROS & ALBUQUERQUE. **Quando eu era vivo.** Porto Alegre: Globo, 1942.
- MENEZES, Raimundo de. **Emílio de Menezes - o último boêmio.** 4ed. São Paulo: Martins Fontes, 1960.
- MENNUCCI, S. **Humor.** São Paulo: Monteiro Lobato, 1928.
- MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides da Cunha: breve história da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p.131.
- MONTEIRO LOBATO. **A barca de Gleyre.** São Paulo: Nacional, 1944.
- MONTELLO, Josué. **Obras-primas que poucos leram. Mortalhas.** Rio de Janeiro: Manchete, 1976. p.145-8.
- MOREIRA, Júlio. **Dicionário bibliográfico do Paraná.** Curitiba: Oficial, 1960.
- PEIXOTO, Afrânio. **Panorama da literatura brasileira.** São Paulo: Nacional, 1940.
- _____. **Noções de história da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1931. p.324.
- PERDIGÃO, Henrique. **Dicionário universal de literatura.** 2ed. Porto: Lopes da Silva, 1940.
- O PIRALHO. São Paulo, nº 201, 4 set. 1915. (Número em homenagem a Emílio de Menezes).
- PONTES, Elói. **A vida exuberante de Olavo Bilac.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1944. 2v.

- RAITANI NETO & SOUZA, Colombo de. **Letras paranaenses.** 2ed. Curitiba: Ocyron Cunha, 1971. p.34-8.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Parnasianismo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959. (Panorama da poesia brasileira, 3).
- RODRIGO JR. & PLAISANT, Alcebíades. **Antologia paranaense: poesia.** Curitiba: Mundial, 1938.
- ROCHA, Hildon. A vida anedótica de Emílio de Menezes. **Vamos Ler.** Rio de Janeiro, 9 abr. 1942.
- SILVEIRA, Tasso da. A literatura no Paraná - Notícia histórica. **Álbum do centenário de emancipação política do Paraná.** Curitiba: Oficial, 1953. p.19-28.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos.** 3ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. p.429.
- TAUNAY, Visconde de. **O encilhamento.** 2ed. São Paulo: Melhoramentos, 1925.
- VERÍSSIMO, José. **Estudos da literatura brasileira.** 4ª série. Rio de Janeiro: Garnier, 1904. p.277-80.
- WERNECK, Eugênio. **Antologia brasileira: coletânea em prosa e verso de escritores nacionais.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1937. p.446.

c) APOIO TEÓRICO

- ALONSO, Amando. **Materia y forma en poesia**. 3ed. Madrid: Gredos, 1969.
- ANDRADE, O. **Estética e política - a sátira na literatura brasileira**. São Paulo: Globo, 1991.
- ANDRADE, O. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Globo, 1990.
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. São Paulo: Difel, 1964.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. **Iniciação em crítica textual**. Rio de Janeiro: Presença / São Paulo: EDUSP, 1987.
- BACKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BERGSON, Henri. **O riso**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BOILEAU-DESPREAU, Nicolas. **A arte poética**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BOUSONO, Carlos. **Teoría de la expresión poética**. Madrid: Gredos, 1976.
- BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil - 1900**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- CÂNDIDO, Antônio. **Na sala de aula: caderno de análise literária**. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: FFLCH-USP, s.d.
- CARRETER, Fernando et alii. **Manual de explicação de textos**. 2ed. São Paulo: Centro Universitário, 1963.
- ECO, Humberto. **Obra aberta**. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ELIOT, T.S. **Tradição e talento individual**. In: **Ensaio**. São Paulo: Art, 1989.
- FONSECA, Maria Augusta. **Palhaço da burguesia**. São Paulo: Polis, 1979.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1957.
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, s.d.
- JOLLES, André. **Forma simples**. São Paulo: Cultrix.

- KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária.** Coimbra: Armênio Amado, 1970. v.I-II.
- LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.
- LUSTOSA, Isabel. **Brasil pelo método confuso - humor e boemia em Mendes Fradique.** Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.
- MILLIET, Sérgio. **Panorama da moderna poesia brasileira.** Ministério da Educação e Saúde / Serviço de Documentação. 1952.
- MOISÉS, Massaud. **A criação poética.** São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- MUKARÓVSKY, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte.** São Paulo: Estampa, s.d.
- NOBREGA, Mello. **Rima e poesia.** Rio de Janeiro: INL, 1965.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. **Ritmo de poesia.** Col. Rex.
- PROPP, Wladimir. **Comicidade e riso.** São Paulo: Ática, 1992.
- REIS, Carlos. **Técnicas de análise textual.** Coimbra: Almedina, 1976.
- RODRIGUES, João Carlos. **João do Rio - uma biografia.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto.** São Paulo/Brasília: Perspectiva/ MEC, 1973.
- SILVA, Domingos C. da. **Uma teoria do poema.** Brasília: Thesaurus, 1986.
- SIMON, Iumna Maria. **Drummond: uma poética do risco.** São Paulo: Ática, 1978.
- TADIE, Jean-Yves. **A crítica literária no século XX.** Trad. Wilma Freitas R. de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992.
- WELLEK, René & WARREN, Austin. **Teoria literária.** 4ed. Madrid: Gredos, 1966.
- WILLEMART, Philippe. **Universo da criação literária.** São Paulo: USP, 1993.