

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CLEVERSON RIBAS CARNEIRO

MENDES FRADIQUE E SEU MÉTODO CONFUSO:
SÁTIRA, BOEMIA E REFORMISMO CONSERVADOR

Tese apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Doutor em
Letras, Área de Concentração em
Estudos Literários, Programa de Pós-
graduação em Letras, Setor de Ciências
Humanas, Letras e Artes.
Orientador: Prof. Dr. Paulo Astor Soethe.

CURITIBA

2008

Para Altair,
companheiro de todas as horas

Obrigado, mano Paulo, pela fé.

ÍNDICE

Introdução (filologia da composição)	01
Capítulo 1 – Atualidade de Mendes Fradique	
O sr. Mendes Fradique é um caso perdido	09
Paródia e ilusão de modernidade	15
Paródia e pastiche	24
Técnica e arte	34
Capítulo 2 – Dentro da historia, com a historia, pela historia, do homem, do historiador, do humorista	
Um perfil para Mendes Fradique	45
Pseudônimo	50
Gênese de um pseudônimo	60
Fradique Mendes	66
Mendes Fradique	72
Mendes Fradique & Fradique Mendes	81
Capítulo 3 – Contexto literário e social de Mendes Fradique	
Modernidade	95
Contexto histórico da <i>Belle Époque</i>	98
Contexto cultural	106
O contexto literário da <i>Belle Époque</i> : a boemia	110
Auditividade	120
A boemia para Madeira de Freitas	125
O moralismo de Mendes Fradique	127
Capítulo 4 – Livrinhos para a intelligencia das creanças e dos homens simples do povo	
Historia do Brasil pelo método confuso	135
Contos do vigário	153
Feira livre	158
A lógica do absurdo	169
Doutor Voronoff	174
Idéias em zig zag	178
A gramática portuguesa pelo método confuso	186
Conclusão	
O método confuso	196
Crédito das ilustrações	208
Bibliografia	209

INTRODUÇÃO (filologia da composição)

A idéia geral que motivou esta tese começou a ser delineada na fase final de minha dissertação de mestrado, em 2002. Aquele trabalho apresentava uma abordagem bastante tradicional do conceito de carnavalização, de Mikhail Bakhtin, tomado como forma de apreensão, nos produtos literários, dos “antigos tesouros da cultura popular”. Mas o trabalho já tocava em alguns limites do conceito de carnavalização que se operavam a partir da idéia de assimilação e transformação de estratos culturais antigos pela literatura:

[...] deve-se frisar que o carnaval não é, de forma alguma, um fenômeno literário, é antes “(...) uma *forma sincrética de espetáculo* de caráter ritual, muito complexa, variada (...)”. Essa forma de espetáculo não pode ser transportada para a linguagem verbal em toda a sua plenitude e mesmo quando é transformada em linguagem literária é apenas em seu caráter sensorial de imagens artísticas. Justamente essa transformação pode ser chamada de *carnavalização*. (CARNEIRO, 2002, p. 44, grifos do texto original)

Os limites de transposição de formas de espetáculo popular para a literatura e, mais além, os processos de transformação de elementos folclóricos populares em códigos literários tornaram-se então o ponto de partida para especulações sobre os limites de assimilação, leitura e compreensão, por parte de leitores, autores literários e teorizadores. Eu começava a tocar, ainda inconscientemente, em questões de processos de composição, leitura e assimilação de textos.

O projeto inicial de doutorado apontava naquela direção, mas objetivava a pesquisa das fontes teóricas de Mikhail Bakhtin, especialmente os textos de Wilhelm von Humboldt, filósofo da linguagem alemão do período do romantismo. Esse projeto, no entanto, foi abortado e durante cerca de um ano conversas com colegas acabaram por abrir novas perspectivas de análise sobre o fenômeno da leitura, da assimilação, recriação e transformação de códigos discursivos orais em textos escritos, inclusive textos literários.

O problema ganhava importância prática à medida que em minhas atividades docentes cada vez mais eu podia perceber o imenso abismo existente entre aquele que fala a partir de um arcabouço teórico pré-estabelecido e aqueles que ouvem, assim como o gigantesco desnível que existia entre a quantidade de informações existentes em textos literários e teóricos e a quantidade de informações retidas pelos alunos, que resultavam algumas vezes em curiosas distorções sobre o que tinha sido dito ou estava escrito. A incompreensão, os lapsos comunicativos e as super-interpretações começaram a surgir, então, como elementos importantes para se delinear historicamente o percurso de assimilação de estratos culturais

populares por escritores e teóricos da literatura. Identificar a origem dos lapsos foi inicialmente fácil; descobrir, porém, a origem das distorções e super-interpretações exigiria ainda uma ampliação do ferramental teórico.

Mais ou menos nessa época o interessante estudo de Carlo Ginzburg, intitulado *O queijo e os vermes*, ofereceu algumas alternativas de estudo. O livro apresenta o processo dirigido contra o moleiro friulano Menochio pela Santa Inquisição no século XVI. O pobre moleiro fora condenado à fogueira por causa de super-interpretações e incríveis distorções a partir de leituras de histórias de santos e de uma bíblia traduzida para o italiano. Na mente de Menochio se desenvolveu uma complexa teogonia a partir daquelas leituras conjugadas a estratos de cultura popular. O estudo de Ginzburg permitia determinar em que medida estratos de cultura escrita e de cultura oral podiam se conjugar, gerando incompreensões e lapsos de comunicação entre o universo oral ou semiletrado de Menochio e o universo letrado dos sacerdotes do Santo Ofício. Tratava-se de situação semelhante à que eu podia divisar entre meus alunos: muitos deles eram oriundos de um universo que, apesar de alfabetizado, tinha sua cultura constituída principalmente por meio oral, com a nítida influência da TV e do rádio.

Essas observações fizeram com que eu começasse a questionar os processos de transposição de formas de espetáculo originalmente orais para um ambiente escrito e regulado (o campo do saber literário). Parecia que a relação entre cultura oral e letrada, e a conseqüente apreensão dos conteúdos culturais intrínsecos da oralidade por indivíduos oriundos de um universo letrado geravam um ambiente propício para as super-interpretações e distorções. Uma observação de Antonio Candido sobre a apreensão da natureza específica das literaturas dos povos iletrados pelos antropólogos corroborava a suposição: “[...] quando aborda as formas orais, o estudioso da literatura não é geralmente capaz de perceber a sua atuação viva na comunidade, tratando de seus produtos com a ilusão de autonomia, como se fossem textos de alta civilização” (CANDIDO, 2000, p. 40). O estudioso de literatura e também o autor literário não deixam de pensar literariamente sobre os objetos culturais dos povos iletrados ou semi-letrados. Não estariam então os literatos se envolvendo com a cultura oral, essa cornucópia provedora de infinitos tesouros culturais, a partir de bases que propiciariam distorções e super-interpretações? E mais além, não seria a própria construção de conceitos relacionados à cultura oral ou popular apenas a validação de lapsos de compreensão? Em outras palavras, quanto da obra de François Rabelais, homem de ciência de seu tempo, um médico, não consistia já em distorção e super-interpretação da cultura popular?

Essas questões ficavam mais patentes quando da apresentação da própria crítica de Carlo Ginzburg ao conceito de cultura popular utilizado por Mikhail Bakhtin. O autor russo, ao

analisar a obra do renascentista francês não teria entrado em contato com a cultura popular original, mas com o produto realizado por um homem culto. A revisão dos conceitos bakhtinianos revelava, assim, que a longa história dos estudos literários se apresentava também como um ambiente de distorções de leitura, distorções que no final das contas são consideradas avanços na pesquisa da literatura.

Restringindo-me ao âmbito mais exclusivista dos estudos literários, o problema, porém, se apresentava de maneira mais complexa. Afinal, tratava-se de um universo de autores e teóricos sobre os quais, ao contrário de meus alunos, não pairava nenhuma dúvida em relação à competência verbal. Como seria possível distinguir distorções, lapsos de comunicação e mesmo super-interpretações entre atores inseridos num mesmo sistema cultural? E como identificar e descrever a gênese de códigos literários e teóricos duradouros, que aparentemente se desenvolveram a partir de lapsos comunicativos e incompreensões entre um universo letrado e um universo escrito?

Respostas para essas e outras questões delinearam-se aos poucos, a partir de leituras e mesmo conversas com colegas que identificavam, a partir de diferentes pontos de vista, os mesmos problemas relacionados à dificuldade de transposição cultural. Além disso, alguns autores, manuseando e algumas vezes recriando instrumentos de análise, apontavam para novas alternativas investigativas. Assim, o problema de transposição cultural de uma linguagem oral para uma linguagem escrita estava presente implícita ou explicitamente em reflexões sobre política lingüística (FARACO, 2002), prática de ensino de língua portuguesa (CASTRO, 2002), automatização de procedimentos de abordagem de textos escritos nas escolas (PIVOVAR, 2002) e em análises sobre os leitores e seus processos ativos de criação de respostas prévias ao contato com o texto escrito (GERALDI, 2002), nesses autores era possível divisar a problemática relação entre cultura oral e cultura escrita a partir de diferentes ângulos teóricos¹.

Dessa forma, este trabalho começou a se estruturar. A escolha dos textos assinados por Mendes Fradique foi definida ainda antes, quando já no projeto inicial a *Grammatica portugueza pelo methodo confuso* havia sido tomada como exemplo adequado para explicar o conceito de “romancização” apontado por Bakhtin, ou seja o processo de transformação de gêneros textuais antigos em romance. Uma vez que o livro assinado por Mendes Fradique não é mais uma gramática tradicional, nem um romance totalmente realizado, tomamos essa obra como um

¹ Reflexões mais específicas sobre o universo da oralidade e seus confrontos com o universo da escrita puderam ser analisadas em *Cultura escrita e oralidade*, livro organizado por David R. Olson e Nancy Torrance, que apresenta uma variada gama de ensaios sobre questões que cercam as relações entre os estratos orais e escritos da cultura. Mereceram especial atenção, além dos artigos do próprio Olson, os textos de J. Peter Denny e Eric Havelock, todos indicados na bibliografia ao final deste trabalho. De Havelock deve-se destacar, ainda, um dos primeiros textos a debater a questão, nos anos 60: *Prefácio a Platão*. Outro autor que muito influenciou os encaminhamentos teóricos posteriores foi Paul Zumthor, cujas idéias poderão ser identificadas ao longo deste trabalho.

momento flagrante em que o processo de “romancização” está ainda inacabado. Não se tome o termo “inacabado”, aqui, como um processo imanente ao autor, afinal os evidentes objetivos satíricos da obra assinada por Mendes Fradique se coadunam com os processos composicionais utilizados, revelando um processo composicional ético e estético definido.

O problema da aproximação entre os campos da ética e da estética, principalmente em relação ao ato intencional de criação de uma obra de arte que exige a utilização de um aparato técnico para o desenvolvimento de uma contemplação estética, acabou resultando num artigo apresentado em 2005 na 12th International Bakhtin Conference, em Jyväskylä, na Finlândia. Esse artigo, intitulado Bakhtin’s Conceptual Tools for Literary Analysis: a Legacy to Present Ethical Criticism, aborda entre outras questões a problemática relação existente entre a escolha de aparatos técnicos de composição literária e a recriação literária de gêneros estabelecidos com um objetivo ético implícito. Em linhas gerais, o texto observa que questões filosóficas complexas acabam se conjugando aos gêneros literários mais plásticos, particularmente o romance. Dessa forma, a posição ética de um dado autor pode ser analisada a partir de suas opções estéticas, pois a atividade estética subordina fatos da vida prática num formato previamente determinado pelo posicionamento ético do autor. Uma vez que autores têm objetivos discursivos amparados em opções éticas, suas estratégias composicionais sempre acabam levando em consideração o leitor, numa relação em que a alteridade é central para a realização dos produtos literários.

[...] carnivalised literature is for Bakhtin the arena where “Philosophic ideas are thus brought out of the rarefied atmosphere of intellectual debate to encounter the most depraved and vulgar aspects of life”. Novel is, then, because its freer and plastic characteristics a major subject for ethical thought. At the same time, writer’s position, as philosophers who work with such plastic genre, must be focused in the very moment of creation. (CARNEIRO, 2006, p. 229)

Uma questão intrinsecamente relacionada à conjugação entre cultura oral e escrita começava a ser melhor compreendida então: a opção por um formato mais “popular” e solto de literatura estaria relacionada a um ato consciente de composição, com o objetivo de desenvolver um discurso estético previamente determinado por posicionamentos éticos. Distorções e super-interpretações da arte dos povos iletrados ou semiletrados estariam assim relacionadas em parte com o leitor, que é o “outro” do autor. A experiência de alteridade seria então ela mesma um fator determinante nos processos de assimilação de diferentes estratos culturais por escritores e mesmo teóricos da literatura, entre eles Mikhail Bakhtin.

Com vistas à forma composicional da *Gramatica portugueza pelo methodo confuso*, aos poucos outras obras assinadas por Mendes Fradique, pseudônimo criado por José Madeira de Freitas, começaram a surgir, especialmente a partir da leitura de *Brasil pelo método confuso*, de

Isabel Lustosa. Mas a dificuldade de se conseguir exemplares dos livros publicados sob o pseudônimo de Mendes Fradique se constituiu, por si só, num difícil obstáculo. Por tratar-se de uma obra publicada no início do século XX, com a maioria dos livros tendo sido editados apenas uma única vez, e que permaneceu durante décadas esquecido, Mendes Fradique tornou-se um nome apagado, quando muito relacionado ao movimento integralista, quase sem fortuna crítica ou reedições mais modernas. Com exceção de uma recente publicação de *História do Brasil pelo método confuso*, de 2004, sob direção de Isabel Lustosa, apenas a *Grammatica portuguesa pelo methoso confuso* recebeu uma reedição facsimilar em 1984, sob orientação do professor Luiz Busatto. Além disso, talvez por se tratar de uma obra de difícil classificação ou mesmo por ser uma obra de cunho eminentemente satírico e por isso algo “menor” ou não literário nem histórico, pouquíssimas bibliotecas dispunham de algum raro exemplar. Sem outras alternativas, todas as outras obras assinadas pelo pseudônimo tiveram de ser garimpadas ao longo do tempo em sebos espalhados por todo o país. Na verdade é dessa forma que essa obra sobrevive, raros exemplares encontrados mais por sorte quase que exclusivamente em sebos.

De qualquer forma, a difícil reunião da obra publicada sob o pseudônimo de Mendes Fradique foi revelando que os poucos comentadores daquele obscuro autor tinham visto Modernismo onde havia o mais puro anti-vanguardismo. O problema das leituras distorcidas, das super-interpretações ou dos lapsos de comunicação ganhava, assim, a partir de um autor quase desconhecido, um novo horizonte. Mendes Fradique tornava-se então caso ilustrativo dos limites de construções interpretativas realizadas por leitores sobre os quais não pairava absolutamente nenhuma dúvida em relação à capacidade lingüística.

Este trabalho constitui-se, assim, numa análise dos limites interpretativos que acabaram determinando por um lado o ostracismo de Mendes Fradique e por outro uma espécie de redescoberta desse autor nos últimos anos. Sendo esta uma era que valoriza os procedimentos paródicos de composição, a obra assinada pelo pseudônimo acabou ganhando uma maior atenção por parte da crítica literária nacional. Contabilize-se aí o distanciamento histórico e o relativo esfriamento de certas paixões ideológicas, o que permite paulatinamente uma maior atenção dos estudiosos a autores ideologicamente conservadores. O mesmo não se pode dizer desse profundo marco na cultura nacional que é o movimento modernista. A obra de Mendes Fradique, assim como a de quase todos os autores do período da *Belle Époque*, continua sendo avaliada em relação ao seu maior distanciamento ou aproximação em relação aos modernistas de primeira hora.

Ao mesmo tempo, este é um trabalho de análise do conjunto publicado sob o pseudônimo de Mendes Fradique, que está intimamente ligado à tradição dos escritores boêmios de fins do século XIX e início do século XX. Assim, além de esclarecedora dos processos de distorção e super-interpretação dentro dos ambiente dos estudos literários, a obra de Mendes Fradique aponta para questões de assimilação de cultura oral, uma vez que o ambiente literário boêmio dependeu em grande medida de eventos literários essencialmente orais.

Ilustrando os processos de transformação para um ambiente escrito de uma tradição literária em boa parte oral, a obra de Mendes Fradique permite considerações sobre os limites de assimilação de cultura oral por parte dos autores. Trata-se obviamente de um caso específico de autor que assimila uma certa tradição literária, mas que não deixa de ser esclarecedor de certos limites composicionais operados em função de um posicionamento ideológico. Este trabalho, assim, não aborda frontalmente questões de oralidade e de escrita, mas pretende, apesar de seus limites, acrescentar algo aos debates relativos aos limites de compreensão entre textos escritos e seres reais imersos num universo em que a oralidade está longe de ser um fator menor.

O objetivo inicial desta análise baseava-se numa aporia: identificar os meandros composicionais dos pastiches assinados por Mendes Fradique, que se apresentavam como um caso particular de *inacabamento* do processo que Mikhail Bakhtin denominou romancização. O caminho percorrido entretanto levou-nos a uma abordagem dos processos de assimilação, por Madeira de Freitas, de características de outros autores e estratégias composicionais que ganhavam relevo, à época, por conta do vertiginoso desenvolvimento tecnológico principalmente relacionado à imprensa.

As perguntas dirigidas aos textos analisados se resumem a duas: *como?* e *por quê?* Assim o primeiro capítulo pergunta *como* Mendes Fradique foi lido pelos comentadores mais recentes de sua obra e *por que* essa leitura foi assim estruturada.

Mendes Fradique foi tomado como um modernista e mesmo um profeta de algumas correntes literárias de vanguarda do século XX, isso apesar de sua obra apresentar um discurso ensaístico claramente anti-vanguardista. Buscamos demonstrar, no primeiro capítulo, que a classificação de parte da obra de Mendes Fradique como modernista se deve ao caráter paródico de sua obra eminentemente cômica. Assim, uma vez que a paródia se apresenta como elemento caracterizador das artes contemporâneas, a obra assinada por Mendes Fradique foi considerada modernista e profética.

A natureza paródica transpassa toda a obra assinada por Mendes Fradique, o processo paródico, no entanto, não é um sinal de modernismo ou modernidade. Dessa forma, o segundo capítulo analisa a criação desse personagem-autor, na verdade um pseudônimo utilizado por José Madeira de Freitas. A partir da mudança da ordem do nome de um dos mais famosos personagens de Eça de Queirós, que também faz referência às iniciais do próprio nome do autor, Madeira de Freitas desenvolveu um personagem-autor que agrega características boêmias, o que reflete um projeto de revitalização da tradição boêmia e ao mesmo tempo se constitui numa paródia positiva do renomado personagem. Sendo uma criação paródica, Mendes Fradique constitui-se num personagem-autor que se situa entre fronteiras miméticas para tratar satiricamente a realidade social, política e intelectual brasileira daquele momento.

O terceiro capítulo do trabalho apresenta uma análise do contexto histórico em que Madeira de Freitas desenvolveu e abandonou seu pseudônimo. Nesse capítulo, abordamos a natureza oralizante da vida literária no Rio de Janeiro da primeira década do século XX, especialmente na figura de um de seus mais presentes autores, Emilio de Menezes. Associada muito mais à presença física dos autores que a obras escritas, a literatura boêmia tem sido geralmente considerada menor ou pouco significativa. Analisada com os instrumentos proporcionados pela tradição dos estudos literários, a apreensão da particular economia da literatura daquele momento mostra-se bastante prejudicada. Em fins do século XIX e na primeira década do século XX a literatura se realizava muito mais em salões e nos cafés que propriamente em meio escrito. As obras dos autores refletem essa particularidade e tal característica mostra-se central no desenvolvimento estético de Mendes Fradique. Buscando apreender o momento, muito mais que uma historicidade, Madeira de Freitas buscou reinventar o ambiente oral e efêmero da boemia carioca em seus escritos, contando para isso com seu narrador-personagem, uma recriação da figura tradicional do boêmio.

A análise propriamente dita de obras assinadas por Mendes Fradique se dá no quarto capítulo, quando buscamos demonstrar as estratégias utilizadas por Madeira de Freitas para assimilar algumas das características da boemia carioca em seus textos escritos. O desenvolvimento estético, no entanto, está intrinsecamente relacionado aos objetivos éticos do autor. O conservadorismo de Madeira de Freitas encontrou na sátira um recurso para seu discurso reformista, que apontava os valores do passado como superiores. A visão generalizada no início do século de uma decadência moral e política do país transparece na obra assinada por Mendes Fradique, uma evolução, no entanto, pode ser sentida: um paulatino afastamento das bases satíricas e a adesão aos preceitos integralistas. Mendes Fradique apresenta-se em seus primeiros textos como monarquista e católico, mas em seus textos

posteriores há a presença de um crescente radicalismo religioso e ao mesmo tempo um maior apego às utopias políticas e sociais do Integralismo de Plínio Salgado. A atividade de militante é um dos fatores que culminam no abandono do pseudônimo e na assimilação de um discurso panfletário nas crônicas originalmente satíricas.

Podemos considerar, assim, que dentro do projeto Mendes Fradique, desenvolvido por José Madeira de Freitas, havia a intenção de desenvolver um discurso ético moralizante e conservador subordinado a estruturas composicionais antigas, como a paródia e o pastiche, e a uma tentativa de reinvenção da tradição boêmia, a partir da assimilação de inovações técnicas proporcionadas pelo desenvolvimento da indústria gráfica. Mendes Fradique, o narrador-personagem, uma paródia de um dos mais famosos personagens de Eça de Queirós, apresentaria características boêmias que remetiam o leitor a valores éticos e estéticos do passado, numa clara reprovação dos valores sociais que se disseminavam com o advento da República no Brasil. Ao mesmo tempo, essa obra tateava novos limites composicionais, explorando as possibilidades gráficas surgidas com o rápido desenvolvimento da imprensa e refletindo/refratando invenções de grande impacto cultural, como o cinema e a fotografia.

CAPÍTULO 1 ATUALIDADE DE MENDES FRADIQUE

O SR. MENDES FRADIQUE É UM CAZO PERDIDO

O pseudônimo Mendes Fradique, do médico capixaba José Madeira de Freitas (1893-1944), não é citado em nenhuma historiografia da literatura brasileira. Apesar de ter tido sucesso editorial à sua época, sua obra não é colocada ao lado da dos autores conservadores das primeiras décadas do século, mesmo tendo sido Madeira de Freitas um admirador da geração boêmia e veemente anti-modernista. O pseudônimo tampouco é citado em análises sobre o Modernismo, mesmo tendo o autor publicado em livro suas obras mais relevantes entre os anos de 1920 e 1928, período “destruidor” do Modernismo brasileiro, e ter mantido contato com jovens integrantes do movimento, especialmente Oswald de Andrade e mais tarde Plínio Salgado. Autor satírico, dono de uma obra presa a referências de seu momento e voltada ao consumo imediato de seus leitores, além de católico conservador com momentos de exaltação monarquista e posteriormente integralista, Mendes Fradique/Madeira de Freitas viu-se relegado pelos estudiosos da literatura.

Depois de décadas de esquecimento, porém, alguns livros publicados sob o pseudônimo, como *Historia do Brasil pelo methodo confuso* e *Grammatica portugueza pelo methodo confuso*, têm merecido cada vez maior espaço em análises de história do início do século XX no Brasil. O fenômeno relaciona-se ao maior interesse de historiadores e estudiosos da literatura pelo contexto cultural do início do século XX. Assim, o espaço que Mendes Fradique tem ganhado explica-se por ter-se desenvolvido sob o pseudônimo uma obra bastante reveladora de características culturais daquele período. De modo geral, porém, a recente literatura sobre Mendes Fradique insere a obra do autor em análises de história das mentalidades ou de história social. Dessa forma, os aspectos literários e a relevância de sua sátira, apesar de unanimemente reconhecidas, não foram enfocados a partir de conceitos caros à teoria literária. Ela se tornou um fenômeno histórico mas não alcançou o estatuto de fenômeno literário. Essa obra, no entanto, ultrapassa os limites meramente documentais e por isso merece uma abordagem literária que enfoque seus aspectos estéticos e composicionais. Neste capítulo analisaremos o caminho relativamente tortuoso da recepção da obra assinada por Mendes Fradique nas últimas décadas, com o objetivo de perceber em que medida os processos paródicos presentes na obra de Madeira de Freitas fizeram vários de seus

comentadores identificá-lo como modernista e mesmo como um precursor de correntes literárias do século XX.

Mendes Fradique foi sucesso editorial no começo do século XX no Brasil. Numa época em que as publicações mal ultrapassavam a primeira edição e em que os exemplares eram vendidos ao longo de anos até se esgotarem, sua *Historia do Brasil pelo methodo confuso* foi publicada em capítulos semanais na Revista *D. Quixote* em 1919 e entre 1920 e 1928 mereceu seis edições em livro. Ao todo, José Madeira de Freitas publicou oito livros, tendo seu volume de crônicas intitulado *A logica do absurdo* (1925) merecido reedição em 1926; além disso, o autor manteve presença literária no Rio de Janeiro na época do final da boemia e contribuiu com suas charges e crônicas em jornais da então capital da República. Em meio ao declínio de sua popularidade, Madeira de Freitas se filiou ao Integralismo, envolveu-se no *putsch* organizado por seu amigo e compadre Plínio Salgado e, perseguido, morreu poucos anos depois.

Entre as décadas de 1940 e 1960 as poucas menções a Mendes Fradique foram feitas em dicionários e histórias da caricatura e caricaturistas. No *Dicionário dos caricaturistas em jornais e revistas cariocas*, de Gondim da Fonseca, de 1941, são mencionadas as participações do autor na revista *Rio ilustrado* e mais tarde, utilizando o sobrenome Madeira, no jornal humorista *O macaco*, fundado pelo próprio autor.

Herman Lima, em sua *História da caricatura no Brasil*, de 1963, informa que Madeira de Freitas teria conquistado alguma notoriedade como caricaturista a partir do número 90 da revista *D. Quixote*, de 29 de janeiro de 1919, com uma caricatura de Rui Barbosa. No número seguinte, de 5 de fevereiro, iniciara em página inteira sua *Historia do Brasil pelo methodo confuso*. Lima chega a abordar a produção literária de Mendes Fradique afirmando que seus perfis humorísticos em versos eram superiores a seu desenho “acanhado” e pouco original. O autor se detém um pouco mais na *Historia do Brasil pelo methodo confuso*:

Caracterizada pelos mais aberrantes anacronismos, essa versão estapafúrdia dos principais acontecimentos de nossa História, muito de acordo com os padrões do humorismo da época, não teria, hoje, naturalmente, maior interesse, dada a evolução do gênero. Era, entretanto, naquele tempo, uma ingênua antecipação do *nonsense* de tantos humoristas americanos de alta nomeada hoje em dia, não sendo rara uma certa graça natural da absurda fusão de fatos longamente pretéritos, com a atualidade. (LIMA, 1963, p. 413)

Sendo um dos primeiros comentadores de Mendes Fradique, de certa forma Lima inaugura um padrão de reação à obra de Mendes Fradique: o estranhamento inicial dá lugar a uma comparação com tendências estéticas contemporâneas ao comentarista. Para Lima, as caricaturas do autor, apesar de presas aos padrões de sua época, antecipavam-se ao humor de

autores norte-americanos que angariaram prestígio nos anos 60. De qualquer forma, há o reconhecimento de uma certa “graça” oriunda do aspecto composicional que privilegia o anacronismo.

Ainda nos anos 60, Raimundo de Meneses ao analisar a trajetória do poeta boêmio Emílio de Meneses elabora um rápido comentário sobre Mendes Fradique/Madeira de Freitas. O autor teria sido admirador e imitador de Emílio e “[...] lograra grande êxito popular quando, baseado no método confuso, expressão colhida numa crônica de João do Rio sobre os programas administrativos dos nossos governos, publicou uma série de livros, cujas edições se esgotaram” (MENESES, apud: LUSTOSA, 1993, p. 14).

Um longo período se passou sem menções a Mendes Fradique até que em 1984, cinqüenta e sete anos depois de sua publicação, surgiu uma edição *fac-símile* da *Grammatica pelo methodo confuso*, numa parceria entre a Universidade Federal do Espírito Santo e a editora Rocco. Essa edição apresenta posfácio do professor Luiz Busatto que, além de apresentar informações biográficas, faz uma rápida apreciação da importância de Mendes Fradique na área do humor. Em relação à *Grammatica* o autor afirma: “Qualquer leitor de hoje, como o de 1928, pode perceber o *nonsense* de suas brincadeiras verbais, independentemente da compreensão do espírito irracionalista que animava o movimento antropófago, nascido em São Paulo, ou de *Macunaíma* de Mário de Andrade, publicado naquele mesmo ano” (BUSATTO, 1984, p. II). Busatto faz a aproximação entre Mendes Fradique e o movimento modernista, especialmente entre as obras do “método confuso” e aquela que pode ser considerada o maior ícone do movimento. Uma certa natureza profética do texto também é considerada por Busatto: “Deve-se salientar a importância da utilização do espaço tipográfico na composição do texto. Nisto o capixaba José Madeira de Freitas, se não foi o primeiro a utilizar-se desse recurso, foi um dos muitos que se antecipou aos movimentos de vanguarda datados de 1956, como a Poesia Concreta, Práxis e Poema-Processo” (BUSATTO, 1984, p. III).

Tomar Mendes Fradique como um autor de vanguarda mal-compreendido parece ser uma constante. Na verdade, à primeira vista, as inovações tipográficas e os recursos paródicos utilizados pelo autor nos levam a relacionar sua obra à dos modernistas e dos vanguardistas posteriores, uma vez que a exploração de limites tipográficos tem sido uma constante entre vanguardas, especialmente depois da voga concretista, mas principalmente porque as artes contemporâneas, pós-modernistas e modernistas encontram na paródia um de seus principais mananciais criativos. Por causa disso, vários comentadores identificam em Mendes Fradique um pioneiro de tendências estéticas relevantes do século XX, mas mais recorrentes são as aproximações entre sua obra e o Modernismo.

Em 1988, o professor Tarcísio Gurgel comparou o radicalismo presente nas abordagens da história do Brasil de Mendes Fradique, Oswald de Andrade (*Poesia Pau-brasil*, 1925) e Murilo Mendes (*História do Brasil*, 1932). As três recriações poéticas da história brasileira teriam em comum o rompimento com a história oficial. Para Gurgel, no entanto, o rompimento proposto por Mendes Fradique seria muito mais radical que nos outros dois autores, talvez por não se filiar a nenhum projeto estético e assim poder manifestar-se de maneira mais espontânea. O anacronismo da *Historia* de Mendes Fradique também estaria presente, em menor escala, em Murilo Mendes, mas é utilizada por aquele com o claro intuito de satirizar o Brasil de seu tempo, transformando o familiar em exótico ao apresentar os aspectos sociais e geográficos do país a um olhar deslocado, estrangeiro. Trata-se de um recurso caricatural que foca particularidades da sociedade brasileira, ressaltando as características mais marcantes e produzindo distorções.

Apesar de todas as características, Madeira de Freitas jamais se aproximou do movimento modernista. Pelo contrário, mostrou-se completamente avesso à idéia e desenvolveu críticas antimodernistas em suas crônicas. Uma delas, intitulada “Doenças da arte”, é bastante exemplar do seu posicionamento estético; nessa crônica, entre outras coisas, o autor afirma: “Felizmente o penumbrismo, o cubismo, o manchismo, o futurismo, o impressionismo, como o nephelibatismo, o gongorismo, o incrívelismo, são crises hystericas do senso artistico, aberrações pituitarias do bom gosto; são doenças da Arte, que, graças a Deus, na vida de cada geração, não conseguem ir além de sua menopausa” (FRADIQUE, 1922, p. 242-243).

Tem-se assim um quadro paradoxal que torna mais complexa a abordagem desse autor. Essa complexidade foi analisada pela historiadora Isabel Lustosa naquela que se constitui a pesquisa mais abrangente até hoje realizada sobre Mendes Fradique: *Brasil pelo método confuso – humor e boemia em Mendes Fradique*, de 1993. Nesse livro, propondo-se uma análise filiada à história das mentalidades, Lustosa confronta a obra de Mendes Fradique ao Modernismo e seguindo o caminho apontado por Busatto compara a *Historia do Brasil pelo methodo confuso* a *Macunaíma*, o que ela julga pertinente por considerar a obra de Mário de Andrade o ponto máximo do humor modernista. Dessa forma, Lustosa compara o personagem Macunaíma ao personagem Brasil, descrito nas páginas da *Historia do Brasil pelo methodo confuso*, ambos alheados e apáticos, donos de certo conformismo cínico. Além disso, a autora aponta semelhanças na construção do cenário: “O Rio de Janeiro de Mendes Fradique é muito semelhante à São Paulo de Mário de Andrade, cidade barulhenta, cheia de mulheres fáceis, de *meetings* e de espertos, que tentam passar o conto do vigário ora nos portugueses Cabral e Caramuru, ora no Caboclo Brasil, ora em Macunaíma” (LUSTOSA, 1993, p 153).

A análise de Isabel Lustosa compara a biografia e a obra do autor. Dessa forma, o médico Madeira de Freitas não se confunde com o pseudônimo Mendes Fradique, este seria dono de características estéticas essencialmente modernistas, aquele um moralista reacionário e nacionalista, que desenvolve uma prosa conservadora e anti-modernista. As duas facetas estariam relacionadas às diferentes formas de se ver o Brasil que predominavam na época.

À parte a análise histórica elaborada por Isabel Lustosa, há em seu trabalho considerações sobre a atualidade da obra de Mendes Fradique: “[...] quem tem às mãos, pela primeira vez, um livro de Mendes Fradique se surpreende com a contemporaneidade de seu humor. A *História do Brasil pelo método confuso*, por exemplo, uma representação da sociedade brasileira, de suas instituições e de sua história política, é vasada num humor carnavalizado, de sabor francamente modernista” (LUSTOSA, 1993, p. 14).

Organizado e prefaciado pela mesma pesquisadora, em 2004 a *História do Brasil pelo método confuso* ganhou uma nova edição, com ilustrações do autor, grafia atualizada e notas bibliográficas esclarecedoras para o leitor distante dos fatos políticos e sociais da época em que o livro foi publicado. O crítico Wilson Martins, ao resenhar o lançamento, traça considerações sobre a necessidade de tal reedição apresentar um volume considerável de notas: “[...] Era o tempo em que jornalistas e escritores citavam autores franceses no original, sem necessidade das traduções parentéticas que, segundo parece, se tornaram agora indispensáveis. Contudo, esses cuidados maternos estão estimulando a preguiça mental, no pressuposto de que não se deve exigir nenhum esforço do leitor, entre outros o de consultar o dicionário” (MARTINS, 2004).

Além do desconhecimento vocabular, Wilson Martins lamenta a falta de conhecimento dos leitores para entenderem o texto distante historicamente. Há aqui, porém, um paradoxo, pois as piadas de Mendes Fradique são todas relacionadas a fatos políticos e sociais dos anos 20 e o conhecimento de um cotidiano histórico tão específico é, afinal de contas, coisa para poucos. Fosse de conhecimento comum, não teria sentido o primeiro parágrafo do texto de Wilson Martins: “Nos 85 anos decorridos desde o seu aparecimento até à edição anotada por Isabel Lustosa [...], a ‘História do Brasil pelo método confuso’, de Mendes Fradique, foi perdendo gradativamente o seu potencial humorístico como um líquido quente que se evaporasse na atmosfera: falta-lhe agora o contexto que a tornava engraçada” (MARTINS, 2004). Cabe notar, aqui, que Wilson Martins não faz nenhuma referência à atualidade dos aspectos formais do texto de Mendes Fradique, especialmente seus recursos paródicos, que, de resto, explicam a nova edição.

Referências a Mendes Fradique se encontram ainda nos estudos de história da *Belle Époque* brasileira de Elias Thomé Saliba. Em “A dimensão cômica da vida privada na República”, presente no terceiro volume da *História da vida privada no Brasil – República: da Belle Époque à Era do rádio*, de 1998, Saliba elabora uma análise sobre a importância que o discurso humorista adquiriu num momento de grandes transformações tecnológicas e sociais como foi o início do século XX.

O cômico correspondia à busca de uma singular e peculiar forma de representação, pois como representar e simbolizar a vida privada e individual no interior daquela indefinida *comunidade imaginada* chamada Brasil? Jogo de contrastes, deslocamento de significados, ligação entre o formal e o informal, trânsito entre o prescrito e o vivido, inversão da dimensão espaço-temporal – haveria algo mais apropriado do que essas formas de representação, típicas do cômico, para retratar a vida privada brasileira na República? (SALIBA, 2004, p. 297)

Muitos humoristas digladiaram-se com o desafio de interpretar o Brasil, mas poucos se destacaram. Entre esses destaques encontra-se Mendes Fradique/Madeira de Freitas, que, ao elaborar uma versão humorística da história do país, faz nada menos que uma construção simbólica e unificante de todos os contrastes nacionais. Saliba explica “[...] o 'método' de Madeira de Freitas” como a seguir: “uma certa comicidade natural nascia da absurda fusão de eventos longamente pretéritos com a atualidade. Inspirada na enxurrada de manuais de 'história pátria' que circulavam nas primeiras décadas do século, sua descrição geográfica do Brasil pode ser lida como uma espécie de paródia desdobrada do desconcerto e da dificuldade em se representar o país” (SALIBA, 2004, p. 299).

A valorização da obra sob o pseudônimo de Mendes Fradique como documento histórico de um período de grandes transformações nacionais é resultado do crescente interesse pelas primeiras décadas do século XX. Chama a atenção, no entanto, que não são as irônicas crônicas de Mendes Fradique, documentos históricos *tout court*, os textos que merecem reedições e mais têm sido utilizados para as análises históricas, mas sim os textos mais claramente paródicos e que apresentam maior experimentalismo do ponto de vista técnico/tipográfico (diagramação inovadora, uso de fotos e caricaturas que dialogam com os textos). Justamente estes textos acabaram sendo associados a um certo sentido modernista de Mendes Fradique, sentido veementemente negado em suas crônicas.

Levando em conta a apreciação negativa do Modernismo por Mendes Fradique, considerar obras como *Historia do Brasil pelo methodo confuso* e *Grammatica portugueza pelo methodo confuso* como modernistas parece algo temerário. Apesar disso, como se vê, essa é uma constante em seus comentaristas mais recentes. Isso pode ser resultado de uma análise restrita apenas dessas duas obras, sem levar em conta as crônicas do autor ou, mais

provavelmente, uma apreciação dessas obras a partir de uma concepção artística em que certas crenças identificadas com a estética modernista estão profundamente enraizadas. Assim, podemos afirmar que na recepção dessas obras a crença na centralidade do Modernismo na cultura brasileira teria atuado de forma a fazer esses comentadores identificarem modernismo onde havia crítica a todo tipo de vanguarda estética.

No horizonte dos estudos literários contemporâneos há, de modo geral, uma supervalorização do Modernismo. Isso se dá de tal forma que o ideal modernista passou a ser tomado como moeda corrente de todas as artes e artistas do início do século, que foram pesados em sua importância a partir do grau de sua adesão às vanguardas. Assim, a valorização do artista se dá pela aproximação com o ideal modernista, uma categorização que garante importância histórica ao autor. Dessa forma, para explicar o interesse despertado pela obra de Mendes Fradique, importante seria aproximá-lo do ideal modernista, uma operação que se deu ao relativizar-se seu anti-modernismo e valorizar-se suas técnicas inovadoras de utilização do espaço gráfico e, principalmente, o aspecto paródico de sua obra, recurso estético que mais aproxima Mendes Fradique do Modernismo. Como entre as vanguardas do início do século a paródia pode ser considerada um dos recursos estéticos mais importantes, uma vez identificado como essencialmente paródico, Mendes Fradique foi alçado, de maneira genérica, à categoria de modernista.

Mendes Fradique, porém, não é apenas identificado como modernista; alguns de seus comentadores falam também em “surpreendente atualidade” quando tratam de seu “método confuso” ou fazem referência às suas inovações técnicas. Aqui, novamente, o aspecto paródico dominante de sua obra é central para se compreender a valorização recente do artista, afinal mesmo as técnicas tipográficas inusitadas para a época acabavam por se fazer paródicas dada a própria natureza satírica dos textos. Assim, quando os comentadores falam na surpreendente atualidade do autor, parece haver um movimento inconsciente de identificação dessas obras com o contexto pós-moderno de si mesmos, um contexto em que processos paródicos predominam em todos os campos de desenvolvimento estético. Para elucidarmos essa influência de um dado da contemporaneidade na recepção tardia da obra de Mendes Fradique, desenvolveremos algumas considerações sobre a paródia enquanto fenômeno metalinguístico onipresente nas artes contemporâneas. Logo em seguida, e a partir da idéia de paródia, analisaremos em que medida as inovações técnicas implementadas na obra se conjugam ao projeto paródico do autor Madeira de Freitas.

Para tratar da questão da predominância de recursos paródicos na literatura contemporânea, vamos recorrer, aqui, inicialmente a um exemplo, um texto publicado pela primeira vez no ano 2000, por um autor consagrado, primeiro escritor de língua portuguesa a receber um Nobel de literatura, José Saramago. O texto focado é *A caverna*, primeiro romance do autor depois de ser laureado pela Academia de Estocolmo, um livro que alcançou popularidade em parte por causa do próprio prêmio conferido a Saramago e em parte por se tratar de uma narrativa relativamente “leve”, se comparada com outras obras do autor, como *O evangelho segundo Jesus Cristo* ou *História do cerco de Lisboa*. Escolhemos esse livro justamente por não se encontrar entre as obras consagradas e por ter atingido um público bastante amplo e por isso heterogêneo, características que podem ilustrar melhor nossa abordagem.

Nesse romance, um velho oleiro, Cipriano Algor, e sua filha, Marta, encontram-se repentinamente sem mercado para seus produtos de cerâmica. O Centro Comercial que adquiria seus produtos simplesmente deixou de comprá-los. Sem trabalho, os dois são convencidos por Marçal Gacho, genro de Algor, a irem morar num pequeno apartamento do referido Centro. O Centro Comercial é uma construção que promete uma espécie de auto-suficiência: os que ali trabalham ali também moram e vivem uma vida cercada de recursos tecnológicos que artificializam inclusive elementos da natureza, como a chuva ou o frio. A construção do Centro parece interminável, e escavações revelam um achado arqueológico que aguça a curiosidade de Cipriano. Graças à intervenção do genro, o velho pôde entrar nos túneis da construção e deparar-se com um cenário assustador e revelador para Algor e sua família, um cenário que implica no desfecho do romance, quando todos decidem partir do Centro.

A luz trémula da lanterna varreu devagar a pedra branca, tocou ao de leve uns panos escuros, subiu, e era um corpo humano sentado o que ali estava. Ao lado dele, cobertos com os mesmos panos escuros, mais cinco corpos igualmente sentados, erectos todos como se um espigão de ferro lhes tivesse entrado pelo crânio e os mantivesse atarraxados à pedra. A parede lisa do fundo da gruta estava a dez palmos das órbitas encovadas, onde os globos oculares estariam reduzidos a um grão de poeira. Que é isto, murmurou Cipriano Algor, que pesadelo é este, quem eram estas pessoas. Aproximou-se mais, passou lentamente o foco da lanterna sobre as cabeças escuras e ressequidas, este é homem, esta é mulher, outro homem, três homens e três mulheres, viu restos de ataduras que pareciam ter servido para lhes imobilizar os pescoços, depois abaixou a luz, ataduras iguais lhes prendiam as pernas. (SARAMAGO, 2001, p. 332)

Essa cena recria o ambiente descrito por Sócrates no famoso mito da caverna, presente em *A república*, de Platão. Recorrendo ao mito socrático, Saramago como que materializa, em *A caverna*, a metáfora do Centro como um aparato complexo que administra as ilusões

cotidianas das pessoas. A questão da adesão da sociedade moderna a um mundo midiático de ilusões é bastante complexa e foi abordada de forma não menos profunda pelo autor nesse romance. Mas o que interessa aqui é perceber de que forma Saramago assimila criativamente uma imagem literária clássica em sua narrativa. Para tanto precisamos refrescar a memória daquele tão conhecido trecho de *A república* em que Sócrates descreve o ambiente da caverna:

Figura-te agora o estado da natureza humana, em relação à ciência e à ignorância, sob a forma alegórica que passo a fazer. Imagina os homens encerrados em morada subterrânea e cavernosa que dá entrada livre à luz em toda a extensão. Aí, desde a infância, têm os homens o pescoço e as pernas presos de modo que permanecem imóveis e só vêem objetos que se lhes estão diante. Presos pelas cadeias, não podem voltar o rosto. Atrás deles, a certa distância e altura, um fogo cuja luz os alumia; entre o fogo e os cativos imagina um caminho escarpado, ao longo do qual um pequeno muro parecido com os tabiques que os pelotiqueiros põem entre si e os espectadores para ocultar-lhes as molas dos bonecos maravilhosos que lhes exibem. (...) Supõe ainda homens que passam ao longo deste muro, com figuras e objetos que se elevam acima dele, figuras de homens e animais de toda a espécie, talhados em pedra ou madeira. Entre os que carregam tais objetos, uns se entretêm em conversa, outros guardam silêncio. (PLATÃO, 1959, p. 267)

A assimilação da imagem da caverna e seus prisioneiros por Saramago não é uma simples menção a Platão ou Sócrates, o mito da caverna está presente como metáfora ou alegoria em todo o romance. Porém, mais que uma referência metafórica ao mito, a descrição da caverna, transformada em achado arqueológico de um Centro Comercial que parece abranger a existência integral das pessoas, recriando inclusive sensações percebidas na natureza, é uma assimilação paródica, criativa, do mito platônico. A paródia, aqui, não é risível, muito pelo contrário, é assustadora; ela recria, seriamente, a imagem literária e artística original adicionando-lhe elementos contrapositivos da contemporaneidade, que devem ser compreendidos pelos leitores. Um leitor-modelo dessa obra deveria então ser um conhecedor do mito da caverna para ter acesso a estratos mais profundos da obra; teria de ser, em outras palavras, um leitor iniciado.

Quando falamos em leitor iniciado, queremos dizer justamente um sujeito conhecedor das obras artisticamente assimiladas por um autor. Assim, da mesma forma que ele poderia reconhecer o mito da caverna enquanto alegoria recriada pelo Centro, também poderia reconhecer, a certa altura da narrativa de *A caverna*, a assimilação criativa, em seus aspectos composicionais, do próprio método socrático de esclarecimento². A parodização em *A caverna*

² Ao discutir com sua filha sobre a eminente mudança de sua antiga casa para o Centro, o método socrático de esclarecimento, de induzir uma verdade ao interlocutor, é apresentado dentro dos moldes peculiares, e renovadores, da narrativa de José Saramago: “[...] Torno a recordar-lhe que só temos uma semana para tudo, Não me tinha esquecido, Então, Então, tal como tu própria disseste à saída do Centro, no fundo é como se não fosse haver mudança nenhuma, a casa da olaria, assim lhe chamaste, está aqui, e, estando a casa, evidentemente está a olaria com ela, Eu sei que o pai é grande apreciador

não se limita apenas ao texto platônico. O Centro se configura como uma nova versão d'*O castelo*, de Kafka, e mesmo os diálogos entre Algor e o funcionário responsável pelas compras do Centro são recriações dos diálogos entre aquele que deseja entrar no castelo e o guardião. Ainda é possível encontrar assimilações de outras obras, como *1984*, de George Orwell, ou mesmo as descrições do panopticon, de Michel Foucault, ou ainda de cenas cinematográficas, como de *Brazil, o filme*. Mas deve-se frisar que não se tratam de meras alusões, são recriações mesmo de características particulares de outras obras.

Ao escolhermos esse texto em particular, queremos demonstrar que em nossa era mesmo obras dirigidas a um público amplo e heterogêneo, situação em que a imagem de um leitor ideal se esgarça, têm como característica a utilização do recurso da paródia. A onipresença da paródia nas artes contemporâneas, e em particular na literatura, nosso objeto imediato de análise, inclui verdadeiras famílias paródicas ou linhagens de recriação artística de elementos, temas e características composicionais, como a que liga *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Marquez (obra que parodia entre outras obras a *Bíblia* e *As mil e uma noites*), *O último suspiro do mouro*, de Salman Rushdie (que parodia entre outros textos *Cem anos de solidão*, *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*, de Machado de Assis)³, e *Retrato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum (que assimila aspectos narrativos de *O último suspiro do mouro*, além de obras de Machado de Assis).

Muito do que se considera vanguarda atualmente está relacionado à exploração da paródia. De modo geral, a auto-referencialidade e seu efeito de linguagem, a paródia, predomina nas artes do século XX. É fácil perceber a insistência na assimilação e recriação de obras consagradas do passado entre os grandes ícones das vanguardas literárias do início do século, como James Joyce, Proust, Samuel Beckett e, no Brasil, Manuel Bandeira e Oswald de Andrade, entre muitos outros. Além disso, a paródia tem se constituído como traço fundamental

de enigmas, Não sou apreciador de enigmas, gosto das coisas claras, Tanto me faz, não aprecia enigmas, mas é enigmático, de modo que lhe ficaria muito reconhecida se me explicasse aonde quer chegar, Quero chegar precisamente onde já estamos neste momento, onde estaremos por uma semana mais e espero que por muitas outras depois, Não me faça perder a paciência, por favor, Por favor digo eu, é tão simples como dois e dois serem quatro, Na sua cabeça, dois e dois sempre foram cinco, ou três, ou qualquer número, tudo, menos quatro, Vais-te arrepender, Duvido, Imagina então que não pintamos as estatuetas, que nos mudamos para o Centro e as deixamos ficar no forno tal como se encontram, Já imaginei, Morar no Centro, como o Marçal explicou com muita clareza, não é um desterro, as pessoas não estão lá encarceradas, são livres de sair quando quiserem, passar o dia todo na cidade ou no campo e voltar à noite. Cipriano Algor fez uma pausa e olhou curiosamente a filha sabendo que ia assistir ao despertar de sua compreensão. Assim sucedeu, Marta disse sorrindo, dou a mão à palmatória, na sua cabeça dois e dois também podem ser quatro [...]. (SARAMAGO, 2001, p. 284-285).

³ A proposta ética de Salman Rushdie de abordar literariamente as diferenças culturais, sociais e políticas num formato paródico que abrange boa parte da tradição literária portuguesa do Renascimento e, principalmente, a obra de Machado de Assis foi analisada em: Carneiro (2005).

na obra de inúmeros autores contemporâneos ou pós-modernos. A onipresença da paródia em nossa era, no entanto, não está restrita ao campo da literatura ou das artes eruditas, muito pelo contrário, ela está intimamente ligada à cultura de massa, o que faz vários dos detratores da pós-modernidade, como Fredric Jameson e Terry Eagleton, falarem em *kitsch* e uniformização cultural das massas. Enfim, é fácil perceber que a auto-referencialidade de linguagem é moeda corrente nos grandes sucessos de cinema, nas novelas de televisão e em séries animadas como *Os Simpsons*.

A paródia não é, porém, um fenômeno recente. Ela tinha lugar destacado na cultura grega e romana antiga, persistiu durante toda a Idade Média e viveu uma espécie de apogeu durante o Renascimento, o que levou o teórico Thomas Greene a falar sobre o período como uma era de ouro da paródia e da pura imitação, que atingiu não apenas a literatura, mas a pedagogia, a gramática, a retórica, a estética, as artes visuais, a música, a historiografia, a política e a filosofia (GREENE, apud, HUTCHEON, 1991, p. 10). Na verdade, gramáticas de chistes já eram correntes na Idade Média, bem como paródias pornográficas de catecismos e textos didáticos.

Nesse sentido os processos paródicos utilizados por Madeira de Freitas em seus textos mais alentados não podem ser considerados, a rigor, originais ou revolucionários. Ao mesmo tempo, a percepção de que a paródia é um elemento central das artes contemporâneas e que boa parte da ruptura modernista deve-se à assimilação radical desse processo metalingüístico fez com que vários autores identificassem em Mendes Fradique um precursor e mesmo um profeta das artes modernas e pós-modernas. Mas, apesar de ser comumente considerada uma característica das artes contemporâneas, a paródia não é, em si, um sinal de modernismo.

Apenas em fins do século XVIII iniciou-se uma grande ruptura com a tradição clássica das artes, que privilegiava a metalinguagem e a paródia num sentido amplo. É a partir do reforço da figura do autor, no período do Romantismo, que a idéia de originalidade fez a paródia e a paráfrase perderem terreno e serem consideradas apelos menores da arte. A tendência de uma vertente paródica na literatura, porém, persistiu e reforçou-se ainda no século XIX na Europa, com autores se permitindo paulatinamente o exercício da auto-referencialidade de linguagem, à medida em que se reforçava a divulgação de material escrito e a formação de um público leitor afeito a textos escritos, mesmo que inicialmente apenas à Bíblia. Mas é no início do século XX, com o desenvolvimento das vanguardas estéticas, que essa tendência teve um impulso sem precedentes, comparável talvez apenas ao desenvolvimento do fenômeno no Renascimento.

Vários fatores operaram a favor de uma presença cada vez maior da paródia nas artes a partir do início do século XX, como a alfabetização em massa, o acesso cada vez maior a bens culturais pela população, com a criação de museus e bibliotecas, mas principalmente o



progresso tecnológico, que permitiu o desenvolvimento de novos campos artísticos, como o cinema e a fotografia. Com o advento da evolução dos sistemas de impressão em fins do século XIX e início do século XX e o conseqüente desenvolvimento da imprensa jornalística, criou-se uma espécie de concorrência ao fazer literário ou pelo menos um deslocamento de função. Isso fez com que os artistas se libertassem da obrigatoriedade de voltar-se à realidade aparente das coisas, podendo trabalhar com a realidade da própria linguagem, num movimento de especialização do fazer

literário, como foi pontuado por Afonso Romano de Sant'Anna: "Concorrendo, portanto, com jornais, televisões, cinemas, etc., a linguagem literária muitas vezes acabou por alargar seu espaço internamente, numa alquimia de materiais estilísticos e formais que tornam o texto literário um código que só os iniciados podem decodificar. Dentro dessa especialização, surge a paródia como efeito *metalinguístico* [...] (SANT'ANNA, 2004, p. 8, grifo do autor).

Temos assim um quadro em que a paródia se evidencia como característica relevante nas artes contemporâneas. Nesse sentido, moderna mesmo é a atenção que a crítica tem voltado a esse efeito de linguagem, que encontra correspondência no foco que as próprias artes voltam ao sentido de auto-referencialidade. Isso explica, em parte, o interesse que a obra assinada por Mendes Fradique tem despertado entre os estudiosos e a aproximação do pseudônimo ao Modernismo, por parte de seus comentadores.

Mendes Fradique criticou o Futurismo também com gravuras paródicas, reveladoras de sua compreensão das vanguardas.

Nas últimas décadas, cada vez mais autores se voltaram ao estudo da paródia na estética contemporânea. No Brasil, como vimos, o fenômeno foi observado, entre outros, por Afonso Romano de Sant'Anna:

A rigor, existe uma consonância entre paródia e *modernidade*. Desde que se iniciaram os movimentos renovadores da arte na segunda metade do séc. 19, e especialmente com os movimentos mais radicais do séc. 20, como o Futurismo (1909) e o Dadaísmo (1916), tem-se observado que a paródia é um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte de nosso tempo. Ou seja: a freqüência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte

contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos. (SANT'ANNA, 2004, p. 7)

Não se constituindo por si um fator, mas evidenciando claramente a tendência paródica da contemporaneidade, há o próprio desenvolvimento das ciências da linguagem, que permitiu um aprofundamento do estudo e emprego dos processos metalingüísticos.

Para a canadense Linda Hutcheon, em nossa era a paródia se tornou a forma discursiva por excelência para expressar a necessidade de auto-referencialidade artística e científica:

Art forms had increasingly appeared to distrust external criticism to the extent that they have sought to incorporate critical commentary within their own structures in a kind of self-legitimizing short-circuit of the normal critical dialogue. In other fields – from linguistics to scientific philosophy – the question of self-reference has also become the focus of attention. The modern world seems fascinated by the ability of our human systems to refer to themselves in an unending mirroring process. (HUTCHEON, 1991, p. 1)

Uma percepção tão abrangente da presença da paródia em nossa era exige, é claro, uma reestruturação do conceito. Linda Hutcheon é uma das autoras que desenvolveu profícuas pesquisas sobre a auto-referencialidade na estética contemporânea, que resultaram em seus estudos sobre pós-modernidade, metaficção e em análises sobre a natureza da paródia moderna em seu *Theory of Parody* (1985). Nesta obra, Hutcheon busca redefinir o conceito de paródia a partir de um enorme corpus de exemplos tirados de áreas como a literatura, as artes plásticas, a arquitetura e a música. Em linhas gerais, para a autora, a paródia moderna (ou pós-moderna) constitui-se numa repetição criativa de elementos antigos nas artes. Por meio de um distanciamento crítico, essa repetição apontaria para uma ironia da diferença no próprio âmago da semelhança. A paródia se realizaria, assim, paradoxalmente tanto na mudança quanto na continuidade cultural.

Para tratar da onipresença da paródia nas artes contemporâneas, Hutcheon relativiza a associação quase automática da paródia com o cômico. Aristóteles, em sua *Poética*, afirmou que o primeiro a compor paródias teria sido Hegêmenon de Tassos, por ter utilizado o estilo épico para compor poesias cômicas representando pessoas inferiores e não heróis, como fez Homero. Estabeleceu-se, assim, já na Antigüidade, um fundo ético-valorativo no emprego da paródia, que antes estaria restrita à representação cômica, popular e cotidiana, enquanto o épico estava reservado a descrições sérias e elevadas. O conceito sofreu mudanças à medida que novas formas de auto-referencialidade ganharam espaço nas artes e a apropriação metalingüística se desenvolveu também fora do âmbito do cômico. Para Linda Hutcheon, um conceito mais abrangente de paródia pode ser defendido a partir do próprio prefixo grego *para*,

cujo usual sentido de “contra” ode (música) pode ser relativizado por seu outro sentido de “ao lado”; dessa forma “para” “ode” pode sugerir uma certa intimidade e acordo com o objeto parodiado, mais do que um puro e simples contraste negativo.

There is nothing in *parodia* that necessitates the inclusion of a concept of ridicule, as there is, for instance, in the joke or *burla* of burlesque. Parody, then is ironic “trans-contextualization” and inversion, is repetition with difference. A critical distance is implied between the background text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive. The pleasure of parody’s irony comes not from humor in particular but from the degree of engagement of the reader in the intertextual “bouncing” [...] between complicity and distance. (HUTCHEON, 1991, p. 32)

Uma vez livre do sentido estrito de ridicularização, a paródia pode ser compreendida como a assimilação explícita de uma ou várias obras, linguagens ou convenções de gênero, não necessariamente ridicularizando-os, mas dando-lhes novos sentidos e mesmo assegurando seus papéis na tradição. Como nas artes contemporâneas, num plano formal, os deslocamentos estéticos são profundos, e a assimilação renovadora de uma linguagem antiga e estabelecida pode se dar muitas vezes na forma de uma contextualização necessária ao leitor/espectador. No espaço entre a obra original e a paródica situa-se a ironia, estabelecida com o deslocamento da referencialidade. A ironia é uma estratégia da paródia, podendo ser positiva ou destrutiva, e por causa dela a paródia não se confunde com a mera imitação, o plágio, a citação ou alusão.

A ironia, por sua vez, envolve algo mais do que propriamente o enunciado, em seus aspectos semânticos ou sintáticos, pois uma vez que qualquer ato de linguagem ou enunciação é situado dentro de um contexto real específico, sua compreensão depende da situação real de contemplação do indivíduo. Para se realizar a intenção irônica de um enunciado (frase, pintura, romance, etc.) tem-se de levar em conta a capacidade de decodificação do agente receptor, que percebe um deslocamento referencial do enunciado primário em direção a um enunciado secundário. Se um leitor/receptor não apreende o sentido irônico de um enunciado, ele simplesmente incorpora o elemento ao todo do enunciado, o que faz uma dada obra perder parte significativa de seu conteúdo e forma para determinado leitor/receptor.

Um conceito relativamente abrangente de paródia se adequa à análise da tendência paródica nas artes contemporâneas, mas é também bastante elucidativa para a análise de obras mais antigas e para a análise de outros fenômenos literários. Desde os Formalistas Russos, especialmente em Yuri Tynianov, o processo paródico tornou-se chave para a explicação do desenvolvimento literário ao longo da história: uma velha convenção artística

tenderia sempre ao desaparecimento ou à assimilação paródica num novo formato. Essa proposição está também no cerne do desenvolvimento teórico de Mikhail Bakhtin.

Apesar de apresentar uma obra relativamente dispersa e inacabada, além de manter-se inédito no Ocidente até praticamente os anos oitenta, Bakhtin, a partir do desenvolvimento de conceitos como polifonia e carnavalização, pode ser considerado um teórico central para a teoria do romance. As teorias de Bakhtin revelaram-se bastante produtivas, uma produtividade que, para Linda Hutcheon se explica entre outras coisas pelo ambiente cultural pós-moderno, uma vez que a temática e a própria natureza muitas vezes inacabada de seus textos obriga os receptores de sua obra a desenvolver e adaptar, num processo paródico, suas idéias.

Algo parecido pode ser proposto aqui em relação ao conceito de “romancização”, que Bakhtin apresenta em certos momentos de sua obra para tratar dos processos de assimilação presentes no romance, sem desenvolver mais profundamente o conceito. Para Bakhtin, o romance é o único gênero literário nascido depois da escrita, ou seja, à luz da História e em meio a gêneros antigos maduros, como o idílio, a épica, a lírica, etc., cujas características já estavam estabelecidas. Quando esses gêneros antigos passaram a ser registrados na forma escrita, seu processo de evolução já estava praticamente concluído, o romance, ao contrário, apenas iniciava seu desenvolvimento, que dura até hoje.

Os gêneros antigos se caracterizam pelo convencionalismo de formas e pelo tom retórico oral e declamatório. Essas convenções e tons formais são constantemente parodiados pelo gênero romanescos, misturando-se a estratos cômicos do folclore carnavalesco popular, e nesse processo residiria a força vital do romance. “Em toda a história do romance desenrola-se uma parodização sistemática ou um travestimento das principais variantes de gênero, predominantes ou em voga naquela época, e que tendem a se banalizar [...]” (BAKHTIN, 1993, p. 400). Ora, o princípio da travestização ou parodização é apresentado por Bakhtin como elemento central da carnavalização. Dessa forma, o modelo romanescos é, por sua própria natureza, um modelo carnavalizante. Para o teórico russo, o realismo grotesco desenvolvido no Renascimento por Erasmo de Roterdã (*Elogio da loucura*) e François Rabelais (*Gargântua e Pantagrue*) emprestou dos ritos populares do carnaval medieval a idéia do destronamento ritual do rei ou da autoridade, transformando-o num modelo de composição do romance, que parodia e rebaixa os gêneros antigos e estabelecidos, por sua própria natureza autoritários e monológicos (textos sérios do universo legal ou religioso, por exemplo).

As paródias de gêneros clássicos já estavam presentes nas obras precursoras e nos esboços do romance, como o romance grego e o romance de aventuras antigo. Mesmo depois de estabelecida a forma romanescos, as paródias continuaram presentes no romance e

posteriormente o gênero romanesco voltou-se sobre si mesmo, auto-avaliando-se e parodiando-se ininterruptamente. Para Bakhtin, essa autocrítica é característica de um gênero em formação, ao mesmo tempo que impossibilita a construção de rígidos cânones romanescos.

Um gênero antigo e estático, como o romance de cavalaria ou o idílio, sofre o processo de “romancização” quando se torna mais livre e solto. Sua linguagem é renovada por meio do plurilingüismo extraliterário (fatos contemporâneos à elaboração da obra), dos estratos romanescos da língua literária e por elementos folclóricos carnavalizantes. O gênero se dialogiza e é largamente penetrado pelo riso, pela ironia e pelo humor; os rebaixamentos e inversões cômicas evidenciam o caráter carnavalesco do gênero romanesco. O mais importante nesse processo, porém, é a introdução do inacabamento semântico, o contato vivo do romance com sua época que está se fazendo. Não é uma pretensa *forma* romanesca que produz a romancização, mas o entrelaçamento do gênero com a própria realidade imediata.

O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. (BAKHTIN, 1993, p. 400)

Mikhail Bakhtin não estendeu suas análises para além das fronteiras da literatura, o que intriga estudiosos, mas seus conceitos são perfeitamente aplicáveis às artes em geral. A ascendência do desenvolvimento teórico de Bakhtin, de qualquer modo, reforça a idéia de que a auto-referencialidade tornou-se um elemento caracterizador da atividade intelectual contemporânea. O fenômeno, podemos afirmar, também está relacionado à obra de Mendes Fradique, que graças a seu apelo paródico tem sido identificada como precursora, modernista ou representativa de uma certa visão carnavalizada da realidade brasileira.

PARÓDIA E PASTICHE

Vimos inicialmente que vários comentadores da obra assinada por Mendes Fradique relacionavam essa obra ao Modernismo e às vanguardas estéticas do século XX. A reação, muitas vezes de espanto, em relação a essa obra, estaria relacionada a uma visão de literatura profundamente contagiada por um ideal de modernidade ou modernismo, uma vez que os abundantes processos paródicos utilizados por Madeira de Freitas constituem um elemento valorizado de maneira abrangente pela estética contemporânea. Porém, da mesma forma que a

paródia tornou-se onipresente, ela também passou por processos de depuração, tanto em seu aspecto artístico quanto no campo teórico. Uma concepção mais abrangente de paródia implica numa especialização de termos e de percepção de certas características composicionais. Por isso, valendo-nos desse instrumental, propomos aqui uma identificação mais apurada dos processos parodísticos utilizados por Madeira de Freitas, em recriações cômicas de gêneros textuais.

As generalizações em torno da obra de Mendes Fradique e em relação a conceitos como carnavalização, paródia, sátira e humor estenderam, parodicamente, se podemos dizer, a confusão proposta pelo método de Mendes Fradique. Tentando enquadrar essa obra dentro de conceitos caros à literatura, porém, podemos relativizar a classificação dos textos do “método confuso” como paródicos. Tentaremos demonstrar, aqui, que os textos que têm merecido cada vez maior atenção da crítica não apresentam um formato paródico totalmente realizado; eles seriam, na verdade, pastiches de gêneros antigos mas ainda vivos. Por outro lado, a partir da utilização do pseudônimo Mendes Fradique e da utilização de referências permeadas de ironia à obra de Eça de Queirós, pode-se falar num processo paródico que abrangeria também as crônicas do autor.

Para Linda Hutcheon, a ironia é o traço definidor da sofisticação inerente à paródia, reforçando, numa síntese bitextual, a diferença mais que a similaridade. O pastiche, por sua vez, tenderia justamente ao contrário, ele reforça a similaridade ao invés da diferença. Considerando o conceito de romancização de Bakhtin, poderíamos pensar no pastiche como uma paródia não totalmente realizada, por recorrer a uma convenção de gênero antiga e consagrada mas ainda resistente, como estruturas composicionais orais cristalizadas ou de gêneros duradouros, como o da gramática ou dos livros didáticos. Se esse for o caso, então aquelas que são consideradas as obras paródicas de Mendes Fradique seriam na verdade um flagrante de inacabamento do processo de romancização referido por Bakhtin. Por trás da intenção paródica, Mendes Fradique teria reforçado a similaridade ao invés da diferença composicional ao assimilar convenções de gênero antigas mas ainda em prestígio (o gênero do livro didático de história, e da gramática). Deve-se destacar, no entanto, que o uso, aqui, do termo inacabado não tem cunho valorativo, pois em Mendes Fradique o inacabamento não é inerente à incúria ou incapacidade do autor. Os objetivos paródicos de Mendes Fradique, relacionados a seu conservadorismo estético, abriram o caminho para o pastiche, de modo a que sua obra fosse intelegível a seus leitores imediatos enquanto pastiche mesmo. Isso se torna claro à medida que se observa a própria construção do personagem-narrador Mendes

Fradique, que serve como um segundo-narrador a intermediar a proposta humorística dos textos.

Com o objetivo de esclarecer as diferenças propostas aqui entre pastiche e paródia, podemos observar algumas relações criativas desenvolvidas a partir de um dos gêneros discursivos antigos mais resistentes de todos os tempos, o da gramática. Calcado na tradição, o discurso gramatical identifica-se plenamente com um gênero discursivo voltado para a descrição da linguagem em que classificações e catalogações estão sempre presentes. A linguagem é sempre elevada e autoritária por prender-se a uma atitude essencialmente prescritiva. A própria apresentação gráfica em listas, tabelas e esquemas resiste a alterações, e a estrutura de apresentação da descrição da língua também está estabelecida: à fonologia e fonética segue-se a morfologia e a sintaxe⁴.

Tomemos como exemplo uma gramática publicada no início do século XX no Brasil, a *Grammatica expositiva* – curso superior, de Eduardo Carlos Pereira, de 1919. Trata-se de uma gramática bastante conservadora em que, apesar de haver referências aos estudos desenvolvidos por Saussure, a tradição gramatical sofreu pouco ou praticamente nenhum arejamento. Prova disso está na preocupação do autor em desenvolver um subcapítulo intitulado “Vícios de linguagem”, em que são elencados todos os elementos que se contrapõem às figuras de sintaxe, como barbarismo, solecismo, cacofonia, eco, colisão, arcaísmo, neologismo, entre outros. Segue a descrição destes dois últimos elementos:

510. ARCHAISMO é o uso de palavras ou expressões antiquadas, caídas em desuso, p. ex.: *bofé, oganno, al, a la fé, começar fazer, succedel-o, desejar de fazer, etc.*

Nota. – As palavras, como as modas, passam e desaparecem; porém, como estas, reaparecem muitas vezes. Aos escriptores abalisados e criteriosos cumpre abrir “a veneranda fonte dos genuinos classicos” e soltar “as correntes da antiga san linguagem”.

NEOLOGISMO é o phenomeno contrario ao archaismo, e consiste no emprego de palavras *novas*, que formadas no seio da lingua, como – *bilontra, evoluir, ferro-via, ferroviario, bisar*; quer importadas de línguas estrangeiras, como – *phonographo, velodromo, decímetro, railway, etc.*

Obs. – O NEOLOGISMO obedece, em geral, á lei do progresso ou evolução linguistica, e deixa de ser um vicio quando necessario para expressão de uma idéia nova, ou quando formado de accordo com o genio da lingua. Não obedecendo ao criterio esclarecido de judiciosas conveniencias literarias, o *archaismo* e o *neologismo* constituem elementos de obscuridade e tornam-se verdadeiros *barbarismos*. (PEREIRA, 1919, p. 264)

A estrutura organizacional do gênero estabelecido da gramática foi herdada ainda da gramática de Varrão (séc. I a. C.) e pode ser identificada na gramática de Eduardo Carlos Pereira, mantendo-se ainda hoje com poucas mudanças. Assim, num autor bem mais recente e progressista como Celso Cunha, temos ainda a ordem tradicional de abordagem da língua,

⁴ Sobre a história da gramática tradicional, consultar, entre outros: NEVES, 2002.

tanto que em sua gramática, apesar de o autor não recorrer ao termo valorativo de vício de linguagem, também é possível observar a estruturação em entradas, explicações e, quase sempre, notas e observações.

Observações:

[...]

3a.) Empregamos muitas palavras compostas que não são, propriamente, formações portuguesas. Assim, *couve-flor* é tradução do francês *chou-fleur*; *café-concerto* é também de origem francesa; *bancarrota* provém do italiano *bancarotta*, *vinagre* chegou-nos, provavelmente, por intermédio do espanhol *vinagre*, originário, por sua vez, de alguma forma catalã idêntica.

4a.) algumas palavras de importação que aparentam forma simples são compostas nas línguas de origem. É o caso, por exemplo, de *oxalá*, derivado do árabe *wa sa llâh* (= e queira Deus); de *aleluia*, proveniente do hebraico *hallelu Y ah* (= louvai ao Senhor). (CUNHA, 1985, p. 106)

O gênero textual da gramática, assim como qualquer outro gênero textual, pode ser compreendido como um elemento redundante de comunicação que permite a identificação imediata do tipo de texto que se tem em mãos. Uma bula de remédio, por exemplo, apresenta uma estrutura organizacional e uma linguagem estabelecida, enfim um gênero textual, e por isso não necessita ser lida em sua totalidade, o que permite que a maioria das pessoas pule imediatamente à seção de posologia e contra-indicações. De certa forma, pode-se afirmar, num âmbito comunicativo pragmático, que o gênero se estabelece para que não seja necessário ler, ou melhor, o gênero textual é um recurso delimitador de campo semântico. A desautomatização de gêneros estabelecidos, porém, obriga ao leitor atenção redobrada. Entre o texto original da gramática, por exemplo, e uma paródia desse gênero, ao leitor cabe reconhecer e ter uma função ativa em relação ao vácuo existente entre o gênero original e o texto desautomatizador que tem em mãos, atentando para a ironia que aponta para o gênero textual original.

Para ilustrar esse processo, recorreremos, aqui, a um dos prefácio presentes em *Tutaméia*, de Guimarães Rosa, que tematiza, justamente, a questão do neologismo. Em “Hipotréllico”, um narrador semelhante ao narrador existente na gramática (se tomarmos narrador a partir da idéia da voz que fala) se dispõe a esclarecer, assim, como um gramático, o sentido, a origem e as funções da palavra hipotréllico; de roldão há considerações irônicas, mas construtivas e não meramente cômicas, mas nem por isso deixando de ser bem humoradas, sobre a questão da formação de neologismos, assunto de particular interesse para um autor como Guimarães Rosa.

Há o hipotréllico. O termo é novo, de impesquisada origem e ainda sem definição que lhe apanhe em todas as pétalas o significado. Sabe-se, só, que vem do bom português. Para a prática, tome-se *hipotréllico* querendo dizer: antipodático, sengraçante imprizado; ou, talvez, vice-dito: indivíduo pedante, importuno agudo, falto de respeito para com a opinião alheia. Sob mais que, tratando-se

de palavra inventada, e, como adiante se verá, embirrando o hipotrélico em não tolerar neologismos, começa ele por se negar nominalmente a própria existência. (ROSA, 1976, p. 64)

Recorrendo ao formato descritivo do gênero gramatical, Guimarães Rosa cruza a linguagem estabelecida do antigo gênero gramatical (que podemos considerar elevada, uma vez que se impõe num acabamento monológico) com estratos de linguagem mais soltos, que Mikhail Bakhtin chamaria de estratos populares. A articulação sintática e o uso de palavras populares, porém, não dicionarizadas, como “sengraçante” e “imprizado”, além de derivações a partir de prefixos bastante produtivos, como “impesquisada”, tira o tom elevado da explicação gramatical proposta. Mas, apesar do rebaixamento do tom elevado e prescritivo da linguagem original, a estrutura da explicação se mantém, elencando-se os vários sentidos do neologismo.

Além da linguagem cotidiana, outro elemento da vida penetra no gênero gramatical, o humor. Após vários exemplos de neologismos, o narrador apresenta numa anedota a última e irrefutável prova para a defesa de “hipotrélico”, o “bom português”:

Já outro, contudo, respeitável, é o caso – enfim – de “hipotrélico”, motivo e base desta fábula diversa, e que vem do bom português. O bom português, homem-de-bem e muitíssimo inteligente, mas que, quando ou quando, neologizava, segundo suas necessidades íntimas. Ora, pois, numa roda, dizia ele, de algum sicrano, terceiro, ausente:
 – E ele é muito hiputrélico...
 Ao que, o indesejável maçante, não se contendo, emitiu o veto:
 – Olhe, meu amigo, essa palavra não existe.
 Parou o bom português, a olhá-lo, seu tanto perplexo:
 – Como?!... Ora... Pois se eu a estou a dizer?
 – É. Mas não existe.
 Aí, o bom português, ainda meio enfiado, mas no tom já feliz de descoberta, e apontando para o outro, peremptório:
 – O senhor também é hiputrélico...
 E ficou havendo. (ROSA, 1976, p. 66-67)

Na assimilação criativa do gênero gramatical, Guimarães Rosa cruza a linguagem elevada e autoritária da gramática com o humor anedótico e estratos extra-literários da linguagem popular, como a própria voz na representação de sons que devem acompanhar a anedota (“hiputrélico”, “ora, pois”, etc.), tornando-a mais leve, ambígua e menos elevada. Além disso, um elemento folclórico carnavalizante, a figura do “bom português”, atua por meio do riso em função de uma dialogização do gênero originalmente monológico da prescrição gramatical. Teríamos aqui, então, um texto em que o processo de romancização está completo, ou seja, em que o texto se constitui de todo romanesco à medida que se descola, no sentido formal, totalmente do gênero parodiado original, além de cruzá-lo com elementos folclóricos e cotidianos.

Analisando o texto de Guimarães Rosa a partir da idéia de paródia moderna ou pós-moderna, como descrita por Linda Hutcheon, podemos identificar o tom irônico a partir da possível percepção do leitor sobre qual gênero está sendo parodiado. Indicando o gênero original, o texto de Guimarães Rosa recorre redundantemente à estrutura gramatical das notas numa “Glosação em apostilas ao hipotrético”, uma espécie de nota em que trechos de autores como Antenor Nascentes e Agrippino Grieco são chamados para corroborar o “esclarecimento” apresentado. Essa nota é organizada em parágrafos, numa mistura relativizadora da autoridade monológica, que compreende anedota, voz popular, humor e a linguagem elevada e organizada da descrição gramatical.

No texto de Guimarães Rosa, a estrutura organizacional do gênero gramatical é utilizada para ressaltar o sentido irônico do texto, constituindo-o numa paródia. No texto de Mendes Fradique, entretanto, o distanciamento que o texto desautomatizador tem do gênero original é muito menor. Na verdade, toda a estrutura gramatical está presente na *Grammatica portugueza pelo methodo confuso*. O livro todo se estrutura em entradas e esclarecimentos. O que ressalta a própria estrutura do gênero original.

Vícios de linguagem são a consequência dessa burrice consuetudinária, em que respiram os falladores de uma lingua indefesa.

Os **vícios de linguagem** mais frequentes são tres: **solecismo, barbarismo, cacophonia**.

Solecismo – é um vicio muito feio. Consultar a respeito o Dr. Laudelino Freire. (*)

Barbarismo – é a introdução de vocabulos estrangeiros no discurso. Esse vicio, plenamente justificado pelos livre-cambistas, encontra inimigos irreconciliáveis entre os proteccionistas.

[...]

(*) **Suspiros** – 9 claras para meio kilo de assucar, que deve ser secco no forno. Batem-se as claras em neve, juntam-se com o assucar na batedeira, até ficar bem consistente. Pingam-se em taboleiros untados com manteiga e pulverizados com farinha de trigo. Forno brando. (FRADIQUE, 1928, p. 88)

Neste trecho, a estrutura original do gênero gramatical não sofre grandes abalos; apesar de se misturar com a voz popular, não sofre um afastamento muito grande de suas bases formais originais, o sistema de entradas e explicações persiste, bem como o tom elevado do discurso autoritário e monológico. O humor, porém, se estabelece via relativização dessa linguagem autoritária, que apesar de mais solta não permite o cruzamento com extratos grotescos ou folclorizantes da vida popular. Mesmo assim, apesar da ausência de elementos folclóricos carnavalizantes mais explícitos, a linguagem elevada se relativiza pela introdução de elementos da vida cotidiana palpável, como a receita de bolo (dicas culinárias e de limpeza povoam as notas do livro, substituindo sérias e esclarecedoras notas de rodapé), e menções a figurões da política ou da intelectualidade da época. Dessa forma, o universo da vida secular,

prática e cotidiana ganha reflexo no texto de Mendes Fradique e nesse sentido podemos falar num processo de relativização irônica de um gênero estático.

A linguagem da gramática, e seu tom prescritivo, apesar de manter-se muito próxima da estrutura composicional tradicional ganha com o “método confuso” um tom ambivalente. Na verdade, Mendes Fradique não refuta a gramática, afinal, junto ao modelo explicativo original permanece o caráter informativo: barbarismo, aqui, ainda é a introdução de vocábulos estrangeiros. Há, no entanto, uma humorada conjugação entre as informações gramaticais e a exploração do universo político e intelectual da época: a importação de palavras conjuga-se ao problema da importação de produtos e mesmo do contrabando; da mesma forma, os puristas, defensores de um português livre da influência estrangeira, conjugam-se aos grupos econômicos que exigiam uma política protecionista para a indústria nacional.

A gramática de Mendes Fradique se recheia de vida cotidiana, mas não há a plena desestruturação ou inversão do modelo composicional tradicional, como em Guimarães Rosa. Dessa forma, podemos falar em pastiche em relação à *Grammatica portugueza pelo methodo confuso*. O deslocamento em relação ao gênero original é apenas superficial. Não se deixa de ter, na *Grammatica portugueza*, as notas de rodapé, mas elas continuam sendo notas, o deslocamento humorístico se dá pela irrelevância ou *nonsense* da informação prestada por ela em relação ao tema tratado. Como a distância existente entre o gênero original e o texto desautomatizador é restrita, a ironia e o humor ligado a fatos contemporâneos à obra se aliam ao formato estabelecido da gramática. Dessa forma, a atenção dada ao gênero original é maior que a atenção dada a uma reinvenção do gênero, e a ação da ironia, assim, é limitada. Entre o gênero original e o pastiche desenvolve-se um deslocamento humorado calcado no *nonsense*, ou seja, a função pragmática da gramática enquanto livro de consulta é desarticulada, entre outras coisas pela menção a uma consulta ao filólogo, então famoso, Laudelino Freire, que tem seu nome ligado a uma nota sem qualquer função prática relacionada aos estudos de linguagem.

Na *Historia do Brasil pelo methodo confuso*, por sua vez, por causa da presença de anedotas e narrativas humoradas, há em relação à *Grammatica* um distanciamento relativamente maior entre o gênero original e o texto desautomatizador. Percebe-se, no entanto, o mesmo apego à estrutura do livro didático de história ou às populares histórias pátrias correntes nas primeiras décadas do século XX. Por isso podemos falar em pastiche tanto em relação à *Historia* quanto à *Grammatica*, uma vez que a estrutura do gênero textual original se mantém conjugada ao apelo humorístico, enquanto o apelo irônico depende muito proximamente da estrutura parodiada. Essa relativa proximidade com os gênero originais

permite-nos considerar os livros de José Madeira de Freitas que carregam em seu título o subtítulo explicativo de “método confuso” exemplos esclarecedores do processo de romancização indicado por Bakhtin, uma vez que se constituem num momento flagrante em que o fenômeno se apresenta inacabado. Esse inacabamento, no entanto, é parte intrínseca do objetivo discursivo do autor, pois justamente da proximidade com o texto original parodiado emerge o humor característico que ficou ligado ao nome Mendes Fradique.

Ao tratar humoristicamente da história do Brasil, Madeira de Freitas tinha um farto repertório para parodiar. Na década de 20, o livro *Nossa pátria* (1917), de Rocha Pombo, era utilizado em quase todas as escolas do país e *Porque me ufano de meu país* (1900), de Affonso Celso, era, de longe, o maior sucesso editorial nacional. Esses textos eram o alvo imediato do pastiche de Madeira de Freitas. Na verdade a *Historia do Brasil pelo methodo confuso* segue muito de perto esses livros, tanto em seus aspectos organizacionais, quanto em sua linguagem. Podemos perceber isso pegando ao acaso qualquer tema desenvolvido pelos três autores. Detenhamo-nos nas suas descrições dos índios brasileiros.

Affonso Celso não desenvolve em seu livro uma descrição muito pormenorizada do índio brasileiro, uma análise antropológica mais profunda não se encontrava em seu horizonte; antes ele se dedica a exaltar suas qualidades a partir de dados obtidos na carta de Pero Vaz de Caminha:

Mostraram-se bondosos [os índios], serviçais, confiantes, sociáveis, no seu amistoso acolhimento. A um aceno, depõem as armas. Não trepidam alguns em dormir nas naus recém-vindas e desconhecidas. Recebem outros em suas míseras choças os portugueses que se embrenham pela nova terra. Restituem, à mais leve reclamação, objetos subtraídos. Entabulam relações pacíficas, sem violência nem fraude. Ajudam os hóspedes a conduzir para o sítio mais próprio a cruz talhada na floresta virgem. Assistem respeitosos à missa e ao sermão de Frei Henrique, imitando os gestos devotos dos cristãos. Tratam com humanidade os degredados deixados nas suas plagas e esses degredados vivem serenamente, entre eles, formam família, desposam índias. Revelam, numa palavra, nobres e raros predicados. E sempre sucedeu mais ou menos assim. Revoltaram-se quando se lhes procurou tirar a independência, submetendo-os à servidão. (CELSO, 2001, p. 93-94)

A descrição dos indígenas feita por Affonso Celso desenvolve a imagem romântica tantas vezes repetida sobre os “selvagens” brasileiros. A generalização tem como ponto de partida a descrição feita por Pero Vaz de Caminha. Dessa forma, o primeiro contato entre índios e portugueses estabelece conceitos sobre os indígenas a partir de valores europeus, numa espécie de negação da complexa e conflituosa relação entre colonizadores e colonizados. Os índios são descritos como seres corretos, altivos e orgulhosos, mas ao mesmo tempo donos de uma certa consciência, aos olhos de Affonso Celso, de sua inferioridade frente à civilização européia. Essa consciência os faz se aproximarem dos portugueses como numa ânsia de

civilizar-se, uma imagem romântica inúmeras vezes repetida por autores portugueses e brasileiros. Isso permite, por exemplo, que Affonso Celso enumere, como prova das características nobres latentes dos indígenas, lendas e histórias romantizadas de índios que de uma forma ou outra se relacionaram com os povoadores portugueses e os apoiaram em guerras e na colonização, como Tibiriçá, Araribóia e Cunhambebe.

Na mesma linha se desenvolve a descrição dos índios de Rocha Pombo. Seu livro de história tinha como público-alvo os jovens estudantes dos grupos escolares e, nos dizeres do próprio autor, se dirigia às “crianças” e “homens simples do povo”, o que explica a linguagem direta e simplificada. A estrutura do livro de Rocha Pombo obedece à tradicional exposição didática: ordem cronológica, com destaque aos fatos mais importantes da história e análises sobre a formação étnica, geográfica e econômica do país. No capítulo referente aos índios pode-se ler:

[...]

Estes ainda estavam muito atrasados quanto à civilização.

Viviam em grupos de famílias (*tribos*), mudando sempre de um lugar para outro, fazendo paradas, mais ou menos longas, à margem dos grandes rios, ou perto das baías.

As suas habitações chamavam *tabas*. Cada *taba* era formada de uma grande cêrca circular, tendo dentro as suas cabanas.

Aí viviam juntos homens, mulheres e crianças, mas, todos, filhos ou parentes do chefe da *taba*. E viviam muito bem uns com os outros, como irmãos.

Os índios alimentavam-se de caça e peixe, e de frutas do mato. Tinham já sua lavoura, cultivando principalmente a *mandioca*, de cuja raiz faziam farinha, como ainda hoje se faz.

Fabricavam não só as suas armas de guerra (arco e flecha), como instrumentos para apanhar o peixe e a caça. Muitos desses instrumentos ainda hoje são usados entre os nossos pescadores e a gente dos sertões.

Os índios tinham a sua religião, como eles entendiam.

Eram muito supersticiosos. Tinham medo de tudo: do grito de certas aves, da tempestade, da chuva de pedras, e ainda mais do trovão, que diziam ser a voz de Deus irado contra os homens.

Quando viajavam pelo sertão, os homens iam sempre adiante, para defender, de algum inimigo ou de alguma fera, as mulheres e crianças que marchavam atrás.

Uma porção de *tabas* formavam uma tribo ou nação. Todos os da mesma nação eram aparentados, e muito amigos uns dos outros. Quem ofendesse a um, ofendia a todos.

Mas entre uma nação e outra, quase sempre havia questões e brigas.

Por isso ficaram os índios, afinal, muito dados à guerra.

Entre os selvagens isso era natural.

Só o homem civilizado é que confia mais na razão que na fôrça, e procura resolver as questões pelo direito e não pelas armas. (POMBO, 1965, p. 25-26)

A visão romantizada sobre os índios, desenvolvida por Affonso Celso e Rocha Pombo, no entanto, é completamente desestruturada por Madeira de Freitas. Seguindo de perto a descrição de Rocha Pombo, o “método confuso” “lê” as informações romantizadas conjugando-as a aspectos sociais da vida contemporânea do início do século XX:

Algumas tribus, as mais selvagens, tinham por hábito furar a orelha ás raparigas; como, porém, o protesto dessas donzellas augmentasse de dia para dia, resolveram as operadoras inflingir esse martyrio ás creancinhas de idade e orelha tenras, e cuja defesa não iria além do berreiro. Conheciam um processo de coloração pelo *urucú*, bem mais commodo que as anilinas, os *rouges* e o papel de seda, empregados hoje pelas nossas “melindrosas”.

Fabricavam um corante negro, com o genipapo, e cuja fórmula é hoje propriedade do sr. Pelino Guedes.

Havia muito luxo e rigor na toilette habitual dos índios, que andavam nus ou quasi nus, assim como nos bailes dos Diarios. Penduravam ao pescoço um collar de dentes alheios, actualmente muito encontrado na bocca das pessoas de tratamento. [...]

As armas de guerra mais usadas eram o arco, a flexa, a maça, o escudo e a lança.

O arco, arma estratégica, era de todas a mais empregada. Os guerreiros usavam-no, abrindo-o e disparando.

Sempre que se formava um rôlo na presença de algum guerreiro, este tomava o arco com a mão esquerda, abria-o com a direita e disparava com quantas pernas tinha em direção á floresta mais proxima.

Ahi chegando o guerreiro ajoelhava-se, erguia os braços e gritava: *Paty Guaratinguetá bibiribi coróccó!* que quer dizer: “Deus é grande, mas o matto ainda é maior!” Vem dahi a expressão – *abriu o arco*.

A flexa, arma de grande alcance, arremessada ao ar sob o nome de *foguete*, descia com a denominação de *tabóca* e ai da cabeça que se oppuzesse á sua queda vertiginosa. Apanhar uma tabóca sem ser por ella apanhado, constituia um dos mais elegantes sports do tempo.

[...]

A maça ou *tacape* era uma arma abstracta e verbal; consistia em mandar-se o sr. Nicoláo Tolentino explicar á victima o segredo da caixa d'agua de fudo inclinado, de seu invento.

Após a maçada, o ouvinte entrava em agonia, seguindo-se immediatamente a morte. Com o mesmo fim eram usados o homem do cinturão electrico e alguns agentes de companhia de seguros.

O escudo, arma de defesa, era a moeda com que se comprava juizes e jurados. (FRADIQUE, s/d., p. 52-54)

Esse trecho permite entrever algumas das características do “método confuso”, que será mais desenvolvido no quarto capítulo. O “método” se constitui, em parte, numa aproximação anacrônica de elementos do passado a referências, personalidades e fatos da contemporaneidade do autor e leitor imediato. No trecho acima, o fato de os índios utilizarem adereços corporais e furarem suas orelhas é conjugado ao hábito, que se disseminava no início do século XX, de as mulheres furarem as orelhas das crianças. Não há nenhuma referência a esse costume em relação aos contemporâneos mas o dado é bastante explícito. Afinal, em que medida o protesto das “raparigas” pode ser um fato histórico? A referência volta-se, assim, ao hábito mundano do universo carioca do início do século XX. A tomada da contemporaneidade a partir de uma descrição por meio de um olhar estrangeiro em relação a uma civilização exótica, uma estratégia composicional, também pode ser observada na referência aos decotes exibidos pela alta sociedade carioca nos bailes elegantes, comparados ao nudismo dos índios, numa observação evidentemente conservadora.

O pastiche, porém, pode ser melhor observado na descrição das armas dos índios. Recorrendo ao texto de Rocha Pombo, em que armas indígenas ainda são utilizadas por alguns

sertanejos, Mendes Fradique relaciona o arco à expressão corrente no início do século “abriu o arco”, no sentido de “caiu fora” ou afastou-se de um problema. Da mesma forma, recorrendo ao trocadilho, a maça torna-se uma arma abstrata, ou seja, os índios “atacavam” com um maçante renomado, que com seus discursos seria capaz de matar os pobres inimigos. Uma personalidade da época, o sr. Pelindo Guedes, é relacionada a essa “arma”. Mesmo a taboca, que era um gomo de bambu recheada de pólvora e muito popular nos festejos populares nas primeiras décadas do século XX, ganha nova função entre os anacrônicos índios descritos por Mendes Fradique, ela seria parte fundamental de um esporte indígena, numa referência à difusão de desportos no início do século no Brasil.

A partir desses exemplos é possível considerar que a intenção paródica de Mendes Fradique algumas vezes resulta, nos textos filiados ao “método confuso”, em paródias completas no âmbito estrito do texto, mas quase sempre se realiza enquanto pastiche, pois tanto a *Historia* quanto a *Grammatica* mantêm relativa proximidade e dependência das estruturas composicionais dos textos parodiados. Por outro lado, levando em conta o deslocamento irônico produzido pela utilização do pseudônimo Mendes Fradique, tanto no “método confuso”, quanto nas crônicas do autor, pode-se considerar Madeira de Freitas um sofisticado parodista. Abrangendo tanto os textos do método confuso quanto as crônicas e textos ensaísticos do autor, a síntese bitextual é realizada não por meio de uma assimilação criativa de gênero textual, mas pela assimilação e recriação de um dos mais famosos personagens de Eça de Queirós, Fradique Mendes, por meio do pseudônimo. No conjunto da obra assinada por Mendes Fradique teríamos, então, textos em que um predomínio pastiche de cunho conservador foi confundido com a paródia modernista e textos conservadores cuja paródia refinada jamais foi associada a processos pós-modernos de composição.

No tocante à assimilação por Mendes Fradique de inovadoras técnicas de composição, inclusive a utilização de caricaturas, fotos e uma linguagem influenciada pelo jornalismo, também se pode falar num processo paródico. Afinal, tratava-se de um dado corriqueiro nas primeiras décadas do século XX que escritores desenvolvessem tentativas inseguras ou periclitantes de assimilar inovações técnicas oriundas de uma nova percepção da realidade, permitida por inventos que acabariam tendo posteriormente grande influência no universo da literatura.

TÉCNICA E ARTE

Desde as últimas décadas do século XIX, o Brasil, mais especificamente sua capital, o Rio de Janeiro, entrava em contato com inovações técnicas que teriam duradoura e profunda influência na concepção estética do século XX, um século de imagens e sons, possíveis por conta da invenção e aprimoramento dos aparelhos fotográficos, do cinema, de novos processos de impressão e de registro fonográfico. Desde fins do século XIX, o uso cada vez mais abrangente de energia elétrica, a utilização de motores elétricos e de combustão interna, o desenvolvimento de meios de comunicação cada vez mais rápidos (telégrafo, telefone e o rádio) acabaram tendo influência na percepção de tempo e espaço das pessoas. Dessa forma, a necessidade de uma produção literária também mais dinâmica, que requeria ela própria a utilização de métodos composicionais mais rápidos para alimentar a crescente indústria editorial e jornalística, como o uso da máquina de escrever, acabou influenciando os métodos de produção literária e intelectual no Brasil do começo do século XX.

Esse processo de inserção dos literatos brasileiros num sistema que de um lado exigia maior rapidez na composição de textos, especialmente por conta do jornalismo e da produção de peças publicitárias, e refletia a influência de novos meios de comunicação, especialmente aqueles baseados em imagens (revistas e jornais lustrados, e a imagem em movimento do cinema), foi analisado por Flora Süssekind em seu livro *Cinematógrafo de letras* (1987). A autora, nesse trabalho, identifica figurações literárias dos novos meios de locomoção e comunicação e examina de que maneira esse contato com o horizonte técnico passa a dar novas formas à produção cultural. Mais do que simplesmente identificar referências explícitas à tecnologia, Süssekind passa a delinear, dessa forma, os processos de transformação da técnica literária a partir da assimilação de procedimentos característicos da fotografia, do cinema e do cartaz.

Tomando como exemplo claro de adesão a técnicas que refletiam a crescente influência da fotografia na percepção estética do público, mais do que apenas um deslocamento temático, Flora Süssekind analisa as alegorias e representações de cenas históricas:

Os panoramas de Vítor Meireles, as paisagens ensolaradas de Roberto Mendes, as cenas da vida caipira de Almeida Júnior, a preocupação com a luz em telas como “Dia de sol”, “Canto do rio” ou “Vaso de cristal” de Georgina de Albuquerque, a suavização dos contornos em trabalhos como “Efeitos de sol”, ou “Bom tempo” de Belmiro de Almeida, ou a luminosidade dispersa dos quadros ao ar livre de Eliseu Visconti já apontam para um outro tipo de diálogo com a imagem fotográfica. Para uma busca de, na própria técnica pictórica – via luminosidade, pinceladas curtas, diluição de contornos –, dar conta, de algum modo, da redefinição da percepção e do olhar a que obrigara o novo horizonte técnico figurado na virada do século XIX. (SÜSSEKIND, 1987, p. 34)

O mesmo tipo de influência pode ser percebido, segundo a autora, nos procedimentos dos autores literários brasileiros das primeiras décadas do século XX. À medida em que as

fotografias que ilustravam os jornais e revistas da época ganhavam certa confiabilidade e aparência de evidência do real, uma reação se faz sentir nas produções literárias da época: “Daí a obsessão por um vocabulário rico, por uma ornamentação enfática, ornamental, pela dramatização retórica do narrado. Como uma espécie de resistência pela ênfase, pela superornamentação e pelo preciosismo verbal frente ao privilégio crescente da ilustração” (SÜSSEKIND, 1987, p. 37). O preciosismo verbal teve grande abrangência entre os intelectuais do período e pode ser identificado em autores bastante representativos da época, como Euclides da Cunha e Coelho Neto, não por acaso, autores que buscaram representar painéis históricos em obras que tiveram grande repercussão à época.

Além da fotografia, a imagem em movimento, dos cinematógrafos da época, teve também repercussão no modo de assimilação artística da realidade. Aliada ao nascente cinema, havia ainda a possibilidade de preservação das vozes em gravações de fonógrafos e do deslocamento da fala via telefone, além da experiência do rápido deslocamento físico proporcionado pelo automóvel e outros meios de transporte que estavam se desenvolvendo:

Dessa maneira, se o cinematógrafo habituava o olhar à reprodução mecânica do movimento, a popularização do automóvel automatizava, via ornamentação mecânica, um modo de olhar as coisas em volta como se fossem puras imagens passando ao lado. Enquanto o cinema parecia tornar ainda mais verazes as imagens técnicas, a movimentação dos automóveis, bondes e trens dava aos objetos cotidianos contornos meio mágicos.” (SÜSSEKIND, 1987, p. 50)

Aliado à percepção mais fugidia da realidade e tão representativo da velocidade e das novas formas de experiência de tempo quanto o cinema e os automóveis, o jornalismo, com sua vertiginosa adoção de novas tecnologias de impressão, acabava por ser fonte primordial de novas técnicas narrativas e composicionais, tanto por sua atuação via linguagem, quanto pela presença de escritores nas redações de jornais ou atuando na produção de reclames publicitários. Flora Süssekind aponta três procedimentos básicos que refletem a interferência da técnica jornalística no modo de produção e reprodução cultural do país: imitação, estilização e deslocamento.

Por “imitação” Süssekind entende o aproveitamento de gêneros textuais, características de linguagem e descrição de personagens que emergiam do jornalismo. Assim, segundo a autora, um Olavo Bilac assimilava o recurso do gancho jornalístico em seus folhetins e um João do Rio, em suas peças e crônicas, desenvolvia personagens superficiais, ao modo dos que figuravam nas notícias jornalísticas.

Ao lado da imitação, haveria a estilização de recursos próprios do jornalismo, como a redundância, em Lima Barreto, ou a mescla entre reportagem, romance e ensaio em Euclides da Cunha; outros autores promoveriam uma espécie de conversão para a literatura da

“experiência de choque” diante da incipiente modernização, por meio de interjeições, exclamações e vocativos abundantes nos textos de então. A estilização seria ainda produto de um processo acelerado de modificação dos meios de difusão, que fez com que um “modo artesanal” de produção literária se visse repentinamente tragado pelo “trabalho em série” exigido pelas redações de jornal, onde muitos escritores ganhavam guarida e forma de sustento. Daí a “ênfase na idéia de 'artesanato' literário, teatralizando uma oposição à 'padronização' industrial, que teria na oratória do período, na poesia parnasiana, na prosa simbolista, em grande parte na obra de Coelho Neto algumas de suas manifestações” (SÜSSEKIND, 1987, p. 91).

O deslocamento, tanto temporal quanto espacial, teria sido, segundo Sússekind, outro recurso bastante utilizado por inúmeros autores, destacando-se Afonso Arinos. A valorização de objetos e personagens permitia o deslocamento temporal, focando uma “grandeza extinta”, perdida no passado. Ainda nessa linhagem podem se contar, no dizer de Flora Sússekind, os romances históricos com deslocamento temporal memória adentro: *o Ateneu*, de Raul Pompéia, *Minha formação*, de Joaquim Nabuco, e novamente em obras de Coelho Neto. O universo em constante aceleração por conta das inovações tecnológicas impulsionava esses e outros tantos autores para os deslocamentos espaciais e temporais que privilegiavam um outro ritmo, em tom nostálgico.

Outra forma de deslocamento temporal se operava, entretanto, não propriamente na escolha do gênero, mas na estruturação mesma de algumas narrativas. Como se à aceleração do tempo histórico, à sensação de um “presente em contínuo movimento”, se respondesse ficcionalmente com um outro tipo de registro, com uma espécie de relógio regido por ponteiros em ritmo diverso daquele que se vivenciava no cotidiano. Daí a lentidão, os dias que se arrastam [...], o tempo da lenda que rege os belos contos e casos de Simões Lopes Neto [...], em franca oposição à “pressa de acabar” que orientava não só a movimentação diária, mas a “recepção distraída” dos leitores potenciais e a própria disseminação do molde da crônica pela produção literária (incluindo-se aí a crítica) do período. (SÜSSEKIND, 1987, p. 92)

Mais importante, porém, é perceber que ao lado de uma certa resistência às mudanças pelas quais a sociedade passava, outra forma de deslocamento, relacionada à espacialização do tempo, não apontava para um contraste entre ficção e vida cotidiana, antes referendava as novas formas de percepção do universo cotidiano cada vez mais dinâmico. Esse tipo de deslocamento estava presente nas revistas de ano de Aluísio e Artur Azevedo, Moreira Sampaio, Oscar Pederneiras, Valentim Magalhães e Arlindo Leal, peças teatrais cheias de alegorias e anacronismos que faziam um “balanço” humorístico dos principais fatos ocorridos ao longo do ano que se findava.

É importante notar que a influência crescente da mídia jornalística e da reprodução técnica, a partir do desenvolvimento de novas máquinas para a indústria gráfica, desemboca na

figuração de narradores de segundo plano ou personagens-narradores, em que se destaca o papel do jornalista como testemunha ocular dos fatos. Eles percorrem, por exemplo, a obra de João do Rio, quem criou, entre outros, Godofredo de Alencar e Barão de Belfort, que fazem e desfazem tramas tecendo considerações sobre os mais variados assuntos servindo como mediadores entre o texto e seus leitores (SÜSSEKIND, 1987, p. 92-93). Trata-se de um recurso explorador do imediatismo inerente à prosa jornalística, que, no entanto, se recheia de características literárias.

Esse processos analisados por Flora Sússekind podem ser identificados em praticamente todos os autores da época em proporcionalidades diferentes. Em Mendes Fradique os choques e assimilações entre a literatura e eventos materiais da modernidade podem ser considerados parte central de seu apelo discursivo. Voltado para o grande público, fatalmente Madeira de Freitas acabou desenvolvendo um diálogo com as inovações proporcionadas pelos avanços tecnológicos vertiginosos da época, ao mesmo tempo em que resgatava em seu “método confuso” o modelo das revistas de ano, que já havia algum tempo tinham caído em desprestígio. Além disso, homem de jornal, suas crônicas se recheiam de tateantes inovações de linguagem que revelam processos de imitação, estilização e deslocamento. É principalmente em seus textos satíricos, em que os modelos jornalísticos são parodiados e fatos históricos são conjugados à contemporaneidade do autor e dos leitores, que se delineia uma espécie de referencialidade ao próprio processo de assimilação da linguagem cotidiana pela literatura. Em sua *Historia do Brasil pelo methodo confuso*, por exemplo, além do gênero textual do livro didático de história, outros gêneros narrativos são conjugados via pastiche ou parodização, como as narrativas de notícias de jornal e de colunas sociais, em voga na época.

22 de Abril, quarta-feira, pelo calendário do sr. Odorio Zuque.

Às 7 horas da manhã Cabral despertou atordoado pelo barulho dos bonds e pelos innumerables apitos das lanchas do cães do Porto. Estava pallido; pesava menos 2 kilos e não comprehendia a metamorphose chromica dos lençóes, que na vespera eram *béje* e agora se apresentavam sarapintados de *grenat*.

Examinando-os com maior cuidado, o descobridor descobriu, aqui e além, cadaveres de acanthias esmagados pelo corpo cançado do heroe, e attestando a passagem de uma batalha mais sangrenta que a do Marne.

Resolvida a toilette matinal, Pedr'Alvares e os de sua comitiva dirigiram-se ao botequim mais proximo, onde o café foi garantido por uma *vacca* amistosa, em que tomaram parte todos os aventureiros, excepto a galinha d'Angola. Esta procurou o centro da cidade, allegando que nos estabelecimentos chics o café era feito com milho, e, portanto, mais adequado a um modesto galinaceo. Alguns chronistas interpretam essa *vacca* amistosa, como sendo um rateio banal; outros, porém, afirmam que o sr. Pires Ferreira bancou o coronel.

O tribuno piauihyense, não tendo podido ser o primeiro a abraçar os descobridores, foi madrugar à porta do albergue nocturno, fazendo questão de pagar-lhes o primeiro combustivel. (FRADIQUE, s/d., p. 61-62)

Em meio ao modo satírico de se prender a detalhes pouco heróicos da figura de Cabral em sua estadia na cidade do Rio de Janeiro, o navegador português teria dormido no albergue da cidade, esse trecho assimila modelos característicos da narrativa jornalística. Dessa forma são dadas informações com datas precisas, mas ao lado da humorada inversão de letras do nome de Osório Duque Estrada, e, ao modo de colunista social, faz-se referência ao político piauiense Marechal Firmino Pires Ferreira, militar condecorado por bravura na Guerra do Paraguai e que tinha o apelido de *Vaca Braba* (LUSTOSA, 2004, p. 292), apelido que serve de material para uma inversão humorística em que o epíteto da autoridade é invertido. Além disso, a utilização de expressões pouco comuns humoristicamente deslocadas ou esvaziadas, como o nome científico “acanthias” para denominar os parasitas que sugaram o sangue do navegador, lembra os moldes cultivados por autores como Coelho Neto e Euclides da Cunha. Dessa forma, em Mendes Fradique, a assimilação de novas técnicas literárias está relacionada ao pastiche do que ocorria na literatura da época, numa espécie de peculiar reação à modernidade: em vez de se assimilar a dicção da ciência, da história, do jornal etc., chama-se atenção sobre essa assimilação, em um desvelamento crítico das práticas formais e seus sentidos discursivos. O debate com as novas técnicas, tanto literárias, quanto de percepção do mundo são, assim, parte intrínseca do modelo paródico desenvolvido nas obras do “método confuso”.

O pastiche dos modelos jornalísticos é perceptível logo na abertura da *Historia do Brasil pelo methodo confuso*, quando se tem contato com a sessão “A imprensa e a 1ª edição da Historia do Brasil pelo methodo confuso – de Mendes Fradique”, que se constitui num humorado pastiche das resenhas jornalísticas que eram publicadas no início dos livros. Presente nessa sessão, um falso comentário à obra, que traz o nome do então renomado cronista mundano da *Gazeta de notícias*, Paulo de Gardênia:

Da Gazeta de Notícias:
(13 de Maio de 1898)

Quando hontem, á tarde, sacudia minha elegancia de tropical, no asphalto sedoso do Boulevard, dei de cara com meu padroeiro, o Sr. Jean do Fleuve, que me trazia um exemplar do ultimo livro do Sr. Mendes Fradique, A Historia do Methodo pelo Brasil confuso.

Não li. Romancier, moi mème, só leria uma obra que houvesse sortido de minha penna ou do tinteiro do Sr. João do Rio.

O meu silêncio sobre o nome de Mendes Fradique no meu livro *A romã no Brasil*, valeu-me a expulsão do território brasileiro como indesejavel e a minha consequente peregrinação pelo Boulevard. Ah! Paris, Paris!

O trecho evidencia o processo de assimilação do gênero jornalístico à medida que elabora uma caricatura do gênero textual da resenha, ou melhor, do comentário rápido de um lançamento, que ainda hoje são possíveis de encontrar nas mais variadas publicações. Não se trata, é claro, de um processo de assimilação que simplesmente reage à modernização e ao avanço da técnica, inclusive da publicitária. O texto tematiza, via pastiche, justamente os processos composicionais utilizados pelos autores da época, comumente ligados à pressa inerente à elaboração verbal voltada para os jornais, e que se opunha à tradição de uma literatura “artesanal”. Dessa forma, além da caricaturização de um dado modelo textual, o autor aborda o próprio processo de modernização da literatura. Além disso, elementos do cotidiano estão presentes. Numa era de cosmopolitismo e fixação na imagem de Paris, a referência ao galicismo bovarista do diplomata e romancista Paulo de Gardênia constitui-se numa crítica. Essa crítica se revela por meio do próprio pastiche e também por causa da intermediação do personagem-narrador Mendes Fradique. Nesse caso, o nome que assina a *Historia do Brasil pelo methodo confuso* serve como elemento intermediador do efeito humorístico. Outros elementos humorísticos, como a referência ao fato de o “resenhista” não ter lido a obra e mesmo assim ter escrito um comentário, o que implica na própria inversão do nome do livro em questão para “Historia do methodo pelo Brasil confuso”, evidencia uma discussão sobre a própria indústria livreira da época e o uso de nomes de escritores reconhecidos para divulgar um lançamento ou mesmo um outro produto qualquer. Mas, além do pastiche dos modelos literários e jornalísticos da época, outros procedimentos se fazem presentes nos textos filiados ao “método confuso”.

Central para a análise da obra assinada por Mendes Fradique é o processo de deslocamento temporal e espacial presente em algumas de suas crônicas e em sua *Historia do Brasil pelo methodo confuso*. Essa, no entanto, não é uma característica voltada apenas para o pastiche humorado dos modelos discursivos dos autores da época. A tematização do tempo em Mendes Fradique aponta para um diálogo mais composicional em relação às já mencionadas revistas de ano, produzidas desde as últimas décadas do século XIX, por Artur e Aluizio de Azevedo, entre outros autores. O desfile anacrônico de personagens e eventos que se pode identificar na *Historia* já estava presente nas revistas de ano e se relaciona a uma tentativa de incorporar à escrita a pressa que marcaria o cotidiano urbano. Segundo Flora Süssekind, as revistas de ano serviam como momentos de reflexão para o morador anônimo do Rio de Janeiro, sempre surpreendido por um vertiginoso movimento de mutação da própria cidade a

partir do processo de reformas desencadeado principalmente após a Proclamação da República (SÜSSEKIND, 1986). Assim, em meio às mudanças proporcionadas pelos avanços tecnológicos e de costumes, a apresentação de personagens superficiais se conjuga à pressa jornalística e à relativização do tempo proporcionada pela experiência dos novos modelos de transporte, arte visual e à preservação de vozes por meio dos fonógrafos, vozes que vêm do passado e se fazem presentes na vida contemporânea graças a artefatos tecnológicos⁵.

A ênfase ao cotidiano, resultado da influência do jornalismo entre os escritores, conjugase a um deslocamento temporal em Mendes Fradique, um deslocamento que, ao invés de ser uma referência nostálgica, aponta para uma nova forma de ver o passado a partir de dados do presente. Conjugando a voz do historiador à voz do cronista do cotidiano, os personagens históricos de Mendes Fradique apresentam reações e comportamentos típicos do homem do início do século XX; da mesma forma o espaço, ao invés de apresentar as praias povoadas apenas por índios, revela uma cidade preparada para receber os descobridores portugueses. Em Mendes Fradique, o deslocamento tematiza de forma humorada o tempo. O cômico, então, busca representar, de forma peculiar, a mudança de percepção do tempo. Fazendo-se parte de um grupo que tradicionalmente debateu sobre a fugacidade dos tempos modernos, o personagem-narrador Mendes Fradique retoma as angústias presentes em poemas satíricos ou notícias em versos de poetas boêmios como Olavo Bilac e Emílio de Menezes, os quais, segundo Flora Süssekind:

Diante de uma percepção fragmentária do tempo, tomando como coordenadas fundamentais o instante e uma insistente tentativa de captar o transitório, textos como esses [notícias em versos, poemas-reclames, etc.] fazem da própria linguagem apenas uma moldura flexível e capaz de abrigar diferentes aproximações de um presente contínuo semelhante àquele que dimensiona a escrita jornalística. Porque o simples fato de trabalharem na imprensa diária, em contato com a visão de cada dia como condensação privilegiada da História, parece sugerir a esses poetas uma espécie de forma literária "de passagem", moldada no jornal. Pouco exigente, mas agradável e adequada a uma representação "graciosa" do cotidiano. E obediente ao império de hoje e à restrição do presente ao instante a que se assistia então, pendendo para a crônica ou o instantâneo fotográfico. (SÜSSEKIND, 1987, p. 99)

A movente era da máquina exigia uma nova forma de apreensão do tempo, inclusive do tempo histórico, visto agora também como um conjunto de fragmentos mais ou menos ligados entre si. A fragmentação do tempo encontrava eco, também por conta da experiência oriunda das novas tecnologias, na fragmentação do espaço. Imagens descritas rapidamente, como fotografias, essa era uma tendência geral da época e se faz muito presente nas descrições

⁵ Flora Süssekind aborda uma certa ironia relacionada às primeiras exposições de fonógrafos no Brasil, que traziam vozes da família imperial: "O que beira o irônico nesse casos, é, de um lado, a data da tais exposições – às vésperas da proclamação da República; de outro o fato de o fonógrafo ter funcionado aqui, nesses seus primórdios, como uma espécie de baú de guardados. Dentre eles, as últimas vozes do Império. Inclusive a do próprio imperador". (SÜSSEKIND, 1987, p. 51)

instantâneas, e por isso, superficiais, dos inúmeros personagens que povoam a *Historia do Brasil pelo methodo confuso*.

Dessa maneira [a partir da disseminação das caricaturas impressas, das fotografias e do cinema] vai-se moldando, na população citadina, uma percepção baseada na superfície. Uma percepção sobre duas dimensões e cujos eixos são a linha e o plano. Uma superfície que tanto pode ser a do registro fotográfico quanto a do cartaz ou das charges veiculadas pelos jornais. E que parecem atuar de modo decisivo sobre o processo de construção de personagens na literatura do período. Contornos nítidos, apenas os traços mais característicos das situações ou dos personagens enfocados, condensação no espaço caricatural apenas das informações que o tornem cômico: é pela síntese rápida e de fácil decodificação que trabalham os chargistas. E é, em parte, como eles que trabalham os romancistas-cronistas do período. Não só no desenho apressado de tipos e situações, como na singularização à beira do *portrait-charge* de alguns personagens. (SÜSSEKIND, 1987, p. 107-108)

Da mesma forma, a obra assinada por Mendes Fradique é povoada de personagens caricaturais, além de caricaturas mesmo, tanto em seus textos paródicos, quanto em suas crônicas e em seu único romance, *Doutor Voronoff*. Dessa forma, o modelo composicional presente nessa obra está intimamente ligado aos processos de assimilação de técnicas oriundas da fotografia, do cinema e dos incipientes fonógrafos. Longe de ser uma busca modernista, Madeira de Freitas, com seu personagem-narrador, Mendes Fradique, tratava das angústias criadas pelas inovações tecnológicas de seu tempo. A própria referência mercadológica à publicidade do livro não era exatamente uma ruptura com modelos tradicionais de literatura, mas uma menção do processo de profissionalização dos escritores, em contraposição à figura boêmia e descompromissada herdada da geração anterior (Emílio de Menezes e até certo ponto Olavo Bilac, entre outros).



A crescente comercialização do livro em princípios do século XX no Brasil, tornou-o um produto a mais a ser vendido em meio a outros reclames de jornal. Estratégias de marketing, incipientes ainda se comparadas com a campanhas atuais, podem ser identificadas como preocupação dos escritores. Isso explica, segundo Sússekind, o fato de um escritor como Toledo Malta ter escolhido para a protagonista de seu alardeado romance, *Madame Pommery*, o mesmo nome de uma marca de champanha. À medida que novas marcas e produtos

invadiam o mercado brasileiro, criava-se uma demanda crescente por propaganda e os primeiros autores a elaborarem incipientes campanhas publicitárias foram justamente os escritores em voga da época, especialmente Emílio de Menezes, Olavo Bilac e Lopes Trovão. Em meio à crescente industrialização e proliferação de cartazes e marcas, surgem nomes artísticos que promovem a venda de livros: “[...] a publicidade começou a se tornar uma interlocutora importante para a nossa produção cultural. Porque produz um intelectual cuja profissionalização está ligada ao seu trabalho como anunciante. Porque influencia diretamente no aumento do público potencial para a literatura. Porque parece se achar ligada organicamente à paixão pelo ornato, pela fachada, em voga no país então” (SÜSSEKIND, 1987, p. 69-70). A nova ocupação dos escritores gerou uma situação peculiar em que os artistas se viram entre a exigência de uma dedicação romântica e descompromissada com a arte e a necessidade de ganhar dinheiro e se profissionalizarem. Típicas da época eram as críticas contra os “vendilhões do templo das musas”:

Mas a blague [em relação à ligação dos escritores com o mercado de propaganda] é uma resposta ligada fundamentalmente ao fato de que aí já se olha para os antigos homens-sanduíche com alguma distância. Para os que assistiram ao momento em que sonetos e xaropes se enlaçaram, em que títulos de livros e capítulos, passaram a ser pautados pela comercialização, entretanto, a história foi bem outra. Basta pensar na divisão que marca a obra de Bilac, na ironia da personagem-marca de Toledo Malta, no descrever-sob-o-signo-da-lembrança de Pompéia ou Joaquim Nabuco, na prosa de antiquário de Godofredo Rangel ou Afonso Arinos, na poesia cheia de interiores dos penumbrietas, para perceber que *o diálogo entre literatura e publicidade nessas três décadas, a começar da virada de século, não foi exatamente um diálogo, mas uma tensão*. Tensão ainda maior quando se imagina para a produção literária outro interlocutor, meio gêmeo até do reclame, mas ligado a ele por laços muito mais estreitos: a imprensa. (SÜSSEKIND, 1987, p. 71, grifos da autora)

A mesma reação se via em relação aos autores que dedicavam parte de seu tempo ao jornalismo. A crescente profissionalização dos escritores era muitas vezes vista como uma traição à causa da arte. Dessa forma, teriam Bilac e Coelho Neto apenas se limitado a fazer pequenas ironias ao fato de se dedicarem também ao jornalismo, sem, no entanto, terem elaborado uma reflexão sobre os recursos que a imprensa poderia proporcionar aos seus trabalhos (SÜSSEKIND, 1987, p. 77). Era, porém, justamente na imprensa que tinha lugar a conjugação de tradicionais formas composicionais e novas técnicas oriundas da assimilação de referenciais tecnológicos, inclusive a utilização de caricaturas e retratos, algo possível com o desenvolvimento de novos equipamentos de imprensa. Sensível a essa conjugação, Madeira de Freitas se dedica, no início de sua carreira, à charge e à caricatura, conjuga-os a uma linguagem cheia de elementos jornalísticos e é ainda capaz de parodiar e caricaturar os textos dos escritores que assimilavam novas técnicas redacionais. Mas não se pode dizer que sua

iniciativa tenha sido um indício forte de ligação ao movimento modernista, afinal a tensão existente entre jornalismo e literatura era uma tônica central do universo literário do período.

E, pensando-se nas colaborações de Oswald para a imprensa ainda no decênio de 10, é possível encarar de modo menos “evolucionista” as ligações entre literatura e técnica. É claro que, à medida que se automatizam as relações com essa segunda paisagem, técnica, que invade o cotidiano e a percepção dos moradores das grandes cidades brasileiras desde o final do século XIX, também do ponto de vista literário se altera sua tematização. Findos o espanto e o encanto iniciais, assimilados os primeiros “abalos” nas formas literárias tradicionais, fica mais fácil um relacionamento mais crítico, mais articulado, com as imagens e processos de reprodução técnicos. É preciso ter em mente, no entanto, que no início deste século, com esta paisagem técnica ainda em formação, é que se delineiam algumas das respostas literárias possíveis (depois descartadas, reapropriadas ou reavaliadas) naquele primeiro confronto com ela. (SÜSSEKIND, 1987, p. 86)

Madeira de Freitas, iniciando sua carreira artística em 1919, era um desses elementos capazes de ter um relacionamento mais crítico com as imagens e processos de reprodução técnicos. Ele vai conjugar em seus primeiros livros caricaturas e fotos ao texto rápido e caricatural, utilizará de maneira inovadora o espaço gráfico e fará referência, de maneira humorada, à própria indústria livreira do momento. Não se trata, e isso parece claro, de modernismo, mas de uma articulação entre tradição boêmia, de que era seguidor, e nova onda de profissionalização dos escritores.

Porque se a tendência generalizada é encarar a ligação entre literatura e imprensa desde fins do século passado aos primeiros decênios do XX como responsável por uma banalização artística, por uma decadência do gosto ou das coisas do gênero, é possível tentar pensar de modo um pouco diferente a produção literária do período. Diante de um novo horizonte técnico em configuração, interferindo diretamente nas formas de percepção da população, assim como nos modos de impressão e veiculação de textos, é difícil analisar o que se cria então apenas em função de tendências “literárias” anteriores ou posteriores. (SÜSSEKIND, 1987, p. 86)

Assim, ao invés de rotular a obra satírica de Mendes Fradique como modernista, é preciso analisar quais foram as heranças literárias que o autor conjugou à necessidade premente de dialogar com aspectos socioeconômicos e histórico-culturais de seu tempo. Segundo Sússekina, a técnica é uma variável imprescindível para a avaliação da literatura produzida desde a virada do século até os anos 20.

Porque não é só com naturalismos ou modernismos posteriores que se dialoga aí. [...] *Há um jogo direto ou indireto com as novas formas de impressão, reprodução e difusão, assim como com as condições do trabalho intelectual no período, que enforma a técnica literária desses autores.* Desde o seu traçado de personagens à noção de tempo com que se passa a trabalhar nos romances. Desde a reconstituição do perfil do narrador à sua substituição por um processo de sucessivas montagens. (SÜSSEKIND, 1987, p. 86-87, grifos da autora)

Madeira de Freitas, ao assimilar inovadoras técnicas jornalísticas ao seu texto, inclusive novos formatos gráficos, não estava exatamente buscando uma ruptura com o passado boêmio, mas desenvolvendo os possíveis diálogos com as tensões criadas pelo desenvolvimento tecnológico e pelas mudanças sociais de seu período. Sua obra, especialmente os mais inusitados pastiches que desenvolveu, não se constitui propriamente numa tendência modernista, mas numa tentativa de conjugar, pelo caminho inusitado do cômico, a herança boêmia às novas premissas sociais. Não se trata, de fato, de um esforço modernista, mas apenas da resposta possível àquelas tensões. Não se deve imaginar, no entanto, que sua tentativa não encontrou eco. A obra assinada pelo pseudônimo Mendes Fradique, bastante difundida na época, certamente ajudou a preparar terreno para a posterior recepção dos modernistas pelo público brasileiro.

Mendes Fradique tem sido visto com olhos cheios de modernismo generalizante e preconceituoso, assim como outros autores brasileiros do início do século, tanto os que se integraram quanto os que não se integraram nas vanguardas. Nesse sentido, reavaliá-lo significa exercitar a relativização desse olhar em relação à produção literária brasileira da época e contribuir para sua melhor compreensão.

CAPÍTULO 2
DENTRO DA HISTÓRIA, COM A HISTÓRIA, PELA HISTÓRIA,
DO HOMEM, DO HISTORIADOR, DO HUMORISTA

UM PERFIL PARA MENDES FRADIQUE

O objetivo desse capítulo é demonstrar que a realização satírica de Madeira de Freitas se desenvolveu a partir de uma intenção paródica relacionada ao pseudônimo Mendes Fradique, que remete ao personagem de Eça de Queirós, Fradique Mendes. Enquanto o autor português faz seu personagem confundir-se com a vida real dentro dos preceitos da escola realista, Madeira de Freitas burla o realismo e recria, parodicamente, um narrador-personagem que ultrapassa os limites da realidade, refletindo, ironicamente e de forma invertida, os princípios do realismo, com o objetivo de tratar satiricamente a realidade brasileira. Esse narrador-personagem também age como um segundo narrador que faz a mediação entre o texto satírico, com suas referências ao



universo real, e o leitor, que dessa forma encontra uma chave para a compreensão do universo de referências quebradas e muitas vezes absurdas do texto. Para abordar essas relações, faremos, antes, uma apresentação crítica dos esclarecimentos propostos pelo principal trabalho realizado sobre Mendes Fradique e traçaremos posteriormente considerações sobre a função do pseudônimo na obra de Madeira de Freitas.

A mais extensa pesquisa biográfica e documental realizada até hoje sobre a trajetória de Mendes Fradique, ou antes, José Madeira de Freitas, é a da historiadora Isabel Lustosa. Em

seu horizonte estava o projeto de “reconstituir as premissas básicas de seu [Madeira de Freitas] pensamento e de seus sentimentos sobre o Brasil” (LUSTOSA, 1993, p. 15), uma análise emoldurada pelo conceito de história das mentalidades. É através desse trabalho que somos apresentados ao “personagem” Mendes Fradique, ou José Madeira de Freitas, sabemos de sua juventude, seu desenvolvimento estético e ideológico. A partir de dados biográficos e de referências históricas, Lustosa estabeleceu um nó de coerência entre o que identificou como tendências modernistas e conservadoras nos diferentes livros do autor.

Segundo Isabel Lustosa, o jovem capixaba José Madeira de Freitas (1893–1944), filho de um juiz da pequena Alfredo Chaves, com apenas dezessete anos dirigiu-se ao Rio de Janeiro para estudar medicina. Na capital, foi introduzido pelo então famoso poeta satírico Emílio de Menezes nas rodas literárias e nas “conferências” da Confeitaria Colombo no momento de declínio da boemia. Ele guardaria para sempre, em relação à geração boêmia, uma nostálgica reverência. Em pouco tempo iniciou a carreira de caricaturista, na época de ouro dessa arte. Todas as revistas de sucesso da época esbanjavam o recurso da caricatura e nomes como J. Calixto, Raul Pederneira e Julião Machado eram correntes. Em 1913, Madeira de Freitas assumiu a função de editor de arte e de único desenhista da revista *Rio Ilustrado*. Assumindo o pseudônimo de Mendes Fradique, inversão do nome do famoso personagem de Eça de Queirós, o estudante de medicina tornou-se conhecido caricaturista, tendo seus trabalhos divulgados em várias publicações da época, inclusive na então famosa revista *D. Quixote*, de Bastos Tigre.

A carreira de caricaturista dominou a primeira fase artística de Madeira de Freitas. Em 1915 ele acompanhou o poeta satírico Emílio de Menezes num evento em São Paulo. Enquanto Menezes recitava sonetos satíricos sobre personalidades da época, constantes de seu *Mortalhas*, Madeira de Freitas, dividindo o palco, caricaturava os perfilados. Ele ainda teria exposto suas caricaturas a convite de Oswald de Andrade e no ano seguinte participou do Primeiro Salão dos Humoristas, evento no qual estaria novamente presente em 1919, assumindo cada vez mais seu pseudônimo. Segundo Isabel Lustosa, nos salões de humor, os trabalhos daquele jovem apresentavam características reconhecíveis em suas obras literárias posteriores, ou seja, “(...) a preocupação em reunir, numa ‘sociedade caricatural’, personalidades da elite brasileira, notadamente a estabelecida na Capital Federal” (LUSTOSA, 1993, p. 108).

A mesma preocupação em reunir num mesmo espaço fictício figuras caricaturais já estava presente na primeira publicação literária de Madeira de Freitas. No ano de sua formatura em medicina, 1917, o autor publicou *Hypocratéa*, uma reunião de sonetos em que satirizava os

colegas e professores. A publicação apresentava prefácio, em forma de soneto, de Emílio de Menezes e mereceu comentário de Osório Duque Estrada, no qual, segundo Isabel Lustosa: “O crítico diz tratar-se de mais uma ‘plaquete’ de fim de curso – prática comum na época e cuja principal característica era de serem em geral indigestas. O trabalho de Madeira de Freitas é considerado notável e, afirma Duque Estrada, só por negligência ou descaso o autor não teria produzido obra pronta e acabada” (LUSTOSA, 1993, p. 105). A *Revista da Semana* também comentou o livro e afirmou, entre outras coisas, ser o autor sucessor de Emílio de Menezes. Essa afirmação possivelmente ultrapassava as aspirações do jovem médico que manteve a admiração por seu mestre até o fim da vida. Mais tarde, em 1924, a primeira edição de *Mortalhas*, de Emílio de Menezes, foi organizada por Madeira de Freitas, que assinou o prefácio como Mendes Fradique, num trabalho que impediu a perda de parte relevante da obra do satírico paranaense.

Paulatinamente, desde 1919, Madeira de Freitas foi deixando de lado suas contribuições como caricaturista, passando a se dedicar, no campo artístico, cada vez mais à literatura satírica e ao jornalismo. Sob o pseudônimo de Mendes Fradique desenvolveu-se uma obra abrangente: além de *Hypocratéa* foram sete livros, com várias reedições publicadas ao longo da década de 20. Paralelamente à carreira de satírico e jornalista, associada ao pseudônimo Mendes Fradique, desenvolveu-se a carreira de médico de José Madeira de Freitas, especialista em diabetes, com consultório e clientela estabelecida na zona norte do Rio de Janeiro. Em 1930, ele assumiu a cadeira de professor de História da Medicina da Faculdade Fluminense. A partir de então se dedicou à publicação de jornais. Em 1934 publicou o jornal integralista *A ofensiva* e em 1937 o jornal humorístico *O macaco*; nesta publicação o pseudônimo já havia sido substituído pelo sobrenome do autor, Madeira.

Do ponto de vista composicional, Isabel Lustosa distingue duas vertentes principais no conjunto publicado sob o pseudônimo de Mendes Fradique: obras satíricas e obras sérias. Sem maior detalhamento do conceito, a historiadora denomina satíricas as obras filiadas ao “método confuso”, justamente as que têm merecido cada vez maior atenção dos estudiosos, *História do Brasil pelo methodo confuso* (primeira publicação em 1919 e seis reedições até o ano de 1928), *Feira livre – Antologia das letras nacionais pelo methodo confuso* (1923), posteriormente incorporada, sem ilustrações, à *Grammatica Portuguesa pelo methodo confuso* (1928). Entre as obras que Lustosa classifica como “sérias” estão, além de um único romance, *Dr. Voronoff* (1926), as crônicas de Mendes Fradique, publicadas durante anos na *Gazeta de Notícias* e em *O Jornal*, que foram reunidas em três coletâneas: *Contos do vigário* (1922), *Logica do absurdo* (1925 e segunda edição em 1926) e *Ideas em zig zag* (1928).

A tendência de se perceber a paródia como traço característico da modernidade leva a uma certa confusão, em Isabel Lustosa, entre moderno e paródico. A historiadora observa que, entre as obras de Mendes Fradique, destacam-se as que ostentam em seu título a expressão “método confuso”. Segundo a historiadora: “A fórmula, cunhada a partir de expressão colhida em crônica de João do Rio sobre programas administrativos do governo ou, segundo o próprio autor, obedecendo ao método Tomás Delfino [que reuniu em volume a obra poética do pai sem uma ordem que permitisse verificar a evolução estética do autor], é a chave com que Mendes Fradique evidencia a sua intenção satírica” (LUSTOSA, 2004, p. 16). Para Lustosa, ao contrário do que acontece nos volumes de crônicas e na produção romanesca do autor, nas obras pautadas pelo método confuso “(...) há uma invasão do espaço editorial através de informações falsas ou de deslocamentos de fatos, datas, personagens, biografias, notas de pé de página, prefácios, etc.” (LUSTOSA, 1993, p. 111-112). Assim, falsas cartas-prefácio, bem como um falso último capítulo, ajudam a estabelecer o efeito de confusão reinante, que se conjuga ao mais completo anacronismo. Além disso, a exploração de recursos gráficos daria a essas obras de Mendes Fradique um sabor modernista, como numa página referente à censura do governo Artur Bernardes, em *Historia do Brasil pelo methodo confuso*, em que palavras espalhadas pela página sugerem os fatos políticos da época e ao mesmo tempo lembram uma curiosa proximidade com as inovações estéticas propostas por Marinetti.

Isabel Lustosa considera o “método confuso” uma fórmula paródica com finalidade humorística, sem maior detalhamento desses conceitos; o recurso permitiria a Mendes Fradique questionar tudo:

Ao se propor a contar a história do Brasil pelo método confuso, Mendes Fradique acaba por adotar um rigor metodológico absoluto. Tudo em seu livro sofre os efeitos do seu “método” – capa, prefácios, informações sobre outras obras do autor, número de edições, notas de pé de página, o índice, tanto quanto a própria estrutura narrativa, a entrada em cena dos personagens, etc. são objeto de confusão-humor. Ou seja, ao tentar confundir o método, Mendes Fradique cai na armadilha do mesmo e, metodicamente, não deixa de submeter nada à confusão. (LUSTOSA, 1993, p. 166-167)

Para a historiadora, os textos do “método confuso” correspondem à realidade brasileira, enquanto as crônicas jornalísticas assinadas por Mendes Fradique seriam textos sérios em que se defende uma imagem idealizada do Brasil:

O autor evidencia, na produção jornalística mais séria, uma preocupação com uma imagem “ideal” do Brasil – francês, civilizado, culto e branco –, travestindo-se de defensor desta imagem ideal, investindo contra os que procuravam negá-la no exterior, incorporando, ao mesmo tempo, teorias científicas que atestavam a inferioridade necessária dos trópicos e o destino inferior das “raças” que compunham nossa etnia, duas atitudes típicas do período. No texto humorístico, onde representa o Brasil, sua história e sua sociedade, ele estabelece uma relação positiva com essa realidade em franca oposição à teorias [sic] mencionadas. (LUSTOSA, 1993, p. 15)

Para Isabel Lustosa às obras de Mendes Fradique que carregam em seu subtítulo o “método confuso” se oporiam seu romance e seus volumes de crônicas, livros “sérios”, que apresentariam um caráter conservador tanto no sentido estético quanto ideológico. Essa característica estaria ligada ao fato de, estando cada vez mais apegado ao catolicismo conservador de Jackson de Figueiredo, Madeira de Freitas ter começado a trilhar um caminho que o levou a filiar-se mais tarde ao Integralismo de Plínio Salgado. Lustosa vê nos volumes de contos e crônicas um autor moralista, sisudo e conservador, e classifica como satíricas, por oposição, as obras que apresentam o “método confuso”, ou aquelas em que, segundo ela, o autor aparecia como um debochado. Lustosa desenvolve, assim, uma divisão entre o humorista e o moralista:

A hipótese que aqui se explora é a de que Madeira de Freitas e Mendes Fradique eram ego e alterego de um mesmo personagem, algo assim como Dr. Jekyll e Mr. Hyde. Mendes Fradique era o produto de uma contradição palpitante na maneira de ver e viver o Brasil das elites pensantes de então. Ou seja, Madeira de Freitas pensava reacionário e Mendes Fradique sentia modernista. Seu pensamento era produto de idéias etnocêntricas e conservadoras que resultavam numa visão negativa da realidade brasileira, mas sua estética, expressa na produção do artista do humor e da caricatura, era resultado do vivido, do sentido do Brasil real. (LUSTOSA, 1993, p. 15)

Para Isabel Lustosa, dentro da contribuição literária de José Madeira de Freitas haveria uma dicotomia: ao lado da obra satírica, cujas características rebeldes e vanguardistas saltariam aos olhos, o autor teria desenvolvido seu trabalho como um jornalista conservador e observador das mudanças vertiginosas pelas quais passava a sociedade. Essa última faceta teria aproximado o médico e mais tarde o artista às correntes católicas ultraconservadoras e ao Integralismo. Dessa forma, Lustosa apresenta uma estratégia para esclarecer a aparente dicotomia presente no conjunto da obra de Mendes Fradique, que se baseia na análise de contradições presentes no próprio sujeito Madeira de Freitas. Partindo do conjunto da obra e da biografia do autor, Lustosa busca reconstruir as premissas do pensamento e dos sentimentos de Madeira de Freitas sobre o Brasil, tendo como hipótese central a existência de um hiato entre as duas atitudes, bem como na forma de ele se relacionar com a realidade nacional.

À parte o grande mérito do trabalho documental realizado pela historiadora, cabem algumas considerações críticas em relação à análise dessa aparente dicotomia. Uma vez que a autora não se dedicou a uma análise literária da obra de Mendes Fradique, as considerações e as generalizações em relação à função satírica e humorística (distinção que a autora não explorou) acabam criando uma visão reducionista do papel do satirista e do humorista. Pois considerando a função moralizante que a sátira desempenhou ao longo dos tempos na literatura, e levando em conta a função satírica presente nos ensaios e nas crônicas de Mendes

Fradique, podemos perceber não a presença de um espírito “anárquico” e modernista, e outro moralista, conservador e católico, mas um autor que constituiu sua obra a partir de um projeto de sátira moralizante. Esse projeto, por sua vez, como buscaremos demonstrar, desenvolveu-se em função de seu posicionamento ideológico, não havendo, assim, um hiato entre o humorista, o satírico e o moralista. A estratégia utilizada por Madeira de Freitas para levar a termo esse projeto pode ser divisada a partir do desenvolvimento da identidade do pseudônimo Mendes Fradique.

PSEUDÔNIMO

As frutíferas pesquisas de Isabel Lustosa, especialmente a identificação de relevantes fontes históricas, recuperam a trajetória pessoal e intelectual de Madeira de Freitas, mas conduzem a uma abordagem centralmente biográfica. A autora tira Mendes Fradique de seu relativo anonimato, respondendo de onde vêm seus textos, dando-lhes unidade ao revelar sentidos velados que os atravessam e articulando-os com a trajetória pessoal de Madeira de Freitas e o momento histórico real que compartilharam. Lustosa cria um perfil para o autor, (re)inserindo o pseudônimo na realidade. O trabalho da pesquisadora apresenta o “personagem” José Madeira de Freitas em sua juventude, traça-lhe o percurso estético e procura estabelecer um nó de coerência entre as díspares abordagens apresentadas em diferentes obras suas.

A abordagem de Isabel Lustosa, no entanto, em muitos momentos toma a biografia como termo de validade, indistintamente. Isso gera distorções, como a que se observa em relação à necessidade da autora de identificar em Mendes Fradique um espírito modernista, o que, de modo geral, não se confirma na obra. Dada a complexidade autoral, que se acentua no caso dos textos assinados sob Mendes Fradique – considerando-se a função paródica que o pseudônimo desempenha no discurso do autor –, buscaremos delimitar aqui, em diálogo crítico com o trabalho de Isabel Lustosa, o alcance mimético desse pseudônimo no contexto literário em que ele se desenvolveu.

Como foi notado por Michel Foucault, sempre que se tenta fixar um texto para análise a figura do autor está presente de uma forma ou outra enquanto um dispositivo de classificação. Seria essa uma das muitas formas de controle do discurso, ou seja, a classificação estaria inserida no amplo sistema de interdição social descrito pelo autor. Para Foucault a “função autor” é proporcional, em termos de exclusão de discurso, ao comentário, uma vez que ambos

limitam o acaso do discurso pelo jogo de uma identidade pressuposta. O professor João Adolfo Hansen, em seu artigo intitulado "Autor", descreve a natureza excludente da função autor, em termos foucaultianos: "Proposto não como indivíduo, mas como um princípio de agrupamento de discursos, como origem e unidade de suas significações, o *autor* é um princípio que classifica e descreve; logo, que comunica, restringe, exclui e inclui. É um ser de 'razão', produzido por procedimentos classificatórios que articulam um nome próprio" (HANSEN, 1992, p. 34).

Enquanto coisa institucionalizada, o nome próprio estabelece um corpus textual delimitado, que não apresenta o mesmo valor para todas as épocas e culturas. Apesar da função classificatória, o ato de leitura, como proposto por Roland Barthes (1999), determina o fim do "império do autor", pois o texto não apresenta necessidade, em meio ao ato de fruição estética ou intelectual, de um autor. Nesse sentido, fazer-se autor ainda é desenvolver um perfil de catalogação de uma obra, pois trata-se de um nome ordenador de um conjunto de textos que não necessariamente refletem um indivíduo. O exercício da autoria, assim, vê-se, ele também, delimitado pelos poderes coercitivos, em termos foucaultianos, do discurso. Uma das formas de se "burlar" os limites da autoria é a adoção do pseudônimo, quando ele se reflete ou se refrata na obra lida. Poderíamos dizer, assim, que algumas vezes o pseudônimo (e não o autor) se insere na obra enquanto parte do discurso ficcional.

Que fatores determinam a adoção de um pseudônimo? Mais ainda, o que leva um autor empírico, pessoa real, a assumir e estabelecer ao longo de anos um nome fictício para suas obras? Essas perguntas são mais pertinentes quando o pseudônimo usado, como no caso de José Madeira de Freitas, é a inversão de nome e sobrenome de personagem muito conhecido, Fradique Mendes, de um dos escritores mais admirados pela geração boêmia do Rio de Janeiro do início do século, Eça de Queirós.

Mudar o próprio nome é sempre uma operação que demanda o risco do ridículo, pois se trata muito mais de falsear a si próprio que aos outros. Isso pode ser observado em relação às estrelas de Hollywood ou cantores de música pop quando têm seus verdadeiros nomes revelados e causam estranhamento entre aqueles fãs para quem o nome artístico já era bastante íntimo. Ao mesmo tempo, poder mudar o nome é um ato de independência, pois de certa forma é possível desfazer-se do passado e constituir um novo presente. Pode tratar-se de vaidade, uma vez que nomes podem se confundir com o destino das pessoas, e assumir um novo nome pode significar assumir um novo destino. É, de qualquer modo, autoficcionalização, jogo de dissolução do eu referencial, que revela, em quem o pratica, saber-se voz do discurso. Afinal, no discurso, na interlocução, os participantes sabem ou podem vir a saber de quem se

trata: assumir um pseudônimo é um ato discursivo e metadiscursivo. Como afirma Costa Lima “Não somos responsáveis por nossas imagens, mesmo porque não somos idênticos a elas” (COSTA LIMA, 1989, p. 61). Ainda assim podemos ser responsáveis pela imagem que criamos, caracterizamos e mantemos dentro de um universo discursivo, sabedores de que a operação, no entanto, é apenas ilusoriamente uma atitude de controle do pseudônimo, pois ele pode assumir diferentes imagens para diferentes sujeitos discursivos. A instabilidade da apreensão do pseudônimo encena o problema da autoria e da inserção discursiva da voz que enuncia o texto.

Desde sempre o uso de pseudônimos é corrente entre literatos⁶, e era uma moda entre escritores e poetas brasileiros do início do século, que assimilavam assim uma onda que tivera início na Europa. Na capital da República, em meio a uma vida literária bastante apegada ao evento, à presença artística e a um modo de vida “literalizado”, é fácil perceber a importância de um pseudônimo que recobre a vida mundana de laivos estéticos e intelectuais. Paulo Barreto utilizou vários pseudônimos ao longo de sua trajetória como jornalista, mas tornou-se conhecido no meio literário como João do Rio, pseudônimo com o qual assinava seus livros. Emílio de Menezes também utilizou pseudônimos ocasionais, entre eles o de Zangão, com o qual assinou a sessão Colméia, do jornal *A Imprensa*, e o de Gaston D'Argy, em seus epitáfios satíricos. Muitos outros escritores assumiram pseudônimos em certos momentos ou ao longo de suas vidas literárias.

Juó Bananére é um caso flagrante de utilização de um pseudônimo que assume função no discurso ficcional por meio da criação de um eu-narrador com características ao mesmo tempo literárias e mundanas, e mais ainda, com uma linguagem própria⁷. Alexandre Marcondes Machado foi autor de crônicas e poemas satíricos numa linguagem que representava, de certa forma, a vida oralizada dos estratos sociais populares de São Paulo no início do século, constituído de caipiras, negros e imigrantes de várias partes do mundo, principalmente italianos e sírio-libaneses. Essa linguagem aparecia em jornais da cidade, em colunas assinadas pelo “João Bananeiro”, figura típica da época, mas com nome italianizado. Esse Juó Bananére se constituía assim no eu-narrador e personagem principal dessas colunas, traduzindo o risível dos fatos ao colocar-se ele mesmo como fator de riso, ou seja, singularizando-se. Tomamos o termo

⁶ O crítico inglês John Mullan, ao abordar o autor Daniel Defoe e o problema do nome no romance *Moll Flanders*, desenvolve uma análise esclarecedora sobre a utilização de pseudônimos por autores literários do século XVIII na Inglaterra. Mullan ressalta o elevado poder de trânsito editorial que os pseudônimos têm numa sociedade literária (MULLAN, 1991).

⁷ A obra de Juó Bananére foi parcialmente reeditada em 2001. Entre os estudos sobre a obra de Juó Bananére, consultar FONSECA (2001) e ANTUNES (1998).

singularização, aqui, por uma espécie de função de personagem. Colocaremos isso de maneira mais clara.

Quando alguém conta uma piada numa roda de amigos, ele simplesmente retira de um arcabouço popular uma anedota que não tem autor, ou melhor, tem uma autoria coletiva. Quem conta a piada, então, não se expõe, o sujeito simplesmente reproduz uma anedota ouvida em algum lugar, dessa forma ele não se singulariza enquanto herói, o herói é o personagem fluido da piada. Se o sujeito junto da anedota desempenha uma performance, então ele estará sendo apenas um bom contador de anedota, apesar de se aproximar muito da singularização, uma vez que um outro eu assume voz e gestos de um personagem. No entanto – e aqui reside um dos apelos mais instigantes para uma interação entre as pessoas –, se o sujeito conta um fato risível acontecido consigo mesmo, ele é capaz de, sem a necessidade de um certo virtuosismo, colocar-se numa posição de singularização, pois o fato, a miséria, a tragicomédia acontecida com ele é capaz de torná-lo herói, uma vez que o que ele conta já é reflexo de uma consciência do erro cometido ou sofrido no passado. Além disso, o personagem, digamos assim, se recheia de contexto, ele está presente, num formato já maduro, na frente de seus interlocutores.

Para ilustrar essas considerações vamos propor, aqui, a análise de uma anedota tomada mais ou menos ao acaso.

O camarada esperava que um sujeito saísse do telefone público para que pudesse dar um telefonema urgente. Depois de tanto esperar, o camarada abordou o outro educadamente:
 “Há vinte minutos estou esperando que o senhor saia do telefone para eu fazer uma chamada urgente, e durante esse tempo todo o senhor não disse uma palavra!”
 Ao que o outro respondeu:
 “Desculpa, mas estou conversando com minha esposa.”

Essa piada, que é parte do repertório popular de anedotas, pode ser contada nesse formato de história coletiva, sem autor. Dessa forma, quem conta não se expõe, uma vez que o herói da anedota, aquele que espera que o telefone desocupe, é o personagem tipicamente fluido das piadas. Um bom contador de piadas poderia fazer uma performance, oral, que incluiria gestos e diferentes entonações de voz e então poderia ser um bom contador de piadas, adicionando predicados humorísticos ao personagem. No entanto, se um contador de piadas se coloca na posição de personagem-narrador, daquele que espera, de herói da narrativa, sua performance ganha traços mais palpáveis para sua assistência, que poderá completar o contexto da narrativa com outras características previamente conhecidas do narrador, ou seja, a assistência desenvolveria uma contextualização, baseada no próprio indivíduo que conta a história e se colocou na situação de herói da narrativa. Em outras palavras, poderíamos falar em singularização do herói da piada, uma vez que ele se recheou de características daquele

que conta a anedota. O processo de singularização explica também uma maior proximidade de interlocutores; normalmente, após um relato pessoal, outros relatos tendem a surgir entre um grupo de amigos, enquanto uma roda de piadas ou um show de piadas tende a se desenvolver entre pessoas estranhas, numa conversação, ao menos inicialmente, menos pessoal.

O escritor Antônio de Alcântara Machado, ainda na década de 30, teve sensibilidade para perceber o fenômeno da singularização que tomou conta do pseudônimo Juó Bananére, ao afirmar que se tratava de um “Símbolo cômico e ridículo do imigrante que aqui se faz gente, vira importante, dá opiniões. De forma que bastava [Juó Bananére] se declarar amigo de um político para ridicularizá-lo” (MACHADO, 2007, p. XVI). Alcântara Machado compreendeu, assim, que o nome Juó Bananére tornara-se suficiente para associar um conteúdo satírico a qualquer outro nome, ou seja, o pseudônimo desenvolveu uma espécie de contexto relacionado à sátira. O mesmo Alcântara Machado trata da constituição desse pseudônimo que se torna maior que seu autor ao assumir papel preponderante na estratégia humorística desenvolvida:

Evidentemente a criatura foi aos poucos ultrapassando os limites que lhe traçara o criador. A princípio mera caricatura do italiano-padrão, com o tempo adquiriu vontade própria, conquistou sua independência, se libertou, firmou e desenvolveu sua personalidade, a impôs ao criador. Lançada na vida da cidade, a ela se incorporou, com ela evoluiu. Cheia de vida, a vida a envolveu, deu-lhe uma função. Juó Bananére ficou sendo o cronista social e político de São Paulo. A ele incumbia a vaia, a missão ridicularizadora. Já não se contentava mais a cidade com as paródias na fala do Brás de poesias famosas. Exigia artigos de fundo, pensamentos, notas políticas, juízos críticos. O poeta, barbeiro e jornalista passou a depor obrigatoriamente sobre os homens e as coisas de seu tempo. (MACHADO, 2007, p. XVI)

Um pseudônimo que aos poucos ultrapassa os limites traçados pelo autor e assume uma figura por si mesmo satírica também se liga a Madeira de Freitas, que, ao modo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, torna-se um nome apagado ante o pseudônimo. Em ambos os casos, a sátira é desenvolvida por meio de um personagem-narrador que figura em textos escritos em primeira pessoa, que expõem as idéias e defendem as posições de um “narrador segundo” que é mediador entre as referências e deslocamentos do conteúdo satírico e os leitores. A diferença está em que um, Juó Bananére, assume a função ridicularizadora por meio da constituição de um “outro”, estrangeiro/imigrante, figura típica de São Paulo na época, que vê a realidade que o cerca; em Mendes Fradique, por sua vez, a função sério-cômica se desenvolve com a adoção de um certo índice de referencialidade ligado ao nome de um dos personagens mais famosos do escritor Eça de Queirós, descrevendo um universo às avessas e assim retratando em negativo essa mesma realidade.

À medida que se coloca como personagem de suas aventuras ou considerações filosóficas ou morais, Mendes Fradique assume um papel que o faz aproximar-se do leitor, tornando a linguagem e os temas mais familiares. Ao se apresentar em seus prefácios,

desenvolve sua singularização, e mesmo os temas mais complexos ganham, assim, um tom familiar. Parece claro, além disso, o ganho mimético que se alcança, dentro da economia do texto, ao se lançar mão de um pseudônimo humorístico.

No prefácio de *Contos do vigário*, por exemplo, o personagem-narrador Mendes Fradique estabelece sua “singularização”. Ele se coloca na posição do sujeito que, apesar de incorrer no erro, tem consciência desse mesmo erro. Esse prefácio, intitulado “Á victima”, inicia-se com uma epígrafe tirada de Belmiro Braga: “A vida é um pao de sebo, com uma nota falsa na ponta”. A partir da epígrafe, o personagem-narrador, Mendes Fradique, o “autor” do livro, começa a estabelecer seu contato com o leitor assumindo uma posição em relação à frase de Belmiro Braga:

Si esta tirada fosse cuspidada em francez, estou certo teria armado maior configuração ao basbaquismo de minha gente e mais ao das outras gentes, para quem o ranço gaulez constitue um vicio elegante e irreprimivel.

Mas o Belmiro, apesar de ter uma tradução belga, de Orban, a um dos seus livros, nasceu, no tutano de Minas Geraes, e, como todo mineiro que se presa, falla e escreve egoisticamente em portuguez.

Digo “egoisticamente” porque quem sepulta seu pensamento na lingua portugueza, deve contentar-se com um circulo de leitores mais ou menos limitado.

Não pese este juizo aos bons amigos da outra banda, porquanto já o formulou Herculano, o Grande. (FRADIQUE, 1922, p.9-10)

Neste trecho estabelece-se o primeiro contato com o leitor, ou segundo ou terceiro dependendo da relação desse leitor tanto com o personagem-narrador, quanto com Madeira de Freitas. De qualquer forma, esse trecho estabelece um contexto. Mendes Fradique ganha corpo à medida que comenta, em primeira pessoa, a frase de Belmiro. Isso se dá pelo uso de verbos em primeira pessoa, pelas opiniões referentes à atração das pessoas, *seus* leitores, pela língua francesa e ainda pelo uso do artigo para tratar “do” Belmiro, de forma que este escritor torna-se sujeito próximo, conhecido, mineiro ali do “tutano de Minas Gerais”. Há ainda uma consideração em relação aos portugueses, uma menção a Herculano, o “Grande”, que permite a divisão da “culpa” entre Mendes Fradique e o escritor português da afirmação de que escrever em português é sepultar bons pensamentos. A familiaridade de tais construção e atitudes já permite a Mendes Fradique expressar não de um ponto qualquer, mas de seu próprio ponto de vista, as opiniões que está preparado para lançar. Todas as crônicas presentes no livro ganham, assim, um autor que se coloca na posição de quem conta e de alguém que não emite opiniões alheias, trata-se de um sujeito singularizado. Há, no entanto, outras instâncias a serem consideradas em relação ao pseudônimo Mendes Fradique.

Ao mesmo tempo em que o pseudônimo torna-se elemento textual, não se pode perder de vista que, ao adotar o nome de Mendes Fradique, Madeira de Freitas, de certa forma, abria

mão de um reconhecimento imediato de sua obra. Na opinião de Isabel Lustosa, que no entanto não desenvolve a problemática existente em torno da escolha desse pseudônimo, o apego paulatino de José Madeira de Freitas ao pseudônimo Mendes Fradique aponta para uma separação entre pessoa real e o ego explorador do universo discursivo. Essa separação se revelaria, mais tarde, útil para o autor, afinal, há numa primeira fase um apego cada vez maior ao nome Mendes Fradique, e a seguir um paulatino abandono quando, cada vez mais envolvido com movimentos conservadores católicos e com o Integralismo, Madeira de Freitas acaba por utilizar apenas seu próprio sobrenome para assinar os últimos trabalhos.

Madeira de Freitas assumiu o nome do personagem queirosiano ainda jovem, quando de suas participações nos salões de humor, um pseudônimo que permaneceu figurando em todas as suas obras literárias; apenas seu material escrito sobre medicina e seus artigos integralistas apresentaram seu nome verdadeiro. Trata-se de um dado revelador, pois dessa forma a carreira de médico competente, especialista em diabetes, e integralista engajado não se confundiria com a de satírico ou de cronista e contista, e quando surgiu a necessidade de livrar-se do papel marginalizado de humorista, houve um abandono do pseudônimo, um esforço feito também em função de estabelecer uma estratégia discursiva mais séria para o militante. Algo semelhante se dera com a carreira de poeta respeitado e líder patriótico de um Olavo Bilac, o qual utilizava pseudônimo apenas em suas obras satíricas e pornográficas, preservando o nome para a obra “séria” que compunha. A questão foi abordada por Elias Thomé Saliba em seu *Raízes do riso* (2002):

Eles mesmos [os humoristas] hesitavam, suscetíveis às pressões dos colegas de ofício institucionalmente mais bem colocados, e pretendiam livrar-se do constrangimento de ser classificados apenas como humoristas ou “escritores cômicos”. Isso porque o humorista, particularmente na história do Rio de Janeiro, confundia-se com a boemia [...]. Quando a época da boemia se esvai, ou desaparece, com o quase compulsório engajamento da intelligentsia brasileira em campanhas nacionalistas, sanitárias, religiosas ou educacionais, o reconhecimento público do humorista como escritor e intelectual fica mais difícil. Em parte decorrente desta relativa marginalização, tais humoristas mostram-se quase sempre constrangidos, tolhidos na sua produção – talvez mais ainda do que os seus próprios confrades escritores – por pruridos de sua classe e de sua formação cultural. (SALIBA, 2004, p. 135-136)

Supostamente, o uso de pseudônimo poderia liberar o autor satírico da marginalização que a pecha de humorista lhe impunha, mas essa estratégia quase sempre redundou em fracasso, sendo comum notar entre os vários humoristas da época uma atitude de “engraçado arrependido”, como em José do Patrocínio, Bastos Tigre e Emílio de Menezes, autores que em certos momentos de suas vidas se confrontaram com barreiras às vezes intransponíveis por causa de sua produção humorística.

O jogo entre leitor, narrador e autor desenvolvido pelo pseudônimo Mendes Fradique estava certamente relacionado ao problema da identidade do humorista. Em seu estudo, Saliba busca compreender a auto-imagem desenvolvida pelos grandes humoristas do início do século no Rio de Janeiro. Enquanto sujeitos sem reconhecimento social, os próprios humoristas sentiam dificuldade de se reconhecerem como tais. Apesar disso, uma vez tomados como humoristas, esses autores não tinham mais como se desligar dessa identidade e então suas obras eram tomadas sempre sob o signo do efêmero, do passageiro, daquele que se diverte às custas dos outros. José Madeira de Freitas seria um desses sujeitos que lutavam por estabelecer uma outra identidade mais favorável:

Fradique foi tão exagerado na aplicação de sua confusa metodologia que depois se confessaria perplexo e desesperado porque “não tinha mais sequer o direito de errar”. “A indulgência do leitor”, escreve ele em 1925, “acreditou em mim e aceitou a minha blague. Resultado: não posso hoje traçar uma linha, por mais austero que pretenda ser, sem que me venham com essa coisa fatal: “Boa piada, método confuso”. (SALIBA, 2002, p. 134)

Por outro lado, enquanto recurso bastante comum, a estratégia do uso de pseudônimos revela a profunda inserção e grande visibilidade que se podia obter em meio ao estilo de vida literalizado do início do século XX no Rio de Janeiro, característica herdada do período boêmio. No dizer de Afrânio Peixoto, no início do século a literatura era o “sorriso da sociedade”, um dado revelador da abrangência do papel assumido pelos escritores em relação à sociedade, o que de certa forma ditou a regra de comportamento deles em relação à vida mundana e entre si mesmos. As freqüentes referências, críticas e homenagens poéticas feitas uns aos outros, recorrendo aos nomes artísticos ou pseudônimos, eram acompanhadas pelo grande público através dos jornais ou ainda, de perto, nos cafés e bares da cidade. Nesse jogo em que a vida literária se confundia com a vida mundana é possível observar algumas das dimensões tomadas pelos pseudônimos, como demonstram alguns versos de Bastos Tigre:

Ofertório

A Mendes Fradique
 (no século Dr. Madeira de Freitas)
 Não faz da medicina coisa séria,
 mas tem, não sei porque, clientes em bando
 e ele cura (mas cura!) por pilhéria;
 e leva a vida pilheriando.
 (TIGRE, *apud* LUSTOSA, 1993, p. 106)

O também humorista Bastos Tigre foi grande amigo de Mendes Fradique e havia entre ambos uma constante troca de amabilidades literárias; muitos textos de Mendes Fradique são dedicados ou contêm referências a Bastos Tigre, numa espécie de confraternização entre

iguais. Na quadra acima, pode-se perceber que as relações existentes entre autor empírico e pseudônimo eram de conhecimento comum. Há, no entanto, uma tentativa de diferenciação entre a vida profissional séria, de médico, e vida literária, de humorista, uma vez que a competência do médico é ressaltada. Pode-se pensar num espírito fraternal que une os dois autores no sentido de aliviar o peso da pecha de humoristas, se levarmos em conta o sentimento de “engraçado arrependido” que sempre estava presente entre os autores de humor. Há no entanto ambigüidade nesse esforço, pois a Mendes Fradique é dado um papel humorístico que se confunde com o do Dr. Madeira de Freitas. A máscara do humorista não poderia mais despegar-se da face do médico porque a realização verbal de Madeira de Freitas, sua face pública, já estava determinada pelo jogo com seu pseudônimo, que se animava na vida literalizada existente entre humorista e público.

Vários resenhistas da década de 20 fizeram referências às atividades do médico José Madeira de Freitas. Tristão de Ataíde apresentou analogias entre a obra do humorista e os medicamentos, além disso, Mendes Fradique seria “[...] conhecedor da sentença de Proust de que a *natureza só faz moléstias curtas e a medicina é que se encarrega de prolongá-las*” (ATAÍDE, *apud* LUSTOSA, 1993, p. 178). Outros autores, no entanto, lamentam a aproximação do médico com o humor. Nicanor do Nascimento, resenhista do jornal *A pátria*, considera pena que uma inteligência como a de Madeira de Freitas não fosse utilizada para a produção de trabalhos mais úteis e duradouros. Sem esconder seu desdouro por humoristas, Nascimento faz menção a um livro “útil” de Mendes Fradique, o prometido *A higiene dos brinquedos*, que no entanto jamais foi publicado e perdeu-se (LUSTOSA, 1993, p. 179).

O humorismo no meio intelectual carioca no início do século permanecia marginalizado. Mas no caso de Mendes Fradique, em meio à “vida literalizada” do início do século XX no Brasil, o desenvolvimento de um pseudônimo, mais que apenas uma intenção de preservar o autor-empírico, também se constituía numa estratégia discursiva. Enquanto um falseamento da realidade, o autor ideal Mendes Fradique abre um campo de luta por novos sentidos morais, uma vez que levanta suspeitas sobre a realidade e descola parâmetros circulares de referencialidade prática, normalmente relacionados ao autor. Trata-se de uma estratégia que permite maior alcance mimético para a obra. Em literatura, assumir um pseudônimo, especialmente nos casos em que eles são duradouros, oferece ao autor empírico a possibilidade de orientar quais serão os valores agregados ao nome e ao conjunto de obras que passam a ser catalogadas, então, sob esse novo nome.

Nesse sentido, é reveladora a escolha e a insistência, por parte de Madeira de Freitas, quanto ao uso do pseudônimo Mendes Fradique. O nome da personagem esteve associado à

figura do homem ideal, um dândi admirado, detentor de uma mente brilhante, mas completamente improdutivo. No âmbito da vida literalizada do Rio de Janeiro do início do século XX, o escritor Eça de Queirós e seus personagens, inclusive e muito especialmente Fradique Mendes, desfrutavam de uma enorme popularidade, chegando a se confundir com o universo real. Seu personagem Fradique Mendes suscitou inclusive a cunhagem de um termo novo, a “fradiquice”, para se referir à excentricidade e irreverência de um sujeito culto, viajado e aventureiro, características assimiladas pelo personagem-narrador Mendes Fradique. Tratava-se, então, de um nome que ecoava um passado, dando assim, não um novo e original horizonte a um certo conjunto de textos, mas estabelecendo um passado referencial que agregava características conhecidas de antemão à nova identidade, Mendes Fradique.

Para esclarecer a estratégia enunciativa de Madeira de Freitas, recorreremos aos termos desenvolvidos por Umberto Eco para tratar das regras que estão relacionadas à autoria e à narração. A partir dos anos 60, o teórico italiano desenvolveu uma série de estudos relacionados à problemática que envolve as estratégias de narração. Ele denomina autor-modelo “[...] um conjunto de estratégias textuais, apresentadas pela manifestação linear do texto precisamente como um conjunto de frases ou de outros sinais” (ECO, 1994, p. 22). Essa “estratégia textual” implicaria num jogo com os papéis de autor-empírico, pessoa real que escreve livros, narrador, a voz que “fala” no livro, e leitor-modelo, o leitor objetivado pelo escritor e reconhecedor de suas estratégias narrativas.

No caso da obra assinada pelo pseudônimo Mendes Fradique, podemos falar em um autor-empírico (pessoa real) Madeira de Freitas, que institui em seus textos o narrador Mendes Fradique. Esse narrador, entretanto, é um personagem, um personagem-narrador, cujo nome aponta para um leitor-modelo que detém certo índice de conhecimento sobre o contexto que cerca este nome (a relação com o polêmico escritor português Eça de Queirós e seu não menos polêmico e popular personagem Fradique Mendes). O pseudônimo, assim, tem papel fundamental no desenvolvimento paródico da obra assinada por Mendes Fradique, pois a ironia se estabelece entre o personagem queirosiano Fradique Mendes e o leitor num espaço balizado pelo pseudônimo. Dessa forma, toda a obra assinada por Mendes Fradique pode ser tomada como paródica, uma vez que o pseudônimo se faz sentir nos textos do “método confuso”, claramente humorísticos por constituírem pastiches, bem como na maioria dos textos ensaísticos e narrativos, em que a paródia se remete diretamente ao personagem de Eça de Queirós. Este conjunto de textos, em particular, pode ser tomado como irônico justamente a partir da idéia de uma estratégia enunciativa ou autor-modelo.

Utilizando-nos da idéia de autor-modelo, podemos considerar José Madeira de Freitas um autor-empírico que, ao criar o narrador Mendes Fradique, assimila de forma criativa a linguagem e as situações de um personagem de Eça de Queirós. O leitor seria o sujeito interpretante. Este sujeito, porém, precisa reconhecer marcas do discurso original. Essas marcas, como o pseudônimo, a estrutura de linguagem e as situações criadas, são deixadas no texto objetivando um leitor-modelo, conhecedor do texto original parodiado e capaz de reconhecer as marcas do texto original no texto paródico. Mas o texto paródico, além de remeter ao texto original, também é uma representação do mundo real contemporâneo. Esse universo real e contemporâneo abrange sujeito comunicante, narrador e leitor, este não pode deixar de refletir sobre o texto levando em conta essa própria realidade que o cerca, exterior ao circuito da palavra. Nesse sentido o narrador, e seu nome, permitem maior controle, porque redundante, da interpretação de leitores-empíricos, não necessariamente conhecedores dos textos e personagem parodiados. O narrador (Mendes Fradique) está subordinado, no entanto, ao posicionamento ideológico do autor-empírico (Madeira de Freitas), e dessa forma o universo real é retratado a partir do posicionamento ideológico do autor-empírico. Por sua vez, o trato irônico das vertiginosas transformações sociais e de costumes naquele período se coaduna com a “fradiquice” (um índice do autor-modelo), pois o sujeito da palavra é um exótico que pode refratar dados do mundo real.

Ao tomarmos o conceito de sátira como uma estratégia de desenvolvimento de um discurso moralista, podemos conceber que sob o pseudônimo de Mendes Fradique se desenvolveu um perfil satírico-moralista. Esse perfil está relacionado, ainda enquanto estratégia discursiva, a uma forma de ver o mundo que reflete e refrata certo posicionamento ideológico do personagem queirosiano, Fradique Mendes. Além disso, o pseudônimo aponta para uma elucidação do próprio processo de construção do discurso paródico: entre o personagem original e a recriação paródica situa-se a ironia calcada nas referências do universo brasileiro contemporâneo aos leitores. Dessa forma, não se pode falar em dicotomia dentro da obra de Madeira de Freitas, pois tanto os textos do “método confuso” quanto seus textos narrativos e ensaísticos estão intrinsecamente relacionados à estratégia de utilização do pseudônimo. Mesmo nos pastiches de Mendes Fradique a liberdade do “método confuso” se estabelece muito antes de qualquer explicação ligada a fatos políticos e culturais da época. Assim, para analisar a estratégia do “método confuso” deve-se contabilizar o peso da participação do pseudônimo na expansão das realidades ali representadas.

GÊNESE DE UM PSEUDÔNIMO

Para observar as realizações cômicas de Mendes Fradique sob um foco eminentemente literário, um ponto de partida pode ser o código literário comum de seu tempo, mais especificamente a presença de Eça de Queirós entre literatos brasileiros do início do século XX. Para tanto, ainda uma vez devemos levar em conta o papel do autor-empírico. Madeira de Freitas é um intelectual situado histórica e socialmente num contexto muito específico, mas a compreensão de seu projeto criador depende de um entendimento de como questões cotidianas interferiam no momento de sua realização estética. A reconstituição desse cotidiano é impossível, mas uma aproximação pode ser realizada à medida que se percebe que sua obra era uma resposta a questões de ordem do dia, o que se reflete em suas referências a figuras da política e da vida intelectual, bem como a fatos sociais e políticos daquele momento. Madeira de Freitas se dirigia, por meio de seu pseudônimo a um grupo mais ou menos heterogêneo, mas inserido no mesmo contexto histórico e cultural. Esse mesmo grupo respondia à obra, que se enquadrava na forma de pensar e perceber específicas daquele momento. A cultura e o gosto do público imediato se constituía no referencial básico que permitia a interlocução. Dessa forma, a sátira de Mendes Fradique está recheada da cultura objetiva que permeava todas as interações. Ao mesmo tempo, essa sátira correspondia a uma antiqüíssima linha de representações cômicas da realidade.

Analisar esses liames é uma tarefa que, paradoxalmente, deixa a figura do autor em segundo plano, ou melhor, integra-a a uma perspectiva dialógica, que se volta quase inteiramente ao outro da interlocução. Não há individualidade absoluta possível. Os intelectuais são constituídos pelo sistema de crenças que os cerca ao mesmo tempo que são constituidores desse mesmo sistema de crenças. Os escritos de um indivíduo se voltam para fora dele, para seus pares ou para seus leitores, que são divisados a partir do sistema de crenças que rege o contexto imediato. Essa alteridade explica a construção, por Madeira de Freitas, do pseudônimo Mendes Fradique e permite a análise das diversas abordagens éticas e estéticas presentes em toda a obra. Dessa forma podemos avançar numa análise que abranja não apenas as dicotomias individuais, mas também a forma como esses hiatos encontram correspondência no universo cultural do autor, que acaba regendo o momento específico de produção, e como eles se refletem ou são refletidos ou ainda refratados por ele. Assim, uma vez estabelecido o perfil catalogador de uma obra, é prerrogativa da ciência literária determinar as relações da própria obra com a realidade que a cerca e sua própria produtividade literária e científica. A opção então é determinar os limites sociais e históricos que restringiram a ação literária e ideológica

da obra e identificar suas estratégias emancipadoras dentro da própria economia literária de tal conjunto de textos.

Segundo Bakhtin, “A particularidade principal do estético, que o diferencia nitidamente do conhecimento e do ato, é o seu caráter receptivo e positivamente acolhedor: a realidade, preexistente ao ato, identificada e avaliada pelo comportamento, entra na obra [...]” (BAKHTIN, 1993, p. 33). Essa realidade abarca o universo real compartilhado pelo autor e seus leitores ideais imediatos, bem como o universo literário, especialmente sua tradição. Dessa forma, a atividade estética desenvolvida por um autor não cria uma realidade inteiramente nova, ela se volta para o mundo real, que se transforma em elemento axiológico da recepção estética. As apreciações éticas em relação ao mundo real são assim parte constitutiva da obra de arte.

As apreciações éticas desenvolvidas no interior de uma obra, ou seja, o conteúdo de um todo estético, expressam-se graças à organização ou, como Bakhtin denominou, à forma arquitetônica da obra. Dessa forma, não é possível apresentarem-se numa obra estética, por si mesmas, exegeses teóricas, normas morais, sentenças ou apreciações jurídicas que, como tais, remetem seu objeto para o plano do conhecimento secundário. Afinal, a obra estética, e podemos pensar aqui em sua “autonomia participativa” em relação à vida concreta, está baseada na empatia e na sensibilidade, assimilando o plano do conhecimento sempre num sentido auxiliar (BAKHTIN, 1993, p. 39). Pode-se perceber, então, que o conteúdo de uma dada obra está sempre subordinado à forma arquitetônica, sendo a forma arquitetônica a estratégia utilizada pelo autor para atingir discursivamente o outro da relação estética literária, o leitor⁸.

Em Mendes Fradique, o pseudônimo faz parte dessa estratégia discursiva voltada para o outro. Subordinado ao regime da alteridade, Madeira de Freitas desenvolve seu pseudônimo e narrador-personagem com vistas à compreensão, por parte de seus leitores ideais imediatos, de seu discurso moral sem recorrer a exegeses, sentenças ou apreciações. A utilização do pseudônimo, no entanto, está relacionada ao universo real e literário comungado pelo autor e pela comunidade heterogênea à qual se dirigiam seus textos, isso graças à conjugação de fatores que abrangem a larga recepção de Eça de Queirós nas primeiras décadas do século XX no Rio de Janeiro.

⁸ No artigo “Bakhtin’s Conceptual Tools for Literary Analysis: a Legacy to Present Ethical Criticism”, analiso de que maneira as escolhas, por parte do autor literário, de aspectos formais ou arquitetônicos são feitas tendo em vista o desenvolvimento da experiência ética e estética do leitor. A criação de um leitor pelo escritor pode ser considerada, dessa forma, uma necessária experiência de alteridade, experiência que tem implicações éticas para o fazer literário. (CARNEIRO, 2006)

Segundo Brito Broca, no começo do século Eça de Queirós era uma verdadeira obsessão para muitos intelectuais brasileiros, algo que tinha começado por volta de 1878, após a publicação de *O primo Basílio*, e se estendeu até cerca de 1915.

[...] numa partida de Olavo Bilac para a Europa, os amigos, ao acompanhá-lo a bordo, recitavam versos com alusões aos personagens do romancista português. Bilac ia a Portugal e era como se fosse encontrar aquela comparsaria d'*Os maias*, d'*O primo Basílio*, d'*A relíquia*, tida como criatura de carne e osso, gente de verdade por todos os leitores e admiradores de Eça. (BROCA, 1975, p. 121)

E quando Bilac se encontrava novamente em terras brasileiras, ele logo se apressava a dar as últimas notícias de Portugal, “as mais importantes, as que os amigos aguardavam com maior interesse – “Morreu o Teles da Gama... O Dâmaso apanhou... O conselheiro Acácio mudou-se para o Brasil...” (BROCA, 1975, p. 121). A brincadeira dos poetas testemunha a importância que tinham os personagens de Eça entre os grupos literários.

Em 1903, Adoasto de Godói adotou o pseudônimo de Carlos Eduardo, em remissão ao personagem de *Os Maias*, com o qual assinava sua coluna n'*A imprensa*. Esse mesmo, junto de Antônio Torres e outros escritores, passou a publicar a partir de 1916 “[...] umas epístolas mordazes a figuras do meio carioca. Daí resultará o livro *Correspondência de João Episcopo*, editado em 1917, reunindo as melhores cartas de Torres e Adoasto com as respectivas iniciais A.T. e A.G., traduzindo no título pura reminiscência de Fradique Mendes” (BROCA, 1975, p. 124).

Na brincadeira entre escritores brasileiros reflete-se um processo de auto-ficcionalização que remete diretamente ao personagem Fradique Mendes, de Eça de Queirós, que se constitui, por si só, num exemplo complexo de exploração mimética do nome. Personagem inicialmente coletivo, criado por Antero de Quental, Jaime Batalha Reis e o próprio Eça de Queirós pelos idos da década de 1860 e depois assumido mais integralmente por este último, Fradique Mendes está profundamente ligado a um jogo de identidades entre criador e criatura. Em 1869, em meio às agitações literárias da juventude, e ao lado de seus dois colegas, Eça de Queirós fez publicar em *Revolução de Setembro* sua “Serenata de Satã às estrelas”, com a assinatura de Carlos Fradique Mendes⁹. No ano seguinte, em um de seus primeiros textos publicados, *O mistério da estrada de Sintra*, há uma alusão ao mesmo “satânico” autor. A adesão aos ideais do realismo e a profícua carreira de autor reconhecido fazem Eça de Queirós se afastar dessa personagem de sua juventude, para retomá-lo mais tarde, após seu casamento aristocrático, numa espécie de biografia romanceada intitulada *A correspondência de Fradique Mendes*. Essa

⁹ Uma das análises mais completas da atividade coletiva que deu origem ao personagem Carlos Fradique Mendes encontra-se em SERRÃO (1985).

obra foi publicada pela primeira vez em 1888 e foge aos padrões tradicionais do romance. Ela é constituída de uma primeira parte, assinada pelo próprio Eça de Queirós, em que o autor desenvolve uma descrição romanceada do personagem, além de um histórico de suas relações; dessa forma Carlos Fradique Mendes é apresentado como um amigo de Eça e de outros colegas, estas pessoas reais, como Ramalho Ortigão e Guerra Junqueiro. A segunda parte dessa “biografia romanceada” apresenta as cartas de Fradique Mendes, enviadas para seus amigos, amigas e amantes, textos que complementam o perfil do personagem.

Ao descrever o novo antigo personagem a Alberto de Oliveira, Eça de Queirós o apresentou como um modelo ideal de homem, um “pensador original, verdadeiro grande homem, temperamento inclinado às ações fortes, alma requintada e sensível” (PISSARRA, 1961). O modelo ideal de homem continuou tendo eco no Brasil ainda muitos anos depois da morte de Eça de Queirós, em 1900. Em 1915, na revista dirigida por Oswald de Andrade, *O pirralho*, há um inquérito, organizado por este autor, que perguntava se Fradique Mendes era um tipo superior ou, no caso de não sê-lo, qual seria o tipo perfeito. Vários autores da época responderam, tomando mais de uma página da revista. Vale captar os trechos dessas declarações, escolhidos por Brito Broca, para dar bem a dimensão da importância do personagem na vida literária da época. Para Guilherme de Almeida:

Parece, sim, o homem superior, mas não o é. Não o é, porque foi titubeantemente o camaleão, “o devoto de todas as Religiões, partidário de todos os Partidos, o discípulo de todas as Filosofias”, porque só andou egoisticamente, “à busca de verdades que não eram para o ruído e para o mundo”, porque não deixou uma obra, pois Fradique “nunca foi verdadeiramente um autor”; faltou-lhe para isso “a certeza de seu valor *definitivo*, a arte paciente, o querer forte para produzir aquela forma que ele concebera em abstrato, como a única digna de encarnar suas idéias”; não o é, porque teve a “desconfiança de si mesmo como pensador, como escritor e criador de uma prosa”; porque “faltou-lhe na vida um fim sério e supremo, que as suas qualidades, em si excelentes, concorressem a realizar”; porque, ao seu cérebro “admiravelmente construído e mobiliado, faltou uma idéia que o alugasse, para viver lá dentro...” (*apud* BROCA, 1975, p. 124)

Além de testemunhar o fato de Fradique Mendes ter sido matéria de aplicação dos literatos, este trecho permite observar uma crítica muito próxima à de Duque Estrada em relação à primeira publicação de Madeira de Freitas, *Hypocratea*, de falta de método e de certeza de “valor definitivo”. Mas em 1915 a obsessão por Eça já começava a diminuir e uma visão mais crítica sobre esse personagem se desenvolvia, como se pode notar ainda na contribuição de Juó Bananère, aliás, Alexandre Marcondes Machado, para o mesmo debate: “A pergunta inzima no sta bê fetta, pur causa che si podi intendê di varas maniera. Podi sê rappresentativo d’aquillos chi reppresenta inzima du tiatro, podi sê reppresentativo d’aquillos chi te inzistenza reale, aripresentada inzima da a Sucieta” (BROCA, 1975, p. 125). O momento dos personagens queirosianos começava a declinar e assim concluía Bananère sobre “Frederico

Mendesos”: “non passa di um tipo indiale, uma criaçó literarima, sé pé nê gabeza” (BROCA, 1975, p. 125). Sinais dos tempos que contribuíram para a formação do pseudônimo de Madeira de Freitas. Afinal essa escolha não teria força suficiente para figurar em jornais num momento em que, na *blague* entre literatos, a figura dos personagens era tão humanizada; também não podia ser num período em que os personagens queirosianos já não permitissem esse “milagre de humanidade”, ou seja, “lançá-los no mundo desligado dos livros como seres reais, no trato da existência cotidiana” (BROCA, 1975, p. 121). Respondendo a questões pertinentes à sua época e principalmente para tratar dessas questões, Madeira de Freitas aderiu, num momento muito propício, ao pseudônimo de um autor-personagem já nem tão real, como elemento da vida cotidiana, nem tão distanciado que não permitisse intrínsecas relações discursivas.

Vale notar, no entanto, que a presença de Eça de Queirós entre o público brasileiro ainda permitiu frutificar uma vida literalizada por muitos anos em outros rincões do país. Antonio Candido presta nesse sentido um depoimento bastante elucidativo:

[...] quando eu ainda estava no interior de Minas, a nossa turma de ginásio tinha também a sua nomenclatura. Um colega que viera de São Paulo e nos iniciava em seus mistérios literários era Carlos da Maia; outro, chamado João, deslizou facilmente para o Eça; eu, apesar dos protestos, não escapei de ser, pela fatalidade onomástica, Dâmaso Cândido de Salcede, nome com o qual o dito João da Eça me endereçava cartas... Um colega que não lera Eça foi cognominado Eusebiosinho e outro, alheio aos livros, Palma Cavalão. Ao vigário da cidade chamávamos cônego Dias, atribuindo-lhe costumes análogos. (CANDIDO, 2000, p. 12-13)

Antonio Candido atribui a popularidade de Eça de Queirós e a conseqüente *blague* literária à força de seus personagens caricaturais. Corroborando a afirmação, o crítico português Carlos Reis analisa a tendência à criação no Brasil, nas primeiras décadas do século XX, de clubes ecianos e à adesão dos leitores aos nomes e figurinos de personagens do autor:

Eça de Queirós adequa-se muito bem a iniciativas como a referida, não só por força da sua singular personalidade (personalidade trabalhada também por um certo efeito de ficcionalização para o qual ele mesmo contribuiu), mas sobretudo porque os seus romances e as personagens que o povoam convidam a movimentos de emulação, estimulados pela sedutora atmosfera social e cultural que os caracteriza: de certa forma, apetece imitar os gestos e as tiradas das personagens de Eça e recriar ementas e indumentárias, quando a leitura dos romances não pretende (ou não consegue) passar desse nível de reacção. (REIS, 2000, p. 25)

Da voga queirosiana no Rio de Janeiro do início do século XX, até a juventude do eminente crítico brasileiro, no interior de Minas Gerais por volta dos anos 30 e 40, pode-se perceber que o prestígio e a popularidade de Eça de Queirós, aliada às características peculiares de seus personagens, permitiu uma forma de vida literalizada. Para o caso da adoção do pseudônimo Mendes Fradique, no entanto, mais importante é perceber o espírito que dominava os anos 10. A *blague* literária era a moeda corrente. No universo de crenças e

referências dos grupos de literatos e do universo de leitores predominava um trato literarizado com a realidade. Nesse ambiente de riso ambivalente havia espaço para uma literatura que satirizasse o universo palpável das idéias assumidas como realidades. A percepção desse potencial permitiu a Madeira de Freitas desenvolver seu Mendes Fradique como autor-modelo de uma obra satírica que tratava justamente de uma realidade histórica, literária e lingüística palpável que precisava ser revista, inicialmente enquanto coisa risível, o que permitiria uma salutar desestruturação da coisa intocável. A dessacralização desses temas seria talvez um dos primeiros passos para o trato crítico proposto mais tarde pelos modernistas.

Sob o signo do deboche organiza-se o universo de Mendes Fradique, apoiado em parte no arcabouço discursivo trazido à tona pelo próprio pseudônimo. Por isso, a proposta de Isabel Lustosa de dividir a obra de Mendes Fradique entre satírica e séria não pode ser considerada adequada. Com algumas pontuais exceções, toda a obra de Madeira de Freitas é paródica, da mesma forma que quase toda ela é satírica. Mais correto seria falar então em obras que realizam a sátira a partir do pastiche relativizador dos limites dos gêneros textuais didáticos, outras que se restringem aos limites textuais tradicionais, mas que não deixam de ser também paródicas e no mais das vezes satíricas também, e ainda alguns textos que já apresentam o autor-modelo esmaecido por conta de uma linguagem mais panfletária e séria.

À medida em que não perdemos de vista as complexas relações entre autor e pseudônimo, as crônicas desenvolvidas sob o pseudônimo de Mendes Fradique podem ser vistas como relativizadoras de um discurso literariamente estabelecido, o discurso do personagem queirosiano Carlos Fradique Mendes. Ao sabor da prosa deste personagem, Mendes Fradique desenvolveu seus contos e crônicas relativizando os limites discursivos desenvolvidos pelo próprio Eça de Queirós. Apoiado no universo paradoxal de Fradique Mendes, Mendes Fradique desenvolve uma certa “fradiquice” acerca de todos os assuntos possíveis, figurando ele também como um cronista, agora não apenas epistolar, de sua realidade, uma realidade sobre a qual exerce o direito absoluto da blague e do pastiche.

José Madeira de Freitas seguiu muito de perto os passos da fradiquice, à medida em que construiu um discurso satírico a partir da paródia positiva da linguagem, das características de personagens e situações desenvolvidas por Eça de Queirós. Assim, por exemplo, em relação ao seu personagem-autor, Madeira de Freitas parodia a proposta fradiqueana de desenvolvimento literário – que será apresentada no item a seguir – especialmente em relação à sua aparente falta de método e ao não menos aparente autodesprezo. Para divisar esse projeto, podemos observar as propostas estéticas escondidas por trás da improdutividade do personagem de Eça de Queirós e compará-las com a produtividade de Mendes Fradique.

FRADIQUE MENDES

A correspondência de Fradique Mendes, de Eça de Queirós, é constituída por uma reunião de cartas, antecedida por um longo prefácio assinado pelo próprio escritor, que apresenta numa forma romanceada o personagem. Quando em 1888 o já então famoso escritor português propôs ao seu editor a publicação desse livro, voltava à cena um personagem originalmente coletivo, espécie de modelo ideal de homem, num tipo de jogo mimético em que se cruzavam textos fictícios de autores e amigos factuais do autor. Para Augusto Pissarra, autor de prefácio para uma das edições dessa obra, trata-se de uma pioneira biografia intelectual:

A originalidade desse “estudo crítico sobre um tão grande homem”, a que ele [Eça de Queirós] chama, fugidamente, novela, constitui, de fato, um dos primeiros casos de ficção intelectual na história da literatura. É certo que na Inglaterra já Oscar Wilde estava publicando os seus diálogos das “Intentions”, onde os comparsas eram intelectuais discutindo problemas intelectuais dentro de uma esfera de interesses em que o diletantismo e o turismo intelectual preponderavam. É de 1881 “The Autobiography of Mark Rutherford”. Mas a “Correspondência de Fradique Mendes”, concebida desde 1885, situava-se, de fato, entre as primeiras manifestações desse dandismo intelectual característica “fim de século” (sic). (PISSARRA, in: QUEIRÓS, 1961, p. vi)

A “biografia romanceada”, assim, constituía-se numa tendência de época e Eça desempenha o papel pioneiro nas letras portuguesas de desenvolver o seu próprio dândi, seu diletante viajante, o homem ideal, inapreensível em uma obra consolidada e justamente por isso capaz de agregar os mais diversos valores, mesmo paradoxais, em sua figura. A crítica é unânime em considerar Fradique Mendes não um perfil acabado do próprio Eça de Queirós, nem uma caricatura de algum de seus colegas mais íntimos, mas o resultado de uma coleção de características de vários indivíduos, um ser “coletivo”. Álvaro Lins identifica nessa característica a própria natureza de Fradique Mendes:

Parece que a força e a fraqueza de Fradique Mendes estão na sua essência mesma de “ser coletivo” que, para existir, concentrou numerosos modelos: os amigos mais queridos de Eça de Queiroz, inclusive o próprio Eça. O resultado, só aparentemente foi favorável a Fradique; ficou perfeito mas com a perfeição de um momento transitório. Não tendo uma individualidade, e construído pela justaposição de tantas individualidades dispersas, diferentes e irredutíveis, a sua figura ficou empastada de um tom vago e indistinto. (LINS, 1939, p. 174)

Descrente da possibilidade de expressar o pensamento por meio das palavras, o personagem Fradique Mendes não teria deixado obra escrita, a não ser as cartas organizadas e publicadas por Eça de Queirós. Fradique é assim apresentado nessa biografia romanceada como o amigo que Eça teria conhecido em sua juventude em Portugal e mais tarde

reencontrado em sua viagem para o Egito. Depois de alguns anos um reencontro teria selado a amizade entre os dois, que desde então e até a morte de Fradique proporcionou longa troca de correspondências. O jogo entre realidade e ficção não acaba na simples menção do próprio autor como organizador das cartas. Em sua apresentação das cartas, um verdadeiro estudo sobre “tão grande homem”, Eça de Queirós menciona as “relações” de Fradique Mendes com alguns de seus, do autor, melhores amigos. Tem-se assim um perfil bastante complexo e muitas vezes contraditório de um personagem que, em alguns momentos, ultrapassou os limites do universo apenas escrito. Sob a pena de Eça de Queirós, o personagem Fradique Mendes incorporou totalmente o seu espírito de época, constituindo-se no dândi por excelência, no homem original de fim de século.

O que Fradique fez constitui, no entanto, o que havia, no seu tempo, de mais elevado e de mais encantador. Por exemplo. A aventura das viagens que este “andador de continentes” esgotou através de toda a terra. A excentricidade das atitudes que o tornou apóstolo e quase mártir de uma religião da Pérsia. A elegância do *dandy* que passeia o seu *phaeton* nos boulevards de Paris. A vaidade do amor que se satisfaz em ostentar uma cortesã gloriosa, tipo Ana de Leon. A simpatia pelo povo e uma posição distante das suas misérias. A paixão pelas coisas exóticas e a saciedade diante delas. A variedade extrema do máximo intelectualismo até à negação de todos os intelectuais. A flutuação entre o amor eufórico da vida e a sua negação total. A crítica feroz e leviana da pátria e a ternura diante das coisas mais simples da pátria. A indecisão diante das idéias e o repúdio tácito de todas elas. A improvisação e a superficialidade dos conhecimentos e da cultura. A ligeireza. O diletantismo. A perplexidade. A fé na natureza, na ciência e na razão e, sobretudo, a ausência da Fé. (LINS, 1939, p. 181)

O personagem Fradique Mendes surge assim como um sujeito invulgar, dono de uma erudição alardeada em todos os cantos, além de viajante indômito, conhecedor das montanhas do Himalaia, autor de um dos mais completos estudos sobre a China e de cartas a Oliveira Martins que são exemplos de sua sagacidade e capacidade intelectual. Arrematando o inacabamento de tão peculiar personagem literário, esses escritos são apenas mencionados, restando-nos o perfil construído por Eça de Queirós em cartas por ele “escolhidas”. Justamente nessa correspondência, Fradique revela-se um conservador e um homem cuja produção intelectual jamais poderia ser desenvolvida; seu cosmopolitismo e hedonismo, além de uma autocrítica implacável, impediram-no de desenvolver obra de vulto. Representante máximo da modernidade *fin de siècle*, Fradique Mendes viajava por todos os lugares, exibindo ao mesmo tempo seus dotes físicos em caçadas e duelos e sua erudição sempre afamada e sempre superficial. Para o crítico português António Sérgio, o personagem é exemplo da qualidade queirosiana de desenvolver galerias de personagens e quadros, muito mais que unidades de ação dramática.

O Jacinto, o Fradique, o Carlos, o Craft, são personagens saídas de uma matriz comum e dominadas pela idéia diletantista e fútil de acumulação dispersiva de informações sem nexos, de agitações sem alvo, – não eleitas pela força comum de um Agir comum, de um alto objectivo de Acção. Pelo topa-a-tudismo, digamos assim: por aquilo de ser “o devoto de todas as Religiões, o partidário de todos os partidos, o discípulo de todas as Filosofias”, como se pretendia o Fradique, – o que não o impedia de se declarar igualmente um homem “reservado”, “cingido consigo mesmo, frio, céptico” [...]: e isto demonstra (suponho) que não era devoto de religião alguma, partidário de nenhum partido, discípulo de nenhuma filosofia, mas um vazio mistificador, um presunçoso inerte. (SÉRGIO, s/d. p. 69-70)

Seguindo uma parte da crítica que vê Fradique Mendes como um duplo lentamente desenvolvido por Eça de Queirós, podemos divisar no projeto do personagem elementos do autor ao lado daquelas qualidades que o próprio Eça via como necessárias ao homem ideal. Surge assim um personagem contraditório, que quase se confunde com a realidade do escritor, mas que não apresenta, segundo Álvaro Lins, a mesma verve de outros personagens que assumem o papel de personagens puros em romances do autor. A experiência de deslocamento de um personagem para o mundo real teria proporcionado, assim, uma obra demasiadamente aberta e vinculada ao espírito de sua época. Essa característica, porém, ao contrário do que previu o crítico, acabou por reforçar a existência literária de Fradique Mendes.

Na apresentação d’*A Correspondência de Fradique Mendes*, Eça de Queirós traça o perfil de seu companheiro-personagem por meio de um histórico de suas relações, ao qual não faltam anedotas e reflexões de outros colegas, como Oliveira Martins. Dessa forma, o personagem Fradique Mendes aproxima-se muito da vida real, constituindo-se o discurso literário entre os limites da realidade e da ficção, por força especialmente de um autor-organizador que assina seu próprio nome e arrisca desenvolver um histórico de suas relações com um personagem que ganha foros de real. Trata-se de mais uma estratégia de singularização, que gera um processo de aproximação entre interlocutores, como foi visto anteriormente em relação a Juó Bananére e ao próprio Mendes Fradique.

Fradique Mendes surge como autor de obra magnânima, insuperável, as *Lapidárias*. Marcos Vidigal, que teria apresentado pela primeira vez Eça de Queirós a Fradique Mendes, conta, em um tom de anedota, como ele próprio conseguira enfurecer Fradique publicando alguns dos versos das *Lapidárias* com o nome do autor ao invés de um pseudônimo. A menção à reação explosiva que Fradique teria tido faz Eça de Queirós, o narrador-organizador da correspondência, conjecturar sobre a vaidade do dândi:

Talvez Fradique, à maneira do Chanceler Bacon e de outros homens grandes pela ação, deseje esconder deste mundo de materialidade e de força o seu fino gênio poético! Ou talvez essa ira, ao ver seu nome impresso debaixo de versos com que se orgulharia Lecomte Lisle, seja a do artista nobremente e perpetuamente insatisfeito, que não aceita ante os homens como sua a obra onde sente imperfeições! (QUEIRÓS, 1961, p. 16)

A sensação de incapacidade de construir obra perfeita e acabada, que se perpetua por sua própria natureza, levou Fradique Mendes a preferir o pseudônimo; ao ter seu nome figurando ao lado da obra, sua reação foi exagerada, ao menos aos olhos mundanos do narrador-organizador e de Vidigal. Completando a narrativa, na apresentação do personagem, Eça de Queirós diz que apenas anos mais tarde teria a verdadeira dimensão da natureza das precauções de Fradique. Ele não foi nem nunca poderia ter sido um autor:

Para o ser não lhe faltaram decerto as idéias – mas faltou-lhe a certeza de que elas, pelo seu valor *definitivo*, merecessem ser registradas e perpetuadas; faltou-lhe ainda a arte paciente, ou o querer forte, para produzir aquela forma que ele concebera em abstrato como única digna, por belezas especiais e raras, de encarnar as suas idéias. Desconfiança de si como pensador, cujas conclusões, renovando a filosofia e a ciência, pudessem imprimir ao espírito humano um movimento inesperado; desconfiança de si como escritor e criador de uma prosa, que por si própria, e separada do valor do pensamento, exercesse sobre as almas a ação inefável do absolutamente belo – eis duas influências negativas que retiveram Fradique para sempre inédito e mudo. Tudo que sua inteligência emanava queria ele que, perpetuamente, ficasse atuando sobre as inteligências, pela definitiva verdade ou pela incomparável beleza. Mas a crítica inclemente e sagaz, que praticava sobre os outros, praticava-a sobre si, cada dia, com redobrada sagacidade e inclemência. O sentimento vivo nele, da realidade, fazia-lhe distinguir o seu próprio espírito tal como era, na sua real potência e nos seus reais limites, sem que lho mostrassem mais potente ou mais largo esses “fumos de ilusão literária” – que levam todo homem de letras, mal corre a pena sobre o papel, a tomar por faiscantes raios de luz alguns sujos riscos de tinta. E concluindo que, nem pela idéia, nem pela forma, poderia levar às inteligências persuasão ou encanto, que definitivamente marcassem a evolução da razão e do gosto – preferiu altivamente permanecer silencioso. (QUEIRÓS, 1961, p. 103-104)

A improdutividade do personagem Fradique Mendes se deu por sua incapacidade de perceber uma forma verbal de transposição do pensamento. A busca de um modelo ideal e acabado de elaboração de uma idéia, algo antagônico à própria natureza do discurso literário, torna-se a desculpa que, elaborada por Eça de Queirós é, mais que qualquer coisa, um expediente para a construção do personagem literário; afinal uma obra tão elevada e tão preciosa de personagem tão perfeito não poderia ser demonstrada com trechos literários elaborados por Eça em nome de Fradique. Estratégia de construção do personagem, Eça de Queirós se viu compelido a caracterizar seu personagem com um sentimento de perfeccionismo absoluto, o que torna o personagem mais intrigante, mais palpável, mais humano, porque o fracasso literário de Fradique Mendes é humanamente alcançável e assim ele entra para o rol dos que encantam, dos que se configuram como caricaturas. Fradique Mendes está então ao lado de outras caricaturas de Eça de Queirós, como o Conselheiro Acácio e Carlos da Maia, mas ganha maior apelo mimético.

A pretensão da obra perfeitamente acabada acarreta a autodepreciação que, de resto, é característica do dandismo *fin de siècle*. Percebendo-se incapaz de transformar seu universo de idéias e principalmente de experiências em discurso elevado e perfeito, Fradique se volta a uma auto-análise que não poupa uma certa autoflagelação elegante, camuflada de humildade.

Não há em mim infelizmente [...] nem um sábio, nem um filósofo. Quero dizer: não sou um desses homens seguros e úteis, destinado por temperamento às análises secundárias que se chamam ciências, e que consistem em reduzir uma multidão de fatos esparsos a tipos e leis particulares, por onde se explicam modalidades do universo; nem sou também desses homens, fascinantes e pouco seguros, destinados por gênio às análises superiores que se chamam filosofias, e que consistem em reduzir essas leis e esses tipos a uma fórmula geral, por onde se explica a essência mesma do inteiro universo. Não sendo pois um sábio, nem um filósofo, não posso concorrer para o melhoramento dos meus semelhantes [...]. A entrada na história também se me conserva vedada: porque, se, para se produzir literatura basta possuir talentos, para tentar a história convém possuir virtudes. E eu!... Só portanto me resta ser, através das idéias e dos fatos, um homem que passa, infinitamente curioso e atento. (QUEIRÓS, 1961, p. 64)

A revelação da incapacidade de assumir qualquer papel produtivo ou especulativo pesa a Fradique Mendes, mas ele se contenta em passar entre homens e idéias. A autocrítica exacerbada impede que ele se debruce metodicamente sobre qualquer das ciências dos homens. Essa mesma autocrítica se dirige à própria natureza dos estudos filosóficos ou científicos e mesmo ao labor literário ou à reflexão histórica. Para Fradique, todos os campos do pensamento humano estão dominados pela repetição e pelo lugar comum:

O homem do século XIX, o europeu, porque só ele é essencialmente do século XIX [...], vive dentro de uma pálida e morna *infecção de banalidade*, causada pelos quarenta mil volumes que todos os anos, suando e gemendo, a Inglaterra, a França e a Alemanha depositam às esquinas, e em que interminavelmente e monotonamente reproduzem, com um ou outro arrebique sobreposto, as quatro idéias e as quatro impressões legadas pela Antiguidade e pela Renascença. O Estado por meio de suas escolas canaliza esta infecção. A isto oh *Carolus* [Carlos Mayer, destinatário da carta], se chama *educar!* A criança, desde sua primeira "Seleta de Leitura" ainda mal soletrada, começa a absorver esta camada do lugar-comum – camada que depois todos os dias, através da vida, o jornal, a revista, o folheto, o livro lhe vão atochando no espírito até lho empastarem todo em banalidade, e lho tornarem tão inútil para a produção como um solo cuja fertilidade nativa morreu sob a areia e pedregulho de que foi barbaramente alastrado. (QUEIRÓS, 1961, p. 60)

Fechando o círculo e construindo-se um paradoxo, a autocrítica de Fradique ricocheteia no universo dos estudos e se volta contra o próprio autor. Afinal, ninguém mais enfasiado de saber quanto Fradique Mendes e ninguém menos capaz de produzir após tanto acúmulo de informações, que no final das contas não extrapolam os preceitos básicos herdados da Antiguidade e do Renascimento, como "[...] o Progresso, a Moral, a Religião, a Indústria, a Economia Política, a Sociedade e a Arte" (QUEIRÓS, 1961, p. 61). Como resultado da tenaz autocrítica e do sufocamento causado por tanta erudição, tem-se um sujeito incapaz de produzir obra que valha para o bem dos semelhantes, o que não impede, entretanto, que haja reflexão suficiente para a elaboração de uma visão de mundo e para que as experiências realizadas nos quatro cantos do mundo não sejam encaradas com alguma profundidade, senão epistemológica, ao menos com riqueza de reflexão e detalhes. Não se trata, no entanto, de elaboração de teorias ou reflexões completas, nem superficiais considerações turísticas. Conjuga-se à incapacidade produtiva a profundidade do erudito:

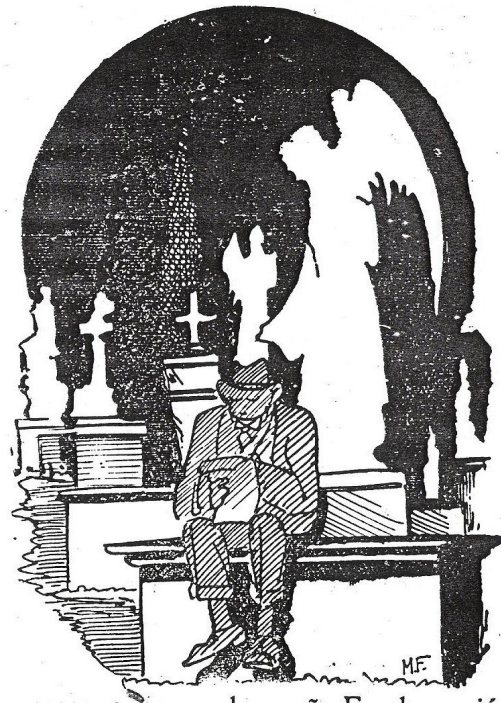
A egoísta ocupação do meu espírito hoje [...] consiste em me acercar de uma idéia ou de um fato, deslizar suavemente para dentro; percorrê-lo miudamente; explorar-lhe o inédito; gozar todas as surpresas e emoções intelectuais que ele possa dar; recolher com cuidado o ensino ou a parcela de verdade que exista em seus refulhos – e sair, passar a outro fato ou a outra idéia, com vagar e com paz, como se percorresse uma a uma as cidades de um país de arte e luxo. (QUEIRÓS, 1961, p. 64-65)

Configura-se, aqui, um perfil de cronista: fascinado por uma imagem ou um fato, desenvolve-se uma reflexão rápida, mas não necessariamente superficial. Trata-se de um ato contemplativo do qual se obtém prazer intelectual. Atingido o ápice da relação com o ato de contemplação passa-se para outro objeto, do qual exige-se também nada mais que um gozo intelectual e contemplativo. O gozo final desse herói das idéias se concentra em suas conversas com os camaradas, a fina flor da sociedade lisboeta ou parisiense. No campo mais perene da produção escrita, além das *Lapidárias juvenis*, resta apenas sua correspondência cheia de colorido e de liberdade de confabulação.

A *correspondência de Fradique Mendes* se constitui quase completamente de observações espirituosas sobre fatos, eventos ou situações vividas, também sobre certos movimentos culturais abrangentes. Nessas epístolas desfila um espírito mundano, que faz uma espécie de crônica diletante peculiar de seu universo. Trata-se de mais uma faceta caricatural desenvolvida por Eça de Queirós, uma caricatura que se distingue da de outros personagens, como o Conselheiro Acácio ou Carlos da Maia, por causa de sua expansão mimética. De qualquer forma, o entusiasmo “infantil” das elucubrações de um Carlos da Maia e de um Conselheiro Acácio está presente no formato pretensioso e lúdico das considerações sempre generalizantes de Fradique Mendes. A liberdade de deitar considerações sérias, ao lado de uma certa vacuidade e má vontade em relação ao trabalho árduo, constitui o espírito da grande galeria de tipos de Eça de Queirós. Características que acabam influenciando inclusive o narrador presente nas obras de Eça de Queirós, que muitas vezes assimila um caráter burlesco.

A relativa vacuidade do sistema de idéias de Fradique Mendes não deixa, no entanto, de ser potencialmente produtiva. Uma vez que se trata de um personagem que algumas vezes se confunde com a realidade, há uma incompletude em sua biografia intelectual que pode ser explorada literariamente quando se assume os vácuos de sua apresentação. Ou seja, não se tratando de um retrato absoluto, Fradique Mendes permite novas explorações e investigações imaginativas ou dialógicas. Esse potencial foi identificado por Madeira de Freitas que, ao assumir um nome claramente alusivo ao conhecido personagem, adquire a possibilidade de escrever aos moldes de Fradique Mendes.

Ater-se, no entanto, ao nome de um conhecido e tão complexo personagem poderia sugerir uma espécie de prisão criativa. Essa não seria exatamente uma liberdade discursiva, pois obrigaria a obediência a um estilo e uma ideologia, e Madeira de Freitas correria o risco de ser continuador de um personagem inicialmente coletivo. Justamente nesse ponto cabe a



inversão paródica da ordem do nome, o que amplia as possibilidades, uma vez que, além de trazer ao campo discursivo o conteúdo já conhecido da “fradiquice”, ainda permite avançar invertendo ou subvertendo o conjunto de informações e estratégias discursivas relacionados ao nome. Entre o nome do personagem queirosiano e o nome invertido de um dândi às avessas, mais afeito à figura de um malandro carioca, surge espaço para a ironia e para as referências ao universo social e político brasileiro.

Elemento de sua estratégia discursiva, o nome Mendes Fradique sugere um passado para os leitores ideais de Madeira de Freitas. Dessa forma, o processo de singularização ou de contextualização desse “malandro carioca” permite, dentro de uma forma arquitetônica literária, o desenvolvimento de conceitos éticos caros ao autor. A “autonomia participante” da obra estética é assim resultado de um processo criador calcado na realidade palpável dos leitores e na tradição literária.

MENDES FRADIQUE

O pseudônimo Mendes Fradique surgiu pela primeira vez em jornais assinando caricaturas, mas ganhou um aspecto mais perene com a publicação, em 1919, de *Historia do Brasil pelo methodo confuso*. Em publicações posteriores esse personagem delineou-se aos poucos sem no entanto apresentar jamais uma descrição pormenorizada de sua vida. Na verdade, as informações que se podem tirar das crônicas e outras publicações de Madeira de Freitas sobre Mendes Fradique dão conta de um personagem muito parecido com o Fradique Mendes de Eça de Queirós.

O narrador-personagem Mendes Fradique entrevistando os mortos do Cemitério do Caju, trata-se da única representação gráfica da "versão tropical" do personagem queirosiano. (FRADIQUE, 1922, p. 189)

Mendes Fradique guarda muitas semelhanças com seu patrício lusitano. Ele também é um viajante indômito, em algumas crônicas o narrador-personagem faz referências a suas viagens pelo Oriente, África, Europa, e passeios pelo interior do Rio de Janeiro ou de Minas Gerais; há nesse personagem no entanto uma certa extrapolação dessa característica, com deslocamentos ao mesmo tempo espaciais e temporais; assim, como enviado especial da *Times*, Mendes Fradique acompanha os preparativos da viagem de Noé e sua arca ou a crucificação de Cristo, na Judéia. Em certos momentos se apresentando como médico, em outras como repórter, o personagem-narrador apresenta entrevistas com uma artista como Bertha Lutz, com uma macaquinha do zoológico ou ainda com as estátuas de Floriano e José Bonifácio, em outra ocasião teve a chance de entrevistar vários mortos no cemitério do Caju. Mendes Fradique também pensou em fundar uma doutrina ao visitar um sacerdote no Afeganistão e ainda, num transe, visitou o próprio Rio de Janeiro, transformado num inferno dantesco, fazendo-se guiar pelo próprio Dante Alighieri.

Além de remeter às iniciais do próprio Madeira de Freitas, a constituição do pseudônimo e personagem-narrador Mendes Fradiques se apóia na figura do quase homônimo português, isso permite economia na descrição de seu personagem. Da mesma forma, o elemento paródico surge a partir de características inversas às de Fradique Mendes. Ao invés de um refinamento aristocrático, Mendes Fradique exibe um deslavado prosaísmo, aproximando-se muito mais das figuras típicas da boemia carioca das duas primeiras décadas do século XX. Assim suas viagens, visitas e passeios se dão entre a população comum em meio a fatos pitorescos, relatos de miséria e de perda de norte moral, ao qual se relaciona a crescente

transformação das expressões culturais em “bens culturais” com valor econômico e a conseqüente profissionalização do artista.

A assimilação criativa do personagem Fradique Mendes, por Madeira de Freitas, desenvolve-se a partir de uma estratégia paródica que aponta para o personagem original, mas construindo uma espécie de versão brasileira com nome invertido, agregando novos valores, nacionais, às vezes completamente antagônicos a algumas das principais características do personagem queirosiano. O distanciamento criado entre modelo original (uma caricatura de homem ideal) e uma versão carioca desse mesmo homem (um “cavador”, ou seja, um sujeito que vive de expedientes, numa expressão popular nas primeiras décadas do século XX), encontra-se recheada de referências que abrangem tanto o universo queirosiano quanto o universo próximo dos leitores de Mendes Fradique. O espaço existente entre um lusitano, ou melhor, cosmopolita Fradique Mendes, e um carioca Mendes Fradique recheia-se de uma ironia voltada para um leitor dono de conhecimentos sobre o personagem queirosiano. Esse conhecimento, como pudemos ver, era compartilhado por um abrangente universo de leitores no Rio de Janeiro do início do século e permitiu que Madeira de Freitas configurasse seu leitor-modelo. Dessa forma, a partir da idéia de homem ideal, delineia-se uma versão paródica da realidade brasileira.

Entre semelhanças e diferenças, destaca-se a realização do personagem-narrador Mendes Fradique enquanto autor. Trata-se de uma característica toda inversa à do personagem queirosiano, que se dizia incapaz de escrever a “grande obra” e por isso limitou-se a uma alardeada improdutividade. Trata-se de uma diferença fundamental do ponto de vista composicional, afinal, essa característica determina de certa forma a existência paródica de Mendes Fradique, tanto no sentido de realizador de textos satíricos quanto no de “autor”. Inverte-se, assim, uma característica fundamental do personagem original parodiado, uma diferença que cria distanciamento entre objeto parodiado e texto paródico. Vejamos como essa diferença se realiza numa comparação entre os dois personagens.

A certa altura da *Correspondência de Fradique Mendes* podemos encontrar um diálogo em que Eça de Queirós pede a Fradique Mendes um texto sobre sua recente viagem à África. O “viajante indômito” respondeu com uma negativa, afirmando que não havia nada que ele pudesse dizer sobre a África que outros já não tivessem dito. Para Fradique Mendes, ele poderia apenas desenvolver impressões, o que seria pior porque não havia ainda uma forma de o verbo humano conseguir encarnar impressões intelectuais. Para ele era necessário “[...] em prosa alguma coisa de cristalino, de aveludado, de ondeante, de marmóreo, que só por si, plasticamente, realizasse uma absoluta beleza – e que expressionalmente, como verbo, tudo

pudesse traduzir, desde os mais fugidios tons de luz até os mais sutis estados de alma” (QUEIRÓS, 1961, p. 107). Como tão elevada forma do verbo não poderia ser alcançada não seria possível a Fradique Mendes desenvolver uma obra.

A improdutividade característica de Fradique Mendes constituiu-se numa limitação do personagem. Ao tirar partido do nome na elaboração do pseudônimo, Madeira de Freitas operou uma desconstrução dessas limitações, um processo que se inicia com a inversão da ordem do nome e desemboca numa reinvenção dos valores defendidos por um e por outro. No prefácio de *Contos do vigário*, Mendes Fradique afirma que sua intenção não é, definitivamente, produzir algo inovador ou puro, mas apenas se utilizar das mesmas velhas idéias que foram tratadas por outros tantos autores ao longo dos séculos. Nesse prefácio, intitulado “Á vítima”, Mendes Fradique conta com a indulgência do leitor que deve compreender que o universo é bastante limitado para que a originalidade de idéia ou de forma tenham espaço.

Longe de mim a pretensão de descobrir novidades na essencia dos meus temas; conforta-me a convicção de serem absolutamente meus a frivolidade da idéia e a sensaboria da forma. Novidade, neste planeta, é utopia ingenua, que romantiza as olheiras dos 17 annos mas não consegue entrujar a maldade do periodo grisalho.[...]
Uma e unica é a materia prima trabalhada por Hegel, por mim, por Wagner ou por Cervantes. O bronze do “Penseur” de Rodin, é o mesmo bronze do meu cinzeiro; o seu modelo devia ter as mesmas proporções anatomicas do homem que me vende as dobradinhas. Eu e Rodin somos iguaes na intenção e no material que trabalhamos; entre nós dous há apenas uma cousa: Rodin. Forjando minha blague, eu me sirvo do planeta que habito, dos que consigo lobrigar esparsos pelo firmamento, da moral humana, da tradição e da logica.
Ora, de outro material, não se serviram Einstein, Fenelon, Pitagoras, ou Shakespeare.[...]
Portanto, si o leitor achar que em meus “Contos do Vigario” e no Hamlet esperneiam as mesmas idéias fundamentaes que se enfeitam no Lohengrin ou na Critica da Rasão Pura, – estou certo desculparnos-á, a mim, a Shakespeare, a Wagner e a Kant, visto que a culpa não é nossa; ella reside integralmente na escassez mesquinha deste universo estreito e monotono, onde só vegetam duas cousas admiraveis: um livreiro e um leitor. (FRADIQUE, 1922, p. 12-14)

A citação é longa, mas bastante esclarecedora da atitude assumida por Mendes Fradique em relação a seu quase homônimo. Aqui, ao invés de um sentimento de nulidade frente à “pálida e morna infecção de banalidade” criada pela superprodução de conhecimento, apresenta-se o personagem-narrador aliando-se ao conhecimento produzido, comparando-se a todos os grandes autores de todos os tempos no trato de um e só material, a existência humana, ela sim considerada banal, de certa maneira. Não está no horizonte dessa versão brasileira do personagem português a intenção de criar o absolutamente belo, nem a desconfiança de si como pensador, uma vez que tem ciência de que o material que explora é o mesmo material já burilado por outras mãos. Mendes Fradique assume, assim, a identidade de alguém que não está preocupado com a originalidade; dessa forma, ele pode ser um homem de ciência, um filósofo ou tentar a história, o que importa é que ele não será apenas “um homem

que passa, infinitamente curioso e atento”, como se autodefinia Fradique Mendes (QUEIRÓS, 1961, p. 64), mas alguém que se dedica malandramente a escrever. Na malandragem de Mendes Fradique reside aquela que talvez seja sua marca maior de atualização do personagem queirosiano: a indefectível ligação com o mundo concreto e prático por meio das relações entre arte e dinheiro.

Entre as principais preocupações dos intelectuais brasileiros das primeiras décadas do século XX estava a idéia da monetarização da vida. Os passos galopantes do desenvolvimento tecnológicos, a proliferação de marcas e o desenvolvimento tecnológico e econômico vertiginoso estabeleceram a tensão entre autores ligados a uma tradição do belo imaculado e aqueles autores que faziam da pena um meio de vida, uma forma de ganhar dinheiro. No meio das discussões estavam aqueles autores renomados que dedicavam parte de seu tempo à elaboração de propagandas, notícias e crônicas para jornais. Em meio a tudo isso, a literatura e o desenvolvimento gráfico nacional envolvia cada vez mais cifras em tiragens de livros que se voltavam para atender ao consumo do público. Com o desenvolvimento do personagem-narrador Mendes Fradique, Madeira de Freitas explorou, de certa forma, a questão da profissionalização dos escritores. Apegado à tradição boêmia, o autor emprestou ao seu personagem características daquela geração ao mesmo tempo em que fazia-o um articulador satírico das novas demandas que a sociedade impunha aos escritores. A situação pode ser melhor entrevista em um artigo de Coelho Neto, intitulado “A sereia”, uma espécie de necrológio a Lima Barreto, que trata dessa tensão. Numa crônica publicada em *Feira livre* (1926), título homônimo ao livro assinado por Mendes Fradique, Coelho Neto faz uma espécie de depoimento sobre a geração boêmia:

Quando estreei nas letras a Bohemia era a princesa musageta. Sem ella não se subia ao Parnaso; sem ella não se conseguia uma gota d'agua de Castalia.
O desvario era a norma de viver. Ter casa, para que, se havia o tecto do céu, constellado de estrelas? Horas de refeição, isso era para a burguezia. O poeta devia ser livre como os passaros; e, como o soffrimento commovia as almas delicadas, o ideal de todos os lyricos era apparecer em publico em trajos miseraveis, com a grenha derramada pelos hombros, os olhos assomnorentados, denunciando vigílias, o halito de febre e o nidor de estomago vasio.
Podia-se lá comprehender um poeta com residencia fixa, pensão farta e contas pontualmente pagas? Um poeta que não tivesse um caso de policia, uma scena heroica, em defesa do sexo turbulento, em alguma alcoceifa escura? Um poeta que se trajasse com elegancia e frequentasse salões? (NETO, 1926, p. 35-36)

Coelho Neto, numa espécie de aproximação com os novos ventos modernistas da literatura, apresenta em sua crônica o perfil que ficou para sempre relacionado ao dos autores boêmios. Seu rompimento com a tradição de um artista marginal foi alvo de críticas num

primeiro momento, afinal tratava-se de um escritor que vivia de seus textos, que tinha casa e família e freqüentava salões. Mais tarde, nessa crônica, o próprio Coelho Neto pôde desenvolver suas críticas à forma de vida de seus antigos companheiros, tendo como alvo um seu desafeto: Lima Barreto.

Tomando um caminho inverso, de valorização da boemia e repúdio ao modernismo, temos Madeira de Freitas, que foi introduzido nas rodas literárias boêmias por um de seus epígonos, Emílio de Menezes, e por quem teria sempre respeitosa admiração. Apegado à figura do boêmio, na crônica “Remédio...”, presente em *Logica do absurdo*, de 1925, o autor desenvolve, por meio de seu pseudônimo, uma visão bem menos ácida sobre Lima Barreto.

A figura de Lima Barreto, na qual se descobrem traços de uma boemia muito semelhante á do Emílio, constitue, por si só, toda a historia da dôr de uma raça.

Mulato dotado de uma intelligencia singular, onde não raro luziam scentelhas de genialidade, elle não esquecia, um momento siquer, o drama da propria origem; e em todas as grandes manifestações de seu talento se reflectem a revolta universal do negro contra o crime do negreiro.

[...]

Teria sido um anómalo, um romantico, um anachronico? Questão de pontos de vista; a meu vêr foi um apostolo de um direito que, secularmente burlado, está disposto a esperar secularmente a punição dos burladores.

Em summa: um justo. (FRADIQUE, 1926, p. 238-239)

Duas visões diferentes, em Coelho Neto a tentativa de aproximação dos “modernos”, em Madeira de Freitas uma apego à tradição. Curioso é atentar que a crônica “Remedio...” apresenta uma segunda parte, em que o narrador se apresenta como médico e relata um episódio relacionado a Lima Barreto. Esse é um texto em que a figura de Mendes Fradique fica esmaecida ante a presença, mesmo que não nomeada, de Madeira de Freitas.

A ultima vez que vi Lima Barreto foi quando o romancista me chamou a soccorrer o velho pae, que se achava em adiantado estado de arterio-sclerose.

O doente, tanto quanto me viu, exclammou, quasi succumbido:

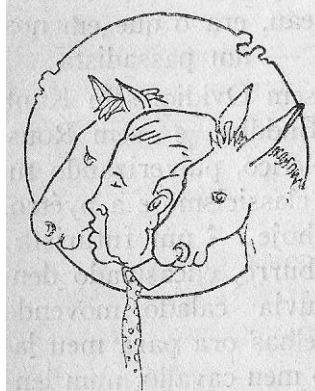
— Ó Deus! Quando terminará a série de amigos medicos de meu filho!

Não me espantei; nem me magoaram as palavras mordazes do velhote, de cuja neurasthenia já havia sido avisado pelo filho.

E, emquanto o Lima Barreto, com uma pipoca no dedo grande do pé direito, gemia e escrevia sobre uma mesa de pinho lixado, a chronica semanal da “Careta”, eu procurava ensinuar-me no espirito de Lima pae, tentando pelo carinho e pela paciencia, importar-me á sua confiança. (FRADIQUE, 1926, p. 239-240)

Nesse trecho é possível entrever em que medida as relações econômicas estavam no horizonte dos escritores da época e particularmente em Coelho Neto e Madeira de Freitas. As referências à pobreza de Lima Barreto junto da descrição de seu trabalho, numa humilde mesa de “pinho lixado”, servem para ilustrar aquele referido espírito boêmio “muito semelhante” ao de Emílio de Menezes. Dessa forma, Madeira de Freitas, entre dois mundos, um boêmio, em plena decadência, e um voltado para o “moderno” e cheio do sentido prático da vida, constrói o personagem Mendes Fradique para desvelar satiricamente as novas relações culturais.

Ilustração de Mendes Fradique para a crônica “Nós três – Meu cavallo, meu burro e eu”, em que se esboça a silhueta de Madeira de Freitas. (FRADIQUE, 1926, p. 126)



A partir dos anos 20, a idéia de uma literatura moderna se relacionava a uma literatura com olhos voltados para o público comprante e para o desenvolvimento de nomes artísticos que eram verdadeiras marcas. Enquanto marca, o próprio nome Mendes Fradique pode ser considerado um fenômeno ligado ao processo de modernização, afinal, sob esse pseudônimo surgiram obras que ultrapassaram em muito a média de tiragens de outros livros de outros autores da época. A tensão estava inserida na própria elaboração do pseudônimo e os prefácios assinados por Mendes Fradique são reveladores do papel que esse personagem-autor assumia em relação aos leitores da época. A primeira apresentação formal de Mendes Fradique se deu no prefácio de *História do Brasil pelo método confuso*, em que se expande em considerações:

Eu abaixo assignado, brasileiro, maior, vaccinado, não soffrendo de molestia contagiosa, tendo preenchido a formalidade do conto do Vigario – venho por meio deste prefacio tornar publico e notorio, perante os que o lerem, e mesmo perante os que o não lerem, que este livro foi concebido, escripto, pago, impresso, publicado e vendido sob o principio de que *não devemos deixar para amanhã o que pudermos fazer hoje*. Sendo a Historia uma serie continua e coordenada de deturpações mais ou menos originaes do que em verdade se passa no seio dos homens, atravez do tempo e do espaço; sendo estas deturpações, ás vezes, tão profundas, que repellem para os dominios da lenda factos absolutamente reaes, e fantasticamente adulterados pela imaginação das gerações, como acontece com os primeiros tempos da Grecia e Roma; – tomei a deliberação humanissima de poupar á posteridade esse trabalho fastidioso de

desordenar e mascarar a historia, no que refere a este paiz de desfalques e conselheiros. (FRADIQUE, s/d, p. XXIX)

Nesse prefácio, Fradique Mendes se apresenta como um brasileiro que cumpriu todas as formalidades sociais que lhe foram exigidas e de pleno direito exerce o papel de deturpador da história pátria. Mas o traço distintivo fundamental destaca-se em itálico: “não deixar para depois o que se pode fazer hoje”, uma inversão absoluta da característica improdutividade de Fradique Mendes. Trata-se de uma afirmação de todo afinada à percepção de tempo da época, um período em que a relação com o tempo e o espaço sofria grandes transformações, inclusive se tornava algo a ser validado em forma monetária. Por isso a referência à própria materialidade do objeto que o leitor tem em mãos, um livro “concebido, escrito, pago, impresso, publicado e *vendido*”. A malandragem inerente a essa versão tropical de Fradique Mendes está assim relacionada às novas relações culturais que se desenvolviam no século XX. A paródia torna-se satírica justamente pela ironia relacionada aos nomes, afinal se o personagem queirosiano desculpava-se dizendo não possuir a necessária virtude para ser um historiador, temos agora uma declaração da total falta de virtude, uma vez que o narrador-personagem propõe-se ao mais descaracado falseamento da verdade com vistas a uma recompensa financeira.

Tematizando ainda as novas formas de percepção do tempo, parece haver em Mendes Fradique também o destaque à escrita da história no momento presente, sem a valorização de uma pretensa objetividade ocasionada pelo distanciamento temporal, distanciamento que na verdade torna “lenda” fatos reais, pela “imaginação das gerações”. Ao contrário, agora é pelo calor da hora que a apresentação “afetada” dos fatos confere-lhes uma dimensão de verdade, ausente da história tradicional: o embate discursivo que justamente não deturpa, porque não idealiza e expõe a posição comprometida (sempre parcial), assumida por quem enuncia a história. Daí o caráter paródico assumir a função de auto-revelação da posição enunciativa, muito mais que uma relativização moral quase desencarnada e “lúdica”¹⁰. Em meio ao processo de desenvolvimento do jornalismo e seu apego à dimensão precária do tempo, Mendes Fradique reforça a idéia aristotélica de que a dimensão moral está apegada ao momento, à precariedade e conseqüentemente à decisão eticamente aceitável de uma solução.

O problema da realização ou não de uma obra, ou seja, a atitude moral de realizá-la mesmo que de forma imperfeita, está no cerne da relação paródica entre Fradique Mendes e Mendes Fradique, e de certa forma se esclarece na obra do último. Além disso a necessidade

¹⁰ Sobre o papel do historiador e a complexidade de sua enunciação consultar o abrangente estudo *Como se escreve a história* (VEYNE, 1998).

de uma ação moral está alinhada com a atitude do moralista, como fica mais claro nos textos integralistas assinados por Madeira de Freitas. A questão é abordada no falso fim de *Historia do Brasil pelo methodo confuso*. Ao considerar que a toda criação corresponde uma reação de entusiasmo ou desespero no criador, Mendes Fradique afirma:

Sem commetter a leviandade de confessar ao leitor em qual das duas hypotheses me considero classificado, sou todavia forçado a declarar que – se esta obra carece de valor, de originalidade, de tudo, em summa, que se approxime do quasi perfeito – tem, ainda assim, ponto commum com as obras-primas de todos os grandes gênios que a humanidade consagra e venera. Este ponto commum é esta pagina, com esta palavra: – FIM (FRADIQUE, s/d, p. 265).

O humor de Mendes Fradique deita por terra toda expectativa de genialidade e de perfeição, afinal todos, independentemente do grau de genialidade, tornam-se iguais em seu ponto final. Utilizando-se dessa liberdade, Mendes Fradique liberta-se, ele também, do peso da obra perfeita, única. Igualando-se a todos os homens do universo, em seus quatro preceitos ou idéias básicas, há espaço para Mendes Fradique exercer seu riso e constituir sua obra. Ao peso da erudição e da busca da obra perfeita de Fradique Mendes, cria-se a alternativa do riso comum, que iguala os homens e permite que a vida seja compartilhada. A prosa marmórea, perfeita, aquela que poderia expressar as mais sutis reações humanas, é substituída por prosa paródica, em que à perfeição do estático fato histórico tornado lenda se sobrepõe a imperfeição dos dados da vida cotidiana.

Outra mudança bastante significativa proporcionada pela “tropicalização” de Fradique Mendes sob a figura de Mendes Fradique é a perda de sua aristocracia característica. Em Mendes Fradique, a “cavação”, nome dado aos diferentes expedientes utilizados pelos boêmios para conseguirem dinheiro, é sempre lembrada. Assim, ao final do mesmo prefácio Mendes Fradique faz referência à plebéia intenção financeira do livro: “Agradecendo de antemão a boa vontade e orgulho com que os meus críticos viram seus nomes ligados a essa obra de remodelação historica (modestia á parte), espero que o leitor, como é natural, só forme juízo sobre este livro depois de o haver comprado” (FRADIQUE, s/d, p. XXXI). A “cavação” ainda é expandida a outros autores, como Rocha Pombo, que teve parte de um de um de seus livros copiada para figurar na *Historia do Brasil pelo methodo confuso*. Mendes Fradique se dispõe a dividir os lucros provenientes de sua publicação:

[...] estando prompto a rachar com o Sr. Rocha Pombo os proventos que dessa obra me advierem, por via do livreiro ou do leitor.
A offerta não é muito generosa mas é sincera.
Quanto aos Srs. Weizflog Irmãos, commerciantes allemães da cidade de S. Paulo, editores do livro *Nossa Patria*, de onde extrai o prefacio *Este livrinho*, a esses allemães estou prompto a

pagar qualquer indenização ao cambio actual do marco (uns 2\$800, ao todo). (FRADIQUE, s/d, p. XXXI)

Definitivamente a oferta não era nada generosa. O marco alemão, após a Primeira Guerra Mundial sofria dura depreciação por causa da inflação¹¹. Dessa forma, um prosaico Mendes Fradique passa um conto do vigário em editor e autor plagiado. Trata-se, evidentemente, de uma consciência “moderna” de que o livro é um produto como qualquer outro. Temos assim, em Mendes Fradique, uma espécie de malandro que assume uma característica moderna oferecendo, às claras, uma história mascarada e falsificada para a compra e que ainda conta de antemão com a compreensão do leitor. Tematizando o “novo” *status* da obra enquanto um produto, Mendes Fradique revela aos olhos de seus leitores a nova relação existente entre os profissionais da escrita e seu público. Mas se até aqui acentuamos algumas semelhanças “biográficas” e várias diferenças, cabe agora avançar na análise da assimilação criativa feita por Madeira de Freitas de situações e da linguagem de Eça de Queirós.

MENDES FRADIQUE & FRADIQUE MENDES

Além do próprio pseudônimo, na obra de Madeira de Freitas não há nenhuma referência explícita de sua assimilação do personagem Fradique Mendes. No entanto, há inúmeras menções diretas a outros personagens e algumas ao próprio autor Eça de Queirós. Vale notar que um dos elementos atrativos da paródia, ou mesmo uma espécie de deferência em relação ao leitor, é a ausência de menção direta ao texto ou obra original parodiado, cabendo ao leitor astuto o preenchimento desse espaço. Trata-se do que podemos chamar de princípio da conclusão, a lacuna semântica intencional deixada por um autor prevendo seu preenchimento pelo leitor/contemplador, elemento primordial no desenvolvimento da ironia e, conseqüentemente, da paródia.

O distanciamento histórico nos afasta do contexto cultural em que Madeira de Freitas desenvolveu seu trabalho, um contexto que contava com uma abrangente popularidade de Eça de Queirós. Por isso demonstraremos algumas referências diretas feitas por Madeira de Freitas

¹¹ A estagnação econômica mundial de 1929 foi antecipada pelos processos inflacionários em vários países da Europa envolvidos na Primeira Guerra Mundial: “[...] a grande zona de derrota e convulsão, da Alemanha no Ocidente à Rússia soviética no Oriente, testemunhou um espetacular colapso do sistema monetário, comparável apenas ao que se deu em parte do mundo pós-comunista de 1989. No caso extremo – a Alemanha em 1923 – a unidade monetária foi reduzida a um milionésimo de milhão de seu valor de 1913, ou seja, na prática o valor da moeda foi reduzido a zero”. (HOBSBAWN, 2002, p. 94)

aos personagens e suas menções diretas ao escritor português. Mais importante, porém, é tentar desvendar, aqui, algumas estratégias de assimilação criativa de situações presentes na *Correspondência de Fradique Mendes* e da linguagem característica de Eça de Queirós.

Madeira de Freitas apresenta em sua obra referências constantes ao Conselheiro Acácio, personagem do romance *O primo Basílio*, algumas ao pesquisador alemão Topsius, do romance *A relíquia*, e a Jacinto, do romance *A cidade e as serras*. O Conselheiro Acácio identifica-se, na obra de Eça de Queirós, como o sujeito que dispara observações banais assumindo ares de superioridade. Essa característica gerou inclusive um verbete dicionarizado:

ACACIANO. [Do ficciôn. (v. *Acácio* + *-iano*) **Adj. 1.** Ridiculamente sentencioso pelo tom convencional e vazio de sentido e/ou pela aparatosa gravidade das maneiras, lembrando o Conselheiro Acácio, personagem eciano (q. v.) do romance *O primo Basílio*. **S. m. 2.** Indivíduo acaciano; acácio. (FERREIRA, 2004, p. 20)

O sentido do termo era bastante conhecido no início do século entre a população letrada, sendo utilizado por Madeira de Freitas tanto no sentido de adjetivo já incorporado ao vocabulário quanto em repentinas e curtas apresentações do personagem a emitir sentenças vazias. Na *Historia do Brasil pelo methodo confuso* ele surge na entrada sobre a agricultura, comércio e indústria do país: “O Brasil é um paiz essencialmente agrícola”, dizia o conselheiro Accacio” (FRADIQUE, s/d, p. 59). A piada, aqui, não depende exclusivamente do conhecimento do leitor sobre o personagem nem sobre o termo, por conta do caráter risível da própria afirmação tão convencional, mas o nome aponta para um leitor iniciado. Da mesma forma outra referência, esta de uma das crônicas de *A logica do absurdo*:

O Brasil é positivamente o paiz da melancolia.
Essa tirada, que tanto poderia ser attribuida ao conselheiro Accacio como ao falecido José de Alencar, encerra uma verdade amarga e pavorosa como costumam ser as verdades de apparencia frivola e ôca. (FRADIQUE, 1926, p. 26)

Outras referências ao Conselheiro Acácio podem ser identificadas em Mendes Fradique, mas não ultrapassam o limite do sentido dicionarizado. Outros personagens queirosianos, porém, estão presentes na obra de Madeira de Freitas, como o pesquisador alemão Topsius, que acompanhou Teodorico numa viagem à Terra Santa, no romance *A relíquia* (1887). Topsius é a caricatura do arqueólogo erudito alemão, que vive escondido atrás de pilhas e pilhas de livros e para quem as verdades impressas nos livros valem dez vezes mais que as evidências materiais. No capítulo 3 da *Historia do Brasil pelo methodo confuso*, Topsius aparece como tradutor de incrível livro sobre assuntos brasileiros: “Foi enaltecendo a grandeza de Pindorama que o sr. Rocha Pitta cançou três rotativas, com a sua celeberrima *Historia da America*

Portuguesa desde o tempo do Onça até o ano de 1724 (A. Chr.), traduzida mais tarde para o alemão, pelo douto Tópsius” (FRADIQUE, s/d, p. 48). Na crônica intitulada “O jornal”, de *Contos do vigário*, outra referência não explicada reforça a idéia de que o universo de Eça de Queirós, seus personagens e suas obras, deveria estar no horizonte dos leitores de Mendes Fradique:

Um dia um Tópsius qualquer, cheio de Kultura e de cerveja, herda alguns trilhões de marcos catharinenses, organiza uma expedição, e abala para a Asia Menor.
Meio seculo depois, quando o alvião europeu houvesse conseguido excavar 2 palmos do chão de Jerusalém, toparia com os matacões do marmore phariseu, sobre os quaes o douto filho do Rheno gastaria um quarto de seculo a decifrar os hyeroglyphos lavrados pelo propheta, conseguindo emfim matar a charada.
É provavel que sahisse alguma cousa parecida com o Evangelho de S. Marcos; mas tambem poderia sahir uma ode de Homero, um Anabase de Xenophonte ou uma lenda de Niebeloung.
Mas isso é o que menos importaria, pois a humanidade civilisada aclamaria o sabio allemão, o allemão voltaria a beber cerveja, o francez contestaria o allemão, e o americano compraria os matacões de marmore, o allemão, o francez, e exporia tudo por junto em um de seus pavorosos Museus de Orientalismo, a tantos dollares por cabeça. (FRADIQUE, 1922, p. 78-79)

Toda a trajetória descrita acima está relacionada a certos estereótipos, aspecto explorado também por Eça de Queirós para descrever seu Tópsius. O que importa, aqui, neste momento é perceber que a menção a Tópsius é feita sem nenhuma remissão a Eça de Queirós ou a *A relíquia*, o que apenas reforça a idéia de que em torno de toda a obra assinada por Mendes Fradique havia um jogo paródico que contava com um leitor afeito à obra do autor lusitano. Isso fica mais evidente em relação a Jacinto, personagem de *A cidade e as serras*, um milionário cidadão que deixa os confortos da vida moderna para encontrar a verdadeira alegria de viver em Tormes, aldeia nas serras do interior de Portugal. Na crônica de Mendes Fradique que tem o mesmo título desse romance de Eça de Queirós uma apresentação de Jacinto antecede uma viagem pelo interior do estado do Rio de Janeiro do personagem-narrador de Madeira de Freitas:

Quando aquelle complicado Jacintho, montado numa azemola de bom passo, calcava a encosta da serra, a caminho de Tórmes, pelos atalhos orlados de macieiras em flor – realizava, sem querer, todas as condições de um authentico personagem de romance: a verossimilhança e a irrealdade.
Intoxicado pela exaggeração do conforto urbano; dispeptico, á custa de chupar tangerinas geladas e chlorethyla; super-escovado por mais de trezentas escovas de varias fórmãs e tamanhos varios; saturado das frivolidades de Mme. D'Oriol; entupido com as sentenças do psychologo – o meu Jacintho faz as malas em direção ás serras, onde vae encontrar a plenitude da vida, vivida em cheio, vivida animalmente, livre do artificialismo da cidade, onde os homens e os arenques se mumificam e se devoram entre si. E o Jacintho foi.
Ora, aconteceu que o seu autor, “cansado doutros esboços”, resolvera criar uma apologia á vida campestre de Portugal, e bordando em torno do seu personagem uma ambiencia verdadeiramente paradisiaca, conseguiu arrancar-lhe das entranhas esta confissão: “Que belleza!” (FRADIQUE, 1926, p. 96-97)

A remissão a Eça de Queirós, aqui, novamente se dá de maneira pouco clara a um leitor que não seja um iniciado em leituras do autor português. Não se menciona o nome de Eça e tampouco o romance de onde se extraiu o personagem. Uma vez que o texto trata de uma viagem do personagem-narrador Fradique Mendes ao interior do Rio de Janeiro, um leitor não iniciado poderia simplesmente passar por cima desses primeiros parágrafos, sem ligá-lo a um processo paródico. Por outro lado, contando com um leitor conhecedor da obra de Eça de Queirós, referências explícitas ao romance e ao autor de Jacinto poderiam ser consideradas redundantes. Outro dado interessante no trecho acima são as considerações feitas pelo personagem-autor em relação ao próprio Eça de Queirós. Este teria resolvido criar uma “apologia à vida campestre” por estar cansado de outros esboços. A menção ratifica o conhecimento de Madeira de Freitas sobre Eça de Queirós. O autor português é utilizado como elemento comprovador de idéias humorísticas e opiniões estapafúrdias nos textos assinados por Mendes Fradique, como em sua descrição de estereótipos no início da crônica “Mesmice”:

Esse phenomeno ethnico-social que Eça de Queiroz descobriu na vida dos inglezes, e por modestia ou por instincto de conservação achou melhor attribuir á mudez indefeza de um cão de letras, longe de se resolver na ironia do escriptor portugues, é uma fatalidade biologica para a qual evoluem todas as collectividades da natureza, no seu continuo caldeamento, no tempo e no espaço.

Eu não sei se disse por ahi alguma asneira; mas se o fiz, fi-lo com proficiencia e com certa pompa de expressão; e isso é quanto basta para que se tomem a sério todas as babôzeiras que se hão dito também no tempo e no espaço.

Quanto á *mesmice*, estou certo de que a differença de physionomia, de estatura, de côr, em summa, as differenças de physico que se observam nos individuos de uma determinada especie, vêm demonstrar que essa espécie está ainda na infancia de sua carreira, no primeiro, ou em um dos primeiros periodos de sua vida no seio da natureza. (FRADIQUE, 1926, p. 111-112)

Neste trecho a referência a Eça de Queirós se dá como uma ilustração inicial da defesa da inferioridade racial da população brasileira em relação a uma “raça” mais avançada como a inglesa. O texto se recheia de ironia, Mendes Fradique elabora, a partir de uma lógica digna de um sofista absurdo, uma relação entre homogeneidade de tipo físico e desenvolvimento natural, dessa forma as baratas, todas com a mesma “cara” seriam representantes de uma espécie mais desenvolvida e os cavalos, em que diferenças são facilmente perceptíveis, uma espécie ainda em evolução. Ao tratar dos humanos, Mendes Fradique se atém à definição de raça a partir da idéia de nacionalidade:

É mais do que sabido que num paiz como o Brasil, cuja idade é ainda quasi embryonaria sob o ponto de vista do caldeamento ethnico, cada individuo tem uma cara, uma côr, um porte, um passo, um modo de ser differente dos outros do mesmo paiz.

Na França ainda se nota essa diversidade de typos, porque a idade deste paiz não é das mais curtas, não se deve esquecer de que essa gente tem sido muito traumatizada pelos choques e convulsões sociaes de toda natureza, como sejam guerra com o estrangeiro, revolções internas,

incursões de grandes massas de vario matiz e por fim o cosmopolitismo natal, que é o maior inimigo da homogeneidade de uma raça.

A Inglaterra com sua historia mais a coberto de trancos á alienigem, guarda já um pouco mais de semelhança entre os individuos da raça, phenomeno esse a que Eça de Queiroz denominou "Mesmice".

Entretanto, se procurarmos uma raça cuja idade seja multimilénar, e cuja vida se tenha conduzido a coberto de contaminações estranhas, toparemos com a China, onde cada chinez é perfeitamente igual a outro chinez [...] (FRADIQUE, 1926, p. 114-115)

Nessa crônica, todo o sofismo baseado em generalizações sobre raças e nacionalidades apresenta, afinal, uma finalidade humorística, em que a hipótese de que milhares de anos de evolução transformaria o Brasil num país de criaturas evoluídas, todos semelhantes em fisionomia e capacidade intelectual a Rui Barbosa.

Um outro exemplo de utilização de Eça de Queirós como ilustração para um desenvolvimento de uma tese menos científica e mais humorística se dá na crônica "A boia", cujo início relaciona o nome do personagem Jacinto ao de Eça de Queirós:

Eça de Queirós, o maior escriptor francez que até hoje tem escripto em lingua portugueza, descrevendo em "A cidade e as serras" o estado d'alma de um Jacintho bem jantado, diz apenas isto:

" Com effeito! Horacio dedicaria uma ode áquelle cabrito assado num espeto de cerejeira.

... ..
Tão molle e tão consolado fiquei, que, na sala onde nos esperava o café, cai numa cadeira de vêrga na mais larga, e de melhores almofadas, e atirei um berro de pura delicia".

Como se vê, depois de um cabrito, um berro. (FRADIQUE, 1926, p. 22)

A citação de um trecho de um romance de Eça de Queirós permite afirmar que Madeira de Freitas manteve sempre um contato próximo com a obra do autor português ou ao menos manteve proximidade intencional a seus personagens, situações criadas e linguagem.

Em relação às situações criadas por Eça de Queirós que são assimiladas parodicamente por Mendes Fradique, podemos remeter inicialmente ao desenvolvimento da crônica intitulada "A cidade e as serras", quando entra em cena o narrador-personagem Mendes Fradique, que também decide retirar-se da cidade para encontrar a paz no campo:

E foi suggestionado pelas excellencias de Tórmes que eu, moido pela angustia da cidade, onde a gente deixa de ser animal movel para ser um fardo que deslisa sobre quatro camaras de ar, á mercê dum chauffer e dum destino, resolvi abalar para as serras, na suave esperança de encontrar nestas paragens, já não digo macieiras em flor, mas, ao menos, bananeiras em cacho, leite bruto, ovos authenticos e gente simples. (FRADIQUE, 1926, p. 97)

O resultado da expedição não foi favorável, pois Mendes Fradique não vê no interior a vida idílica encontrada por Jacinto, mas... "[...] E qual não tem sido minha surpresa ao vêr que o Brasil, apesar de fallar a lingua do Jacintho, é tão americano como qualquer outra America, e os seus sertões mais urbanos que a rua do Ouvidor!" (FRADIQUE, 1926, p. 97). O efeito paródico

resolve-se nesse artigo à medida que a ironia está calcada na realidade. Na verdade, em toda a obra de Mendes Fradique, pode-se observar que a visão quase sempre negativa da realidade, comum ao leitor e ao narrador-personagem, é fundamental para o efeito paródico e humorístico. Essa realidade se confronta com um mundo idealizado, representado pelo universo “literalizado” do qual Mendes Fradique é parte. Nesse choque de mundos idealizados outros processos mais complexos de paródia podem ser observados. Mendes Fradique, dessa forma, recorrendo ao confrade português e reinventando a fradiquice, se permite, de maneira leve e ambivalente, tratar de seu universo. A estratégia mimética, assim, constitui-se de um afastamento do mundo real mas de forma a revelar, ironicamente, elementos contrapositivos relacionados à própria realidade. Dessa forma, ao mesmo tempo que a adoção de um pseudônimo refrata um discurso conhecido (de Eça de Queirós e Fradique Mendes) amplia-se a análise do mundo. Mas o ato contemplativo da obra depende do (re)conhecimento do discurso original para que o discurso paródico seja ativado e conseqüentemente tenha resultado satírico.

Na crônica “Pasteis e cavalos” Mendes Fradique relata uma viagem ao Oriente, onde, ao modo de Fradique Mendes, também estava a bolar doutrinas, mas acaba dedicando-se a um modo de enviar imigrantes ao Brasil, tudo narrado com o objetivo de dirigir-se humoristicamente de forma direta ao leitor:

[...] e eis-me aqui a engrolar divagações de fôfo recheio, para dar prologo a uma grande, a uma notavel, a uma sensacional doutrina, cujas origens rebusquei nos archivos sagrados de Phteagaar, sacerdote do templo de Usthan, nas cercanias de Kabul, quando estive pela ultima vez no Oriente, estudando naquelle fim do mundo o processo mais convincente de transportar para o Brasil onze mil casaes de “abkerbumzhor”, que quer dizer “vagalume sem cabeça”, insecto que corróe a paciencia do leitor. (FRADIQUE, 1926, p. 118-119)

A divagação de Mendes Fradique, dirigindo-se diretamente ao leitor, remete à tentativa de fundar uma doutrina levada a cabo pelo personagem queirosiano Fradique Mendes. Dessa forma, o relato original feito por Eça de Queirós acerca de uma tentativa de seu personagem Fradique Mendes fundar uma doutrina na Ásia apresenta-se como dado biográfico de Mendes Fradique.

A assimilação de situações, porém, ultrapassa a remissão à biografia do personagem parodiado. Pode-se observar em algumas crônicas de Mendes Fradique a utilização de situações apresentadas originalmente por Eça de Queirós, assimilando o formato de exposição dos fatos e idéias do autor português, como na já referida crônica “A boia”:

Ainda há poucos dias almoçava eu na “Minhota”, em companhia do Dr. Humberto Gotuzzo e do professor Splendore, reitor da Universidade de Roma.
O Dr. Gotuzzo atacava com elegancia um apimentado bacalhau á Cottegipe; o professor Splendore hesitava entre um verso de Ariosto e um pedaço de ravioli; enquanto que eu, ainda

meio dietético, em consequência da leitura de um artigo do Sr. Fabio Luz, ensaiava, inapetente, um “purée” de ervilhas sem sal e sem ervilhas.

À certa altura veio à prosa a questão da influência da *boia* sobre os destinos da humanidade. Gotuzzo, detendo uma garfada de refogados, pontificou:

– Eu sou da tua opinião, ó Mendes; e... queres que te diga? A meu ver o nosso Bonifacio, aqui da “Minhota”, tem pesado mais na historia politica do meu paiz do que aquelle outro illustre Bonifacio, que sobre ser José tem ainda a desvantagem de ser estatua. Bem sabes que o estomago dos que aqui estão a engulir petisqueiras, é o diapasão do que elles têm que executar, quando entrarem a digerir a *boia* ingerida.

– Penso tambem assim – fez o Splendore, enxugando um copo de “Ruffino bianco” – penso tambem assim; a analogia entre o que nos cae no estomago e o que nos sae do miolo, si não é, em alguns casos, absoluta, é, pelo menos, approximada. Si Chianti não houvesse engarrafado “vini diversi”, Dante não teria produzido “versi divini”!

.....
Uma espinha de bacalhau, atravessando-se nos gorgomilhos do Gotuzzo, embuchára-o; eu, convaléscente do artigo, perdi os sentidos. Quando os recuperei, fui avisado de que a espinha, impellida por um punhado de farinha de mandioca, baixára á penultima morada [...].

Terminámos o almoço em paz; e antes que um outro trocadilho perturbasse a serenidade de nossas digestões, saímos, despedimo-nos, tomando cada um seu rumo.

Á tarde, quando o chá nos reunira novamente em torno da mesinha da Colombo, o Gotuzzo defendia furiosamente a escravatura, reduzindo a moleculas a obra de Patrocínio, e amaldiçoando a Lei Aurea; Splendore exaltava os meritos de Mussolini.

Passando a vista a um vespertino, eu me certificára de que o Sr. Irineu Machado fizera obstrução, no Parlamento, e de que o tal deputado, que almoçára salada de batatas, discursára na Camara. Tinhamos todos razão; decididamente, o homem vale pelo que come. Splendore almoçára ravioli; Gotuzzo, bacalhau; e eu “purée” de ervilhas “sem sal”.

Resultado: Splendore exaltou Mussolini; Gotuzzo defendeu a escravatura; e eu escrevi esta chronica. (FRADIQUE, 1926, p. 22-25)

A situação, aqui, restringe-se a três personagens, Gotuzzo, na verdade Humberto Gotuzzo, médico psiquiatra, que inclusive atendeu Lima Barreto no Hospital de Alienados, Splendore, o médico Alfonso Splendore, um dos fundadores do Instituto Oswaldo Cruz, e Mendes Fradique. Numa conversa à hora do almoço os três personagens concluem que o homem reage em sua vida social refletindo o que come, fenômeno comprovado humoristicamente por Mendes Fradique ao final do dia, levando em conta as reações que Gotuzzo, Splendore e um político, Irineu Machado, tiveram durante a tarde, além da menção auto-irônica ao inosso da própria crônica. Esta, por sua vez, é uma referência ao trabalho de jornalista que não pode se dar ao luxo de elaborar obra de vulto, pois está subjugado às limitações de tempo de uma redação de jornal.

A situação descrita em “A boia” é semelhante à desenvolvida por Eça de Queirós em uma das cartas da *Correspondência de Fradique Mendes*, em que três personagens, Fradique, Carmonde e Eduardo tomam suas cervejas *bock*. A partir da presença de um terceiro, o argentino Mendibal, e dos sucessos acontecidos durante a tarde, Carlos Fradique Mendes conclui sobre a perfeita organização do universo.

Carmonde, Eduardo e eu sorvíamos as derradeiras fezes do *bock*, [...] quando roça pela nossa mesa um sujeito escurinho, chupadinho, esticadinho, que traz na mão com respeito, quase com religião, um soberbo ramo de cravos amarelos. É um homem de além dos mares, da República Argentina ou Peruana, e amigo de Eduardo – que o retém e apresenta “o sr. Mendibal”. Mendibal aceita um *bock*: e eu começo a contemplar mudamente aquela facezinha toda em perfil [...]. Eu contemplo, e Mendibal fala. [...] A voz é toda de desconsolo; – mas, no que diz, revela a mais forte, segura e insolente satisfação de viver. O animal tem tudo: imensas propriedades além do mar, a consideração dos seus fornecedores, uma casa no Parc-Monceau, e “uma esposa adorável”. Como deslizou ele a mencionar essa dama que lhe embeleza o lar? Não sei. [...] Quando voltei à mesa e ao *bock*, o argentino encetara em monólogo a glorificação da “sua senhora”. [...] Sentia-se ali uma dessas admirações efervescentes, borbulhantes, que se não podem retrain, que transbordam por toda parte, mesmo por sobre as mesas dos cafés: onde quer que passasse, aquele homem iria deixando escorrer a sua adoração pela mulher, como um guarda-chuva encharcado vai fatalmente pingando água. Compreendi, desde que ele, com um prazer que lhe repuxava mais para fora o caroço da garganta, revelou que *Madame Mendibal* era francesa. Tínhamos ali, portanto, um fanatismo de preto pela graça loura duma parisiense, picante em sedução e finura. (QUEIRÓS, 1957, p. 143-144)

A parisiense, segundo Mendibal, demonstrava grande carinho pela mãe deste e tinha ido a Versalhes ver a sogra que andava adoentada. Justamente nesse dia, Mendibal deveria encontrar a esposa na gare Saint-Lazare, por isso os cravos amarelos.

– É verdade! Veja o senhor! Este ramo de cravos! Até consola. [...] Graças a Deus, posso dizer que acertei! E se tivesse filhos, um só que fosse, um rapaz, não me trocava pelo príncipe de Gales. [...] – Case com uma francesa, case com uma francesa!...
[...] No clube encontro Chambray, que V. Conhece – o “formoso Chambray”. [...] Chambray declara a vida uma delícia. E, imediatamente, sem se conter, faz uma confidência que lhe bailava impaciente no sorriso e no olho humedecido. (QUEIRÓS, 1957, p. 145-146)

Chambray tinha conhecido uma bela dama no caminho de Versalhes. Usando de seus artifícios e contanto com a aquiescência da mulher, os dois interromperam a viagem e foram a uma taverna da região, próxima a um aprazível bosque.

Quando chega a caldeirada, Chambray tem uma inspiração genial – despe o casaco, abanca em mangas de camisa. É um rasgo de boémia e de liberdade, que a encanta, a excita, faz surgir a *garota* que há quase sempre no fundo da *matrona*. Atira também o chapéu, um chapéu de duzentos francos, para o fundo do quarto, alarga os braços [...].
E depois, como dizem os Espanhóis – *la mar*. O Sol, ao despedir-se da Terra por esse dia, deixou-os ainda em Viroflay; ainda na tavernola; ainda no quarto; – e outra vez à mesa, diante de um *beefsteak* reconfortante, como os acontecimentos pediam com urgência e lógica.
Versalhes, esquecido! Tratava-se de voltar à estação para tomar o trem de Paris. Ela aperta devagar as fitas do chapéu, apanha uma das flores da janela que mete no corpete, fixa um olhar lento em redor do quarto e pela alcova, para tudo decorar e reter – e partem. Na estação, ao saltar para um compartimento diferente (por causa da chegada em Paris), Chambray num aperto de mão, já apressado e frouxo, sulpica-lhe que ao menos lhe diga como se chama. Ela murmura – Lucie.
– É tudo quanto sei dela – conclui Chambray, acendendo o charuto. – E sei também que é casada porque na *gare Saint-Lazare*, à espera dela, e acompanhado por um trintanário sério, de casa burguesa, estava o marido... É um *rastacuerdo* cor de chocolate, com uma barbita rala, enorme pérola na gravata... Coitado, ficou encantado quando ela lhe deu um grande ramo de

cravos amarelos, que eu lhe mandara arranjar em Viroflay... Mulher deliciosa. Não há senão as francesas!

Que diz V. a estas coisas consideráveis, meu bom Ramalho? Eu digo que, em resumo, este nosso Mundo é perfeito e não há nos espaços outro mais bem organizado. Porque note V. Como ao fim deste domingo de Maio, todas estas três excelentes criaturas, com uma simples jornada a Versalhes obtiveram um ganho positivo na vida. Chambray passou por um imenso prazer e uma imensa vaidade – os dois únicos resultados que ele conta na existência como proventos sólidos e valendo o trabalho de existir. *Madame* experimentou uma sensação nova ou diferente, que a desenervou, a desafogou, lhe permitiu reentrar mais acalmada na monotonia do seu lar, e ser útil aos seus com rediviva aplicação. E o argentino adquiriu outra inesperada e triunfal certeza de quanto era amado e feliz na sua escolha. Três ditosos, ao fim desse dia de Primavera e de campo. E se daqui resultar um filho (o filho que o argentino apetece), que herde as qualidades fortes e brilhantemente gaulesas de Chambray, acresce, ao contentamento individual dos três, um lucro efectivo para a sociedade. Este mundo, portanto, está superiormente organizado. (QUEIRÓS, 1957, p. 147-149)

Tanto na crônica de Mendes Fradique quanto na carta de Fradique Mendes encontramos uma reflexão sobre a ordem do mundo, neste a organização dos acontecimentos em prol de uma alegria coletiva, naquele a relação existente entre o que se come e a maneira como se aje. Também há a mistura entre sujeitos fictícios, os Fradiques e sujeitos empíricos, nomes reconhecidamente sociais, como Splendore, Gotuzzo e Ramalho Ortigão. Em ambos os textos, o enredo se desenvolve a partir de uma reflexão inicial e é ilustrada com uma narrativa de sabor anedótico.

Várias crônicas de Mendes Fradique, especialmente aquelas mais cômicas do início de sua carreira, apresentam estrutura semelhante às das cartas de Fradique Mendes, como em “A boia”, em que a menção a outros autores encaminha o assunto a ser examinado. Essa crônica remete a Jacinto, que emite um berro após o delicioso cabrito, e então desenvolve-se a “teoria” humorada de que as pessoas reagem socialmente de acordo com aquilo que comem; essa teoria é desenvolvida com uma ilustração, um diálogo à mesa e as considerações sobre os sucessos do dia. Em Eça de Queirós, as cartas de Fradique Mendes apresentam semelhante organização. Na carta a Ramalho Ortigão, em que se desenvolve a narrativa da infidelidade da madame francesa com Chambray, a ordem do mundo é tematizada pelo desencontro entre Fradique e Ramalho, mas a ordem do mundo é perfeita e essa perfeição é ilustrada pela narrativa.

Entre as crônicas de Mendes Fradique há algumas que apresentam relatos de deslocamentos ao mesmo tempo cronológicos e espaciais. Trata-se de um recurso bastante antigo na literatura que em Mendes Fradique ganha maior alcance por estar relacionado a um tema central em sua obra. Devemos lembrar que a estratégia do deslocamento temporal serve de base também para a introdução de elementos anacrônicos também na *Historia do Brasil pelo methodo confuso*. De qualquer forma, essas crônicas nos remetem, por força do pseudônimo,

ao deslocamento tanto geográfico quanto temporal de Teodorico, personagem de *A relíquia*, de Eça de Queirós. Podemos considerar um texto referencial para a construção do “método confuso”, o terceiro capítulo desse romance, em que Teodorico, num delírio onírico, vê-se como testemunha do suplício de Cristo, uma vez que o mesmo deslocamento espaço-temporal pode ser observado na crônica “O dilúvio”, que relata a presença de Mendes Fradique como repórter do *Times* a bordo da arca de Noé, e na crônica “Pilatus no crêdo”, que apresenta o personagem-narrador também como enviado especial do *Times*, testemunhando o sacrifício de Cristo.

Em Eça de Queirós, ainda ligado aos preceitos do realismo, o deslocamento temporal é desenvolvido pelo expediente do sonho:

Havia certamente duas horas que assim dormia, denso e estirado no catre, quando me pareceu que uma claridade trêmula, como a duma tocha fumegante, penetrava na tenda – e através dela uma voz me chamava, lamentosa e dolente:

– Teodorico, Teodorico, ergue-te e parte para Jerusalém!

Arrojei a manta, assustado; e vi o doutíssimo Tópsius, que, à luz mortal de uma vela, bruxuleando sobre a mesa onde jaziam as garrafas de champanhe, afivelava no pé rapidamente uma velha espora de ferro [...]. (QUEIRÓS, 2002, p. 99)

Após toda a longa aventura de acompanhar o suplício do Filho de Deus, Teodorico retorna ao acampamento e desperta de seu transe:

De repente avistamos, alargada, cavada até às serras de Moab, a planície de Canaã. O nosso acampamento alvejava junto às brasas dormentes da fogueira. Os cavalos estacaram, tremendo. Corremos às tendas; sobre a mesa, a vela que Tópsius acendera para se vestir havia mil e oitocentos anos, morria num fogacho lívido. E derreado da infinita jornada, atirei-me para o catre, sem mesmo descalçar as botas brancas de pó..

Imediatamente me pareceu que uma tocha fumegante penetrara na tenda, esparzindo um brilho de ouro... Ergui-me, assustado. Num largo raio de sol, vindo dos montes de Moab, o jucundo Pote entrava, em mangas de camisa, com as minhas botas na mão! (QUEIRÓS, 2002, p. 167-168)

Se em Eça de Queirós a necessidade de manter um ambiente de realismo se faz sentir no uso do recurso onírico, outros momentos revelam a necessidade de conjugação de anacronismos. Tópsius e Teodorico continuam usando suas roupas de europeus do século XIX e fumam seus cigarros em meio a uma Jerusalém exaltada com o sacrifício de “Jexua” e outros dois ladrões. Em visita ao Templo, os dois encontram uma área proibida a estrangeiros, sua entrada entretanto é permitida por uma ação milagrosa:

[...] Mas adiante deste ádito maravilhoso erguia-se severamente um pilar, encimado por uma placa negra com letras de ouro, onde se desenrolava esta ameaça em grego, em latim, em aramaico, em caldaico: *Que nenhum estrangeiro aqui penetre, sob pena de morrer.*

Afortunadamente avistamos o magro Gamaliel que se encaminhava ao Santo Pátio, descalço, apertando ao peito um molho de espigas votivas; com ele vinha um homem nédio e risonho, de

face cor de papoula, coroadado por uma enorme mitra de lã negra enfeitada de fios de coral... Curvados até às lajes, saudamos o austero doutor da lei. Ele salmodiou logo, de pálpebras cerradas:

– Sede bem vindos... Esta é a hora melhor para receber a bênção do Senhor. O Senhor disse: “Saí das vossas habitações, vinde a mim com as primícias dos vossos frutos, eu vos abençoarei em todas as obras das vossas mãos...”. Vós hoje pertenceis miraculosamente a Israel. Subi à morada do Eterno [...]. (QUEIRÓS, 2002, p. 144-145)

As explicações para os anacronismos em *Eça* de Queirós obedecem aos preceitos básicos do Realismo, uma vez que qualquer alteração temporal precisa ser esclarecida por meio ou do subterfúgio do sonho ou do milagre. Essa obrigatoriedade com o realismo pode ser relativizada a partir de um sentido cômico. Em *Madeira de Freitas*, por causa da construção paródica do pseudônimo que tem relevante papel na narrativa, e de sua ligação com o “método confuso”, a simples presença de Mendes Fradique estabelece um acordo ficcional que gera uma espécie de licença para os anacronismos.

Vejamos como Mendes Fradique opera a transposição temporal para o dia do sacrifício de Jesus, enredo presente em sua crônica intitulada “Pilatus no crêdo”. Nessa crônica, Mendes Fradique, repórter do *Times*, relata como Pilatos entrou para a oração do credo. O texto se inicia como a narrativa de uma visita do jornalista a Jerusalém.

O hotel em que eu me hospedára, em Jerusalém, era um velho pardieiro de construção pesada, quasi rustica, e onde, de costume, pousavam os “comêtas” e reporteres que passavam pela cidade sagrada.

Viajava eu, por esse tempo, como enviado especial do “Times”, colhendo dados para uma edição daquele periodico, sobre as possibilidades economicas e industriaes da actividade britannica em alguns paizes da Asia Menor. Em poucas horas fizera excellente camaradagem com um jornalista hebreu, de nome Simão, e que escrevia umas chronicas politicas na “Judéa Restaurada”, o jornal mais popular de Jerusalém.

Simão falava pessimamente inglez; como, porém, eu falasse ainda peor essa lingua, resultou dahi que nos entendemos maravilhosamente. (FRADIQUE, 1926, P. 150)

Nesse trecho, não há elementos que denunciem um grande distanciamento cronológico entre o mundo contemporâneo e o antigo. A descrição segue muito proximamente uma possível descrição de um viajante à colônia britânica da Palestina na década de 20. Ressalta-se, porém, o nome do jornal, “Judéa Restaurada” e uma nota de que naquela colônia inglesa do início do século circulavam jornais. A nota cômica começa a ser percebida pela transformação de um local cujo estereótipo corrente no início do século não correspondia a um lugar sem os mesmos requintes e serviços de imprensa que a Europa ou mesmo o Rio de Janeiro. Segue-se então uma descrição do jornalista Simão, judeu sem grandes paixões religiosas, enfim alguém que se enquadra na descrição típica de “foca”.

E foi com grande pezar que me despedi de Simão, na “gare” da “Chemins de Fér”. O meu excellente camarada fôra obrigado, naquella tarde, a viajar para Gaza, onde deveria entrevistar

um certo Sulpicius Regulus, senador romano, que acabava de fazer obstrução no Senado ao projeto que isentava de impostos o balsamo da Judéa. (FRADIQUE, 1926, p. 151)

Neste trecho introduz-se de fato o anacronismo. Junto do deslocamento de estereótipo a informação de uma entrevista com um senador romano que obstruiu a pauta do senado não condiz em nada com a fatural estrutura política e social romana. Desse ponto em diante tudo é possível, ou quase tudo. Afinal a narrativa deve obedecer aos deslocamentos propostos de conjugação de nomes e fatos do Grande Dia a nomes, fatos e comportamentos contemporâneos ao autor e ao leitor. Assim, depois de se despedir de seu amigo Simão, Mendes Fradique começa a passear pela cidade, quando, ainda distraído, tem sua atenção chamada por um grupo de pessoas em grande algazarra.

Depois aquella gente se dispersou numa desordenada correria; e eu vi um trôço de centuriões que se aproximava em tropel.

Em menos de um segundo ficou deserta a via de Melchar; os soldados da milícia romana, tomando pela via de Ephraim, desapareceram por traz do edificio da companhia de gaz. Eu, já quasi á porta do consulado, lobriguei a cabeça ruiva de Jack, o servente, que esticava o pescoço de cegonha, com os olhos muito esgazeados e muito azues, ainda mais esgazeados e mais azues através duns oculos de forte gráo. (FRADIQUE, 1926, p. 152)

O anacronismo do “método confuso” tem sentido cômico justamente pela conjugação de elementos que jamais poderiam se aproximar numa situação real. Assim, milícias romanas somem atrás do prédio de gás, há um consulado inglês em meio a uma colônia romana cujo funcionário usa óculos no dia do sacrifício de Jesus. O enredo se desenvolve com Mendes Fradique testemunhando o flagelo de Jesus, numa narrativa que não está ligada à linguagem dos evangelhos mas de uma reportagem.

Com alguma dificuldade puz-me em contacto com os sacerdotes da Lei Judaica e com a turba que seguia o denunciado.

Infelizmente, chegára um pouco tarde, pois, só por informações de um redactor da “Judéa” obtive notas sobre os primeiros passos da perseguição e do processo. Fiquei horrorizado com a falta de ordem da distribuição da justiça. Errando de jurisdição em jurisdição, padecera um pobre gallileu, cujo crime único era intitular-se o Messias e prégrar á massa, ao publico, a doutrina da paz, da bondade, do perdão!

Alcansei o cortejo de Jesus quando este caia pela segunda vez, na subida ingreme da via de Melchar, a qual ia dar na encosta do Calvario.

Nesse momento acreditei, não na superioridade daquelle propheta, mas na sua divindade. Só um Deus seria capaz de soffrer as minucias daquelle tortura moral e physica, sem succumbir e sem se revoltar! (FRADIQUE, 1926, p. 154)

É importante notar que Mendes Fradique mantém o tom respeitoso na descrição das torturas sofridas por Jesus, uma descrição que permanece dentro da estrutura de confusão e anacronismo, mas em nada rebaixadora do momento em que o Filho de Deus é sacrificado. Isso reflete as convicções religiosas de Madeira de Freitas, que acabam por fazer parte do

projeto satírico moralizador do autor. Dessa forma, no desenvolvimento do personagem-narrador, recurso típico em vários autores das primeiras décadas no Brasil, notadamente em João do Rio, é possível observar as relações existentes entre o projeto arquitetônico da obra e os fundamentos éticos do autor.

Mantendo a postura de repórter, após o suplício, Mendes Fradique busca mais informações que caibam em seu relatório.

Do que vi e ouvi, dei a melhor conta que pude ao sr. consul e ao meu jornal.

De Jesus, era o sudario de Veronica a unica imagem, copiada do original; tudo mais foi preciso criar, reconstituir, para illustração da reportagem.

[...]

Ao terceiro dia, começou a circular a nova da Ressurreição; e era de ver o desapontamento dos phariseus; registraram-se mesmo alguns suicidios.

Enfim, fiz o que pude.

Quando me preparava para tomar, o trem da tarde, que me levaria a Bethlem, de onde partiria rumo a Londres, recebi um envelope de luxo, com um timbre em alto relevo, com as armas de Roma encimando as iniciais P. P., enlaçados num monogramma. Acompanhava esse envelope um outro maior, de papel pardo, contendo uma photographia, com dedicatória. Abri a sobrecarta e li, num retalho de finissimo pergaminho:

"Ilmo. Sr. Reporter do "Times" – Saudações affectuosas – Não supuz que se demorasse tão pouco em Jerusalem; pretendia pedir ao sr. Consul da Inglaterra que o trouxesse a esta sua casa. Sei que fez uma bella reportagem sobre os ultimos acontecimentos que agitaram a Judéa. Deve ter tido conhecimento do quanto me pesou aquella attitude a que me forçaram as injuncções do partido. Caso se digne o illustre jornalista honrar-me com alguma referencia em seu brilhante periodico, ahi disporá do meu retrato, o ultimo que tirei, e que tomei a liberdade de lhe offerecer. Quando voltar á Judéa, queira permittir-me sua amizade.

Rogo a fineza de mandar-me alguns exemplares do numero do "Times", em que fôr publicada a sua bella reportagem.

Desde já, gratissimo – O criado, attento, admirador, *Poncius Pilatus*" (FRADIQUE, 1926, p. 156-158).

Ao final da crônica, em subscrito, segue-se uma nota: "E foi assim que Pilatus, o grande cabotino, entrou no Crédo, sem fazer força" (FRADIQUE, 1926, p. 158). Novamente o "método confuso" permite novas explicações sobre os fatos históricos ou lendários, conjugando dados do passado e elementos do presente, Mendes Fradique se permite reinventar a história e suas interpretações. Conjugando duas realidades, de um lado o presente e seus políticos, a colonização inglesa, a ação da imprensa, etc., e de outro a narrativa bíblica do sacrifício de Jesus, Mendes Fradique ilumina aspectos de sua realidade imediata ao mesmo tempo que humaniza o Filho de Deus, que se apresenta como homem injustiçado. Essa humanização, porém, não retira sua característica divina, antes a reforça. Efeito perceptível também em *A relíquia*, de Eça de Queirós.

A crônica "Pilatus no Crédo" é um exemplo bastante claro de penetração de elementos textuais originalmente jornalísticos na literatura. Na verdade essa assimilação do gênero discursivo jornalístico é uma referência à cada vez maior presença de uma linguagem

jornalística na literatura. Considerando, a partir de Flora Süssekind, que as primeiras décadas do século XX no Brasil foram para a literatura um momento de experimentação e assimilação de novas técnicas narrativas e composicionais, podemos entrever uma forma de paródia das tentativas feitas pelos mais diversos autores. A chave irônica dessa paródia é a utilização, por Mendes Fradique, de um formato jornalístico, contemporâneo, para narrar um fato do passado longínquo. Algo parecido se dá em seus textos filiados ao “método confuso”, em que novas técnicas narrativas deslocam o formato original dos textos parodiados. Essa crônica, por sua vez, evidencia que Madeira de Freitas estava atento às demandas literárias de sua época, o que, no entanto, não o faz um autor modernista, mas mais um entre tantos que buscavam, entre as tensões técnicas de seu tempo, conjugar inovação e tradição literária. O aspecto tradicional de seu texto fica por conta da utilização da referência a Eça de Queirós, a renovação parodística do texto queirosiano conjugava-se, assim às tentativas de renovação técnica do autor.

A assimilação criativa de situações originalmente apresentadas na obra de Eça de Queirós reforça a tese de que a criação de Mendes Fradique correspondia a uma intenção parodística em Madeira de Freitas. Afinal, além das referências diretas a personagens e ao próprio Eça de Queirós, encontramos nas crônicas assinadas por Mendes Fradique situações claramente parodiadas da obra do autor português. Assim, além de mera menção, o pseudônimo se recheia de sentidos que complementam a obra de Mendes Fradique.

A assimilação paródica do personagem Fradique Mendes e de algumas características da prosa de Eça de Queirós por Madeira de Freitas pode ser considerada um dado até aqui pouco explorado sobre a recepção da obra do autor português no Brasil. Ao mesmo tempo, essa relação apresenta-se como chave para a compreensão do projeto ético e estético desenvolvido por Madeira de Freitas, uma vez que a ironia queirosiana transforma-se, na mãos de Madeira de Freitas, numa ferramenta de sátira para tratar da própria realidade brasileira. Para uma melhor apreensão dessa chave interpretativa, tornam-se necessárias algumas considerações sobre o contexto social e político dos anos 20 no Brasil.

CAPÍTULO 3 CONTEXTO SOCIAL E LITERÁRIO DE MENDES FRADIQUE

MODERNIDADE

Vimos nos capítulos anteriores como os poucos comentadores de Mendes Fradique associaram sua obra ao Modernismo e mesmo a desenvolvimentos estéticos posteriores, da década de 60 ou 70. Essa associação está ligada aos recursos claramente paródicos presentes nas obras filiadas ao “método confuso”, deixando-se, assim, em segundo plano a posição esteticamente conservadora do autor. Apontamos, no entanto, que os recursos paródicos do “método confuso” não chegam a realizar uma paródia propriamente dita, mas pastiches de gêneros textuais consagrados, do livro didático e da gramática. Paródica mesmo seria a assimilação do personagem Fradique Mendes e de características estilísticas de Eça de Queirós. Esta parodização da obra do autor português, por sua vez, ganhava vida a partir de um contexto cultural em que Eça de Queirós era um autor corrente.

Na verdade toda a obra assinada por Mendes Fradique se prende intrinsecamente ao seu contexto imediato. Suas crônicas, como indica a própria natureza do gênero literário, prendiam-se a questões prementes do momento em que eram publicadas, da mesma forma seus pastiches de obras didáticas, que tinham nas referências a personalidades e acontecimentos da época um elemento central para a construção da comicidade. A atenção ao contexto cultural imediato pode explicar o posicionamento ético de Madeira de Freitas, ou delinear melhor qual era seu alvo. Por isso, nesse capítulo, vamos nos deter no contexto social em que o pseudônimo Mendes Fradique se desenvolveu. Inicialmente abordaremos o problema da modernidade e as reações paradoxais que ela causa entre os intelectuais e então, a partir de uma análise histórica e cultural, tentar desvendar em que medida a posição de Madeira de Freitas determinou o desenvolvimento ético revelado por seus textos.

Na introdução de *Tudo que é sólido desmancha no ar*, de Marshal Berman (1981), encontramos uma definição do sujeito que vive a modernidade: “Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (BERMAN, 1989, p. 15). Essa seria a dialética que rege nossa experiência do moderno: ao mesmo tempo em que se usufrui o prazer de partilhar as sensações advindas das transformações, sente-se um certo ressentimento do mundo que se

esvai, que se consome historicamente levando de roldão parte de nossas identidades. O transitório está na essência da experiência da modernidade, como se pode notar no elenco de características levantadas por Berman para definir a modernidade:

[...] grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica [...]; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação de massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades; Estados nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder; movimentos sociais de massa e de nações, desafiando seus governantes políticos ou econômicos, lutando por obter algum controle sobre suas vidas; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão. (BERMAN, 1989, p. 16)

Esses elementos não são exclusividade de nossa contemporaneidade, Marshall Berman distingue três fases em que a experiência do moderno atinge os grupos sociais da Europa. A primeira teria tido início no século XVI e teria durado até o fim do século XVIII, quando as pessoas apenas começaram a experimentar a “vida moderna”. A segunda fase teria se desenvolvido ao longo do século XIX e se caracteriza por uma profunda dicotomia: a sensação que as pessoas tinham de viver em dois mundos simultaneamente, lembrando ainda de como era viver em um mundo que não chegava a ser moderno por inteiro. A terceira fase de experiência do moderno, na qual nossa era se inclui, caracterizaria-se por ter o processo de modernização se expandido de maneira incomensurável, abrangendo virtualmente todo o globo. Justamente por isso a própria idéia de modernidade teria perdido sua nitidez, ressonância e profundidade.

Em todos esses momentos, no entanto, desenvolveu-se a dialética baseada na alegria pelas mudanças e no receio de se perder a própria identidade quando se perde o antigo do horizonte. Nessas situações, pode-se esperar dos indivíduos duas posturas: abraça-se a modernidade tentando-se ignorar o ressentimento do que se deixa no passado ou se usufrui dessa mesma inexorável modernidade buscando, no entanto, preservar valores e sentimentos ligados às coisas do passado.

Ainda segundo Berman, no século XIX, os intelectuais modernistas se sentiam à vontade em meio aos motores a vapor, às fábricas automatizadas, ferrovias, e às zonas industriais de cidades que cresceram repentinamente, mas eles não deixavam de atacar apaixonadamente esse ambiente. Trata-se de uma atitude paradoxal em que os indivíduos percebem as amplas possibilidades que se abrem à sua frente, mas, talvez justamente por isso, dedicam-se ao combate do que consideram uma decadência do sujeito. “Tais misérias e

mistérios instilam desespero na mente dos modernos. Alguns pensariam em 'livrar-se das artes modernas para livrar-se dos conflitos modernos'; outros tentarão conciliar progresso industrial e retrocesso neofeudal e neo-absolutista em política" (BERMAN, 1989, p. 19). Nessa atitude paradoxal residiria a grande diferença entre os modernos do século XIX e os do século XX, entre estes haveria um achatamento de perspectiva com a modernidade sendo vista "com um entusiasmo cego e acrítico" ou sendo "condenada segundo uma atitude de distanciamento e indiferença neo-olímpica; em qualquer caso é concebida como um monolito fechado, que não pode ser moldado ou transformado pelo homem moderno. Visões abertas da vida moderna foram suplantadas por visões fechadas: Isto e Aquilo substituídos por Isto *ou* Aquilo" (BERMAN, 1989, p. 24).

Há, assim, no século XX, um princípio excludente, que inspira, por exemplo, o Futurismo. Na pregação futurista da destruição dos museus e no fim dos arqueólogos, historiadores e professores há uma bravata exagerada e de conseqüências drásticas, politicamente falando. De qualquer forma, em meio à exaltação não há espaço, no Futurismo, para nada que represente tradição, e todos os elementos que podem fazer referência ao antigo são generalizados e condenados. A busca da liberdade iguala todos os elementos do passado, e decreta o fim da escravidão a qualquer corrente estética que não aponte apenas o futuro. Nesse sentido, liberdade confunde-se com modernidade e escravidão com tudo o que for ligado ao passado.

Curiosamente, o ponto nevrálgico da exaltação da máquina e da transformação do homem por meio dela (pondo fim aos "venenos corrosivos" da energia vital: a bondade, a afeição e o amor) feita pelos futuristas é tomado como mote pelos críticos da modernidade em seu sentido inverso, o da desumanização do homem. A partir de uma visão pessimista em relação às massas, que não teriam consciência do que se opera sobre e sob elas, constrói-se uma visão do homem que não reage contra a modernidade, mas usufrui dela sem reflexão e tem suas vidas inteiramente administradas por desejos consumistas implantados na sociedade.

De modo geral, poucos artistas e teóricos partilharam das idéias do futurismo. Ao lado de um reconhecimento do restabelecimento da autonomia da atividade artística vigorou a condenação de uma arte desprovida de sentimentos pessoais e de relações sociais. Apesar disso, em alguns momentos do século XX reviveu a idéia de um modernismo destruidor dos valores e pouco preocupado em reconstruir o mundo que põe abaixo.

O CONTEXTO HISTÓRICO DA *BELLE ÉPOQUE*

Na apresentação da *Correspondência de Fradique Mendes*, Eça de Queirós se refere a um diálogo em que Fradique defendia a manutenção do atraso em Portugal como uma forma de se manter um museu a céu aberto para alimentar a curiosidade dos viajantes dos países europeus “civilizados”. O conservadorismo do dândi português ainda se revela em suas observações sobre as diferenças culturais entre povos e grupos sociais. Filho de uma era de desenvolvimento industrial e intelectual, o personagem Carlos Fradique Mendes vê no horizonte uma certa ameaça ao bom gosto, uma ameaça que vem da crescente alfabetização e da inserção de camadas populares nas discussões sobre o futuro dos países e da cultura. Mas sua relação com a modernidade é ambígua, como caberia ao pensador do século XIX, pois seu apego aos bens e possibilidades produzidos pela modernidade é bastante claro. Não se trata simplesmente de um espírito conservador, mas de um ser ambíguo frente ao crescente processo de modernização. O conservadorismo característico desse personagem era reflexo de grandes mudanças sociais e econômicas que cada vez mais tinham lugar entre as sociedades europeias, porém não era excludente. Justamente essa atitude conciliatória não poderia persistir em meio ao radicalismo do século XX.

Entre os vários tipos de mentalidade ligados à modernidade do século XIX, que são apresentados por Marshall Berman, um se encaixa perfeitamente aos propostos por Eça de Queirós e pela fradiquice; uma mentalidade que Berman vai buscar em conceitos elaborados por Friedrich Nietzsche:

Outro tipo de mentalidade moderna se dedica à paródia do passado: esse “precisa da história porque a vê como uma espécie de guarda-roupa onde todas as fantasias estão guardadas. Ele repara que nenhuma roupa lhe serve” – nem primitiva, nem clássica, nem medieval, nem oriental – “e então continua tentando”, incapaz de aceitar o fato de que o homem moderno “jamais se mostrará bem trajado”, porque nenhum papel social nos tempos modernos é para ele um figurino perfeito. (BERMAN, 1989, p. 22)

Esta atitude está presente no cerne da fradiquice tanto em Eça de Queirós quanto em Madeira de Freitas. Neste, no entanto, o personagem Mendes Fradique incorpora um espírito que traja a roupa de boêmio, um traje que também não combina com nada (os boêmios não se adequavam propriamente nem mesmo à sua era), representativo de um homem ligado às artes clássicas e que vê na modernidade o fim de um mundo de idéias superiores. Nos pastiches e crônicas, Mendes Fradique personifica o indivíduo que se debate com o turbilhão de mudanças

sociais, estéticas, políticas e tecnológicas que dominava a capital brasileira nos anos 20. Para destacar a impossibilidade de adequação de qualquer traje, Mendes Fradique assume para si um traje que, na origem, já nascera da inadequação. Com isso, no entanto, em um jogo de espelhamentos e auto-ironia, revela também ao inverso e *ex negativo* o vício de origem da inadequação, qual seja a inatividade, ou a impossibilidade dela. Para se compreender essa tomada de posição, faz-se necessário analisar o contexto histórico quando um cada vez mais acelerado desenvolvimento tecnológico, desde as últimas décadas do século XIX, fez finalmente o Brasil se inserir na modernidade.

Desde meados do século XIX e principalmente nas suas últimas décadas, a expansão econômica e tecnológica registrada nos países europeus e nos EUA tornou o capitalismo um fenômeno global. A substituição das tradicionais fontes de energia, eqüinos e muares, pelos motores a vapor e principalmente pelos novos motores de combustão interna e os elétricos produziu um impulso sem precedentes para a consolidação de um mercado capitalista global. A escalada de produção exigia a conquista de novos mercados e cada vez mais matéria-prima, oriunda dos mais diversos cantos do planeta. Criavam-se, assim, condições para o surgimento do neocolonialismo, com as potências disputando e dividindo entre si as áreas não colonizadas e restabelecendo vínculos de dependência com áreas de passado colonial. Como resultado desse movimento, economias tradicionalmente agrícolas se viram tragadas pelos ritmos dinâmicos da industrialização européia, norte-americana e japonesa. O modo de vida de sociedades tradicionais era transformado no sentido de torná-las consumidoras e produtoras segundo o novo padrão de economia científico-tecnológica. “Foram essas tentativas de mudar as sociedades, suas culturas e costumes seculares, que desestabilizaram suas estruturas arcaicas, suas culturas e costumes seculares, desencadeando uma série de revoltas, levantes e guerras regionais contra o invasor europeu e seus aliados locais [...]” (SEVCENKO, 2004, p. 13). Insurreições se multiplicaram em várias partes do globo, como Índia, China, EUA, Japão, Argélia, Afeganistão, Egito e muitos outros lugares. Na América Latina o processo se concentrou no estratégico eixo econômico e territorial da bacia do Rio da Prata e uma aliança entre Inglaterra e o Império brasileiro voltou-se contra líderes tradicionalistas da Argentina, Uruguai e Paraguai.

Os vários confrontos bélicos, especialmente a longa e dura Guerra do Paraguai, endividou extraordinariamente o Império brasileiro, solapando suas bases. Fundou-se nesse contexto o Partido Republicano, que propunha o fim da monarquia. Entrava em cena então a “Geração de 70”, constituída de intelectuais, artistas, políticos e militares comprometidos com ideais de modernização e atualização das estruturas nacionais e tendo como ideal de

desenvolvimento a Europa e os EUA. No campo ideológico, vinham dessas regiões as correntes científicas, como o darwinismo social de Spencer, o monismo alemão e principalmente o positivismo de Auguste Comte. A base econômica desse grupo de novos atores políticos na cena brasileira advinha da expansão da riqueza gerada pela cultura do café; segundo o historiador Nicolau Sevcenko, os ricos fazendeiros pretendiam a implantação de um sistema federativo com a instalação da República, o que lhes asseguraria o controle de seus próprios rendimentos e poder de decisão na futura ordem republicana.

Quando o conluio envolvendo militares radicais, cafeicultores paulistas e políticos republicanos culminou na proclamação da República, não era de surpreender que uma das primeiras medidas adotadas fosse uma completa abertura da economia a capitais estrangeiros, sobretudo ingleses e americanos, a permissão para bancos privados emitirem moeda, uma nova lei liberal das sociedades anônimas e a criação de um moderno mercado de ações, centrado na Bolsa de Valores do Rio de Janeiro. A idéia das novas elites era promover uma industrialização imediata e a modernização do país “a todo custo”. Os resultados foram dois, um fluxo inédito de penetração de capitais ingleses e americanos no país e a mais escandalosa fraude especulativa de todos os tempos no mercado de ações, chamada singelamente de “o Encilhamento” [...]. Era a entrada triunfal do Brasil na modernidade. (SEVCENKO, 2004, p. 15)

O advento da República trouxe de roldão uma nova onda econômica baseada na especulação das taxas cambiais, na manipulação do mercado imobiliário e de gêneros alimentícios. Repentinamente famílias cujas fortunas eram já seculares viram-se arruinadas e novos-ricos tomavam seus lugares¹². A nova classe dominante não deixou de apropriar-se da máquina do estado, fazendo uso generalizado da nomeação e deposição de funcionários públicos¹³. A situação de alteração de valores da sociedade se via agravada ainda pela recente abolição da escravatura concomitante com a vultuosa imigração estrangeira, que alterava os tradicionais quadros hierárquicos e de valores da sociedade e impunha uma nova ordem baseada no salário e num mercado interno mais dinâmico¹⁴. Gerou-se, assim, uma generalizada desestabilização social e o resultado foram insurreições internas: a Revolução Federalista, A Revolta da Armada, a Revolta de Canudos, a Revolta da Vacina, os levantes da Praia Vermelha, o recrudescimento do coronelismo baseado em forças paramilitares de jagunços, a Guerra do Contestado e a Revolta de 1924, em São Paulo. Conflitos em tudo

¹² A literatura, como não podia deixar de ser, retratou a ascensão dos especuladores, como em *Quincas Borbas*, de Machado de Assis, em que o personagem Palha aproxima sua esposa Sofia do novo-rico Rubião e, emprestando dinheiro do amigo, enriquece durante o encilhamento. Outro caso curioso, esse real, é o de Emílio de Menezes, que conseguiu amealhar extraordinária fortuna durante o encilhamento, para logo depois perder tudo.

¹³ Sobre os fundamentos da estrutura econômica da República Velha constituem estudos indispensáveis *A formação econômica do Brasil*, de Celso Furtado (2000), e o segundo volume de *Os donos do poder*, de Raymundo Faoro (2000).

¹⁴ As rígidas estruturas sociais do período do Império, que se baseavam na escravidão, foram profundamente analisadas por Caio Prado Júnior (2000).

relacionados à quebra de padrões de vida tradicionais, de forma que dentro do Brasil o processo de modernização global fazia-se sentir da mesma forma que em outras partes do planeta.

Caso emblemático foi a Guerra de Canudos (1896-1897), em que a incompreensão dos fatores sociais e culturais que levaram à criação de um dos mais incríveis fenômenos urbanos no sertão nordestino encaminhou o país para uma luta inglória dentro do próprio país. Os militares, que estudavam as estratégias a partir de manuais belgas e utilizavam fardas de lã e armas européias, desconheciam completamente o terreno do próprio país e se encontravam totalmente despreparados para a luta contra os jagunços. Situação descrita com profundidade por um dos intelectuais republicanos da “Geração de 70”: Euclides da Cunha.

A distância que havia entre os objetivos das massas populares e as da elite recém empossada, além dos conflitos entre valores arcaicos e modernizantes, teve desdobramentos trágicos também na capital da República: a Revolta da Vacina (1904). Com poderes absolutos, a prefeitura do Rio de Janeiro impôs radicais mudanças na estrutura da cidade. Uma vez que havia demanda por imigrantes, capitais e técnicos estrangeiros, existia a necessidade de transformar a cidade numa vitrine para o exterior. Além disso, as ruas estreitas e o porto obsoleto da velha cidade colonial não suportavam o crescente volume de transações comerciais, e doenças endêmicas, como a febre amarela, difteria, malária, tuberculose, tifo e lepra ratificavam a fama do Rio de Janeiro como “túmulo do estrangeiro”. Para enfrentar todos esses problemas, as autoridades executaram um plano que previa simultaneamente a modernização do porto, o saneamento da cidade e uma reforma urbana. Para levar o projeto a cabo, foram demolidos os velhos casarões do centro, que tinham se transformado em cortiços onde se amontoavam milhares de pessoas.

Iniciou-se então o processo de demolição das residências da área central, que a grande imprensa saudou denominado-o com simpatia de a “regeneração”. Para os atingidos pelo ato era a ditadura do “bota-abaixo”, já que não estavam previstas quaisquer indenizações para os despejados e suas famílias, nem se tomou qualquer providência para realocá-los. Só lhes cabia arrebanhar suas famílias, juntar os poucos bens que possuíam e desaparecer de cena. Na inexistência de alternativas, essas multidões juntaram restos de madeira dos caixotes de mercadorias descartados no porto e se puseram a montar com eles toscos barracões nas encostas íngremes dos morros que cercam a cidade, cobrindo-os com folhas-de-flandres de latões de querosene desdobrados. Era a disseminação das favelas. (SEVCENKO, 2004, p. 23)

Além de ocupar os morros, essa população pobre se amontoou em pensões e hotéis baratos e logo o poder público voltou-se contra esses locais para combater a varíola. Forças policiais e agentes sanitários ao constatarem, como era de se esperar, situações sanitárias de risco, simplesmente mandavam derrubar as casas e expulsar as pessoas. Não havia

indenização nem qualquer outro auxílio. Nessas condições desesperadoras eclodiu a Revolta da Vacina, em 1904. Depois de dez dias o conflito foi debelado e os prisioneiros deportados para o Amazonas, onde eram simplesmente despejados na floresta, sem guias nem qualquer outro recurso.

A Revolta da Vacina e todas as outras que eclodiram no período da *Belle Époque* resultaram das condições impostas pelo advento republicano. A exigência de acertar o passo do Brasil com a velocidade de desenvolvimento global fez prevalecer o discurso cientificista e tecnicista, corroborando, assim, o “desenvolvimento a qualquer custo”. Nessas condições, a complexa realidade brasileira foi simplesmente ignorada em favor de soluções tiradas abstratamente de modelos vindos da Europa e dos EUA, prevalecendo formas extremas de repressão. Todo e qualquer indício de sobrevivência do passado histórico do país tinha de ser varrido e na falta de um amadurecimento de uma reflexão sobre o fenômeno do subdesenvolvimento, “[...] restava apenas o sentimento de vergonha, desprezo e ojeriza em relação ao passado, aos grupos sociais e rituais da cultura que evocassem hábitos de um tempo que se julgava para sempre e felizmente superado” (SEVCENKO, 2004, p. 27-28). Isso explica as razões de, a partir da Regeneração, ter havido uma brutal repressão policial contra as populações humildes, que eram tomadas como representantes do passado. O ideal de modernização e de negação do passado histórico estava presente no próprio momento da Proclamação. O Ministro Plenipotenciário da Economia, Rui Barbosa, ao lado da abertura da economia, ordenou a queima de todos os arquivos sobre a escravidão; virava fumaça uma parte ignóbil da história brasileira. Outras atitudes dos jacobinos aliados aos primeiros presidentes militares se alinhavam à busca de uma construção da modernidade, como a caça implacável a manifestações tidas como representativas do período imperial e do atraso nacional. Dessa forma, desde o período jacobino do Marechal Deodoro a capoeira e os capoeiristas foram perseguidos, assim como os cultos religiosos de origem africana.

Debelada a Revolta da Vacina e com a inauguração, em 1904, das duas grandes avenidas na capital da República, Central e Rio Branco, estabeleceram-se condições para a implantação de novos costumes e hábitos, entre eles o cosmopolitismo exacerbado na capital da República, que de resto se espalhou por outras regiões do país. Importava apagar o passado brasileiro e todo e qualquer indício dele foi perseguido. Os festejos de carnaval foram “civilizados” a partir da importação de elementos europeus. As fantasias de índio foram proibidas e em seu lugar surgiram as Columbinas, Pierrôs e Arlequins. Ainda nos moldes europeus e sobre a inspiração do primeiro colunista social brasileiro, Luís Edmundo, surgiram as “Batalhas de Flores”. A euforia pelo progresso fez os hábitos mudarem, a antiga Rua do

Ouvidor já não era mais a vitrine dos transeuntes, o desfile tinha agora de ser nas Avenidas e o feito de Santos Dumont coroava a idéia de que “a Europa curvou-se ante o Brasil”.

Apesar do discurso modernizante, predominavam nos primeiros governos republicanos nomes relacionados ao governo imperial. Na República que se instaurava, a presença em cargos capitais de quadros do Império se fazia possível a partir do apoio financeiro dos cafeicultores e da cooptação de antigos líderes positivistas radicais, cujo saber tecnicista era instrumentalizado em razão da desejada modernização do país. Dessa forma, o estabelecimento da “República dos Conselheiros” criava uma situação jamais prevista pelos republicanos de primeira hora. Muitos membros da República, como Rui Barbosa e o próprio presidente Rodrigues Alves, tinham sido membros do antigo Conselho do Império. Emblemático é o caso do Barão do Rio Branco, a grande figura da época. Monarquista convicto, ele atuou como Ministro das Relações Exteriores em mandatos sucessivos de 1902 até sua morte em 1912. Como ministro, manteve sob seu comando vários republicanos positivistas, como Euclides da Cunha, Artur Orlando e Aluísio de Azevedo, além disso, sua eleição para a Academia Brasileira de Letras fazia seu poder adquirir ramificações entre os grupos intelectuais da época. A estabilização política do país, assim, foi comandada por quadros vindos da monarquia, cuja atuação se efetivava por meio do discurso cientificista e da competência técnica da geração dos republicanos positivistas, e alicerçada no poder econômico dos cafeicultores paulistas.

Assim, a instauração da “República dos Conselheiros” corroborava um certo sentimento de vida às avessas. A adesão espontânea dos monarquistas ao novo regime e a conversão dos republicanos ao conservadorismo solapava a estrutura de crenças alimentada desde a década de 1870. Paradoxalmente, a consolidação da República sonhada por radicais positivistas se deu sob o signo do mais irrestrito liberalismo. De um lado, publicistas e intelectuais clamavam por maior intervencionismo estatal, de outro havia um prestígio cada vez maior das instituições liberais. Nessa corda bamba ganhava espaço a presença do poder público, mas apenas em função das elites, como o demonstra o Convênio de Taubaté (1906), em que as perdas com o café tinham previsão de serem amortizadas pelo Estado. A rigor, havia princípios liberalistas na convocação da construção de um estado-nação pela soma do esforço de todos, mas na prática nenhum liberalismo vingou.

O embaralhamento político e social era potencializado pela crescente concentração urbana, pela falta de empregos e habitações, pela miséria e dificuldades de abastecimento. Em meio a esse painel desastroso, crises econômicas transformavam a vida das populações

humildes do Rio de Janeiro num inferno. O crescimento da violência nessas condições era inevitável.

A maneira caótica e dramática de consolidação das novas instituições republicanas, com disputas e adesismos por conta de cargos rendosos, imprimiu o sentimento de desilusão entre os republicanos históricos. As críticas em relação ao grupo que se assenhoreou do poder partiram de intelectuais praticamente isolados, e não tinham condições de repercutir. As censuras contra a inocuidade política, o vazio ideológico, a corrupção e principalmente contra a incapacidade técnica e administrativa eram constantes, mas tornava-se uma retórica vazia por causa da própria situação que se criou de ausência de debates e de interesses conflitantes entre os políticos; não havia praticamente estrutura partidária e as vozes dissonantes eram acusadas de anti-sociais e perniciosas. Reforçava-se, assim, o tema da inversão de valores, o “mundo às avessas” da tradição satírica, que se disseminou na crítica intelectual do período e está no cerne do “método confuso” de Mendes Fradique.

Em relação às antigas hierarquias sociais também domina um certo clima de confusão geral. O processo tumultuário e rápido de substituição de uma antiga elite tradicional por outra em recente ascensão diluiu as diferentes posições sociais. É a emergência das “falsas fortunas” e dos “enriquecimentos milagrosos”, especuladores e golpistas tiravam o sono dos possuidores de capital estável. Paralelamente, o desenvolvimento tecnológico e econômico altera costumes e padrões de comportamento, como por exemplo, a democratização compulsória dos bondes, onde todos tinham de se sentar num ambiente comum. Um sentimento de liberdade extravasa e ex-escravos passam a exigir um tratamento igualitário. Além disso, a exacerbação do consumo instaura a moda dos materiais comuns, mais acessíveis. Todos esses fatores confundem mais ainda o estabelecimento de distinções e a afirmação de uma autoridade social dá maior fermento à necessidade de elegância, de forma a poder-se distinguir os indivíduos pela aparência. Casacas, cartolas, os elegantes e os cavadores multiplicam-se, e a busca da elegância torna-se, por si só, um estilo de vida.

No plano econômico, a assinatura do Convênio de Taubaté, no emblemático ano de 1904, logo após a política de saneamento financeiro de Campos Sales, deu uma certa estabilidade ao país, com a implantação das bases da política café-com-leite. Pode-se falar, então em *Belle Époque*, que, grosso modo, persistiu no Brasil até 1920, quando começa a periclitlar o regime e abre-se um período de crises que desemboca na Revolução de 30 e na ascensão de Getúlio Vargas. Entre 1900 e 1920, porém, inicia-se o desenvolvimento da indústria, particularmente durante a Primeira Guerra Mundial, e de novos padrões de consumo, que se faziam sentir a partir de uma agressiva onda publicitária, especialmente a partir da

difusão de revistas ilustradas e jornais mais baratos, decorrentes das novas tecnologias de impressão.

Esse período também é o do início da difusão da prática desportiva, da popularização do cinema e do mercado fonográfico, que se voltava para as músicas ritmadas e danças sensuais. Há a predominância da frivolidade, dos navios da Europa importava-se tudo o que podia ser uma marca de prestígio social: roupas, peças, livros, comportamento, lazer, estéticas e até doenças. Paris era o “coração do mundo” e essa presença parisiense era tão forte que no início da Primeira Guerra Mundial quando as pessoas se cruzavam nas avenidas, ao invés do convencional “boa tarde” ou “boa noite”, trocava-se um “Viva a França”. Falava-se nesse tempo em “satisfação geral” e uma crença no progresso a tudo amainava. O processo de aburguesamento da sociedade carioca transpirava o sentimento de “conquista”, inclusive de uma tão desejada comunhão com a civilização européia. Nesse sentido, a nova burguesia nacional buscava, em caráter irrevogável, o compartilhamento de sentimentos comuns aos das classes proeminentes européias. A assimilação de bens culturais e ideológicos no Brasil, porém, não penetrava na profundidade da existência européia, sendo muito mais uma forma de arrivismo e tentativa de apagar um passado de que todos se envergonhavam, o que explica o fato de o sentimento de alegria pelo progresso ter se estendido no Brasil para além do período da Primeira Guerra Mundial, enquanto na Europa e nos EUA ele entraria em colapso com o início do conflito. Enquanto a *Belle Époque* durou, tanto na Europa e nos EUA quanto no Brasil, apesar do descompasso cronológico, experimentaram-se os mesmos sentimentos:

Tratava-se de uma civilização capitalista na economia; liberal na estrutura legal e constitucional; burguesa na imagem de sua classe hegemônica característica; exultante com o avanço da ciência, do conhecimento e da educação e também com o progresso material e moral; e profundamente convencida da centralidade da Europa, berço das revoluções da ciência, das artes, da política e da indústria e cuja economia prevalecera na maior parte do mundo, que seus soldados haviam conquistado e subjugado [...]. (HOBBSAWN, 2002, p. 16)

A burguesia carioca ufanava-se do progresso que se instaurava no país e a imprensa não poupava elogios à idéia de desenvolvimento nacional. Até 1919, em meio ao alarde geral, as notas dissonantes ficavam apagadas. No geral, uma única nota negativa se fazia sentir nos jornais e revistas: a queda do gosto artístico, dos ideais estéticos e o abandono repentino da compostura discreta e cortês da elite anterior. O gozo desajeitado dos novos ricos era exibido em todas as partes e tem seu registro na literatura, na arquitetura e no mobiliário da época. As antigas regras morais e de bom gosto foram rapidamente suplantadas pela necessidade cada vez maior de consumo, de dinheiro.

Verifica-se a tendência à dissolução das formas tradicionais de solidariedade social [...]. As relações sociais passam a ser mediadas em condições de quase exclusividade pelos padrões econômicos e mercantis, compatíveis com a nova ordem da sociedade. Por outro lado ecoam testemunhos amargos sobre a extinção dos sentimentos de solidariedade social e de conduta moral, ainda vivos nos últimos anos da sociedade senhorial do Império. (SEVCENKO, 2003, p. 55)

Nesse contexto de desilusão com a República e de tentativa de encontrar uma saída para os mais diversos impasses trazidos pela modernização compulsória, Mendes Fradique aparece com seu “método confuso”. Não se tratava de um autor original, antes ele partilhava plenamente do espírito da época; suas críticas, assim, encaixavam-se perfeitamente ao tom dos jornais e, apesar de não louvar o desenvolvimento nacional, suas notas negativas recaem quase sempre na decadência do gosto artístico e no abandono da discrição cortês cultivada pela elite do período do Império. Explica-se, assim, a nostalgia pelos tempos da geração boêmia, considerada por ele uma era ideal, de discrição e cortesia, companheirismo, solidariedade social, desapego do dinheiro ou da moda, mas principalmente por representar uma geração ligada a uma sólida tradição estética. Os boêmios e principalmente Emílio de Menezes tornam-se objetos de predileção em Mendes Fradique; ao lado deles, e como nota de reprovação em relação aos rumos políticos tomados pela jovem República, surge em tom menor o monarquismo e a mitificação da figura de D. Pedro II. Num plano social, contra a decadência dos costumes e dos princípios éticos, Madeira de Freitas abraça o catolicismo radical, que também respondia ao vertiginoso avanço científico. O conservadorismo em Mendes Fradique se desenvolve até o limite da adesão a ideais fascistas, quando já há uma predominância de Madeira de Freitas e o pseudônimo desaparece.

CONTEXTO CULTURAL

Desde o surgimento da “geração de 1870” o ideal intelectual esteve sempre dirigido ao engajamento. Fora a Abolição, fora a República, a Democracia na *Belle Époque* era a busca de uma saída para uma situação que não correspondia em nada ao que os republicanos e os intelectuais positivistas tinham entrevisto. Para Nicolau Sevcenko, intelectuais como Euclides da Cunha e Lima Barreto foram epígonos do pensamento engajado no início do século XX. Eles seriam representantes, em maior e menor grau, respectivamente, da estirpe de “paladinos malogrados”, ou seja, homens de talento que se viram repelidos e postos de lado em favor de aventureiros, oportunistas e arrivistas sem escrúpulos.

Euclides da Cunha era um dos republicanos positivistas de primeira hora que se viu, ao proclamar-se a República, alijado da esfera de decisões. Decepcionado com o adesismo às práticas instauradas pela nova ordem de antigos companheiros da Escola Militar da Praia Vermelha, Euclides buscou desempenhar seu papel no ambiente intelectual da época. Obteve sucesso com a publicação de *Os sertões* (1902) e posteriormente participou do governo por conta de sua aproximação com o Barão do Rio Branco, indo até o Acre em missão diplomática. Euclides renegava o mundo cosmopolita do Rio de Janeiro para entender o país embrenhando-se em seus sertões. Homem voltado para os problemas nacionais, sua participação política foi anulada pela conjuntura estabelecida, apesar da dedicação que apresentou na descrição dos problemas nacionais e no desenvolvimento de projetos para o desenvolvimento do país, atividade que foi bruscamente interrompida pela tragédia que o acolheu¹⁵.

Lima Barreto não se dedicou à descrição cientificista, mas desenvolveu abrangente obra novelística em que “Tudo concorre para compor um imenso mosaico, rude e turbulento, que despoja a *Belle Époque* de seus atavios de opulência e frivolidade” (SEVCENKO, 2003, p. 19). A idéia de país às avessas ganhou voz em seu romance *Bruzundangas* (1923), no qual o autor descreve um país em que o aparentemente absurdo acontece. Esse retrato dirigido por um olhar estrangeiro revela nada mais nada menos que a própria República dos Conselheiros estabelecida no Brasil. Lima Barreto foi autor que se manteve em clara dissonância ao espírito de época. Suas reflexões sobre as inversões de valores são remissões ao estado geral da política nacional que o autor podia testemunhar. Avesso às explicações deterministas de raça que impregnavam os textos de Euclides da Cunha, Lima Barreto recorria à ironia e à caricatura para estabelecer sua análise do momento e desenvolver seus conceitos de reformulação do *status quo* que grassava na jovem República. É possível distinguir em sua obra tentativas de delineamento de saídas para o país. Sua visão crítica sobre a ciência, elevada à condição de grande mito da *Belle Époque*, abria margem para uma análise da mistura nacional de raças como um fator de fortalecimento do povo e não de aviltamento, como era proposto pelo darwinismo spenceriano. Para tanto, seriam necessárias reformas sociais, entre elas uma reforma agrária e apoio à produção. Suas críticas ao cosmopolitismo o levariam a desenvolver sua concepção de bovarismo, que seria nada mais que uma mistificação das elites que dava origem às distorções de concepção sobre o povo brasileiro. A obra do autor, porém, teve o mesmo destino de toda a produção dissonante do espírito da época, o ostracismo, por causa

¹⁵ A bibliografia sobre o autor e a obra de Euclides da Cunha é bastante vasta. No presente estudo nos atemos principalmente a SEVCENKO (2003), por sua análise relacionada aos passos sociais e políticos da Primeira República e às comparações com a obra de Lima Barreto. Outras obras importantes sobre o autor de *Os sertões*, entre outras, são GALVÃO (1974); OLIVEIRA (1983).

também do preconceito de cor e, finalmente, por causa da tragédia que tomou conta de seus últimos anos de vida¹⁶.

Autores dissonantes do espírito da época, Euclides da Cunha e Lima Barreto não apresentaram obras que correspondessem ao gosto estético de então ou que corroborassem a ilusão de desenvolvimento e progresso. A valorização de suas obras, particularmente a de Lima Barreto, viria apenas décadas mais tarde, já sob auspícios de uma renovada visão de mundo da intelectualidade brasileira. Ao gosto da época correspondia uma literatura que nos anos posteriores foi simplesmente deixada de lado. O riso frívolo da *Belle Époque*, porém, não sobreviveu à tragédia da guerra na Europa e não sobreviveria à crescente onda de crises que tomou os últimos anos da República Velha no Brasil.

A partir dos anos 20 dissolve-se o clima de “sorriso da sociedade”. A desvalorização do café obriga a uma presença cada vez maior do governo, que passa a comprar os estoques excedentes, mas não atua nas práticas especulativas dos cafeicultores. Contestações ao regime começam a ganhar corpo, especialmente entre os jovens oficiais do exército, que logo se aliam às oligarquias dos estados que estavam de fora do jogo político. Paralelamente, contestações operárias nas capitais são o gérmen para a formação de partidos políticos de massa. Em 1919, a organização do Partido Comunista Brasileiro em São Paulo e uma onda de greves violentamente reprimida pelo governo deram o tom dos anos seguintes. Em lugar do vácuo representativo dos partidos nascidos com a República, novas organizações se fazem sentir; anarquistas, comunistas e posteriormente integralistas buscam espaço representativo. Greves ocorrem em outras cidades, além da capital. Toda movimentação popular é reprimida violentamente, o aparato policial do regime se faz sentir na intimidação constante dos cidadãos, oprimidos também nas fábricas pelos patrões. A falta de regulação do trabalho infantil e de mulheres, o arrocho salarial e as péssimas condições de vida do grosso da população criam um ambiente instável. O clima de crise só fazia aumentar e vozes dissonantes começaram a ser ouvidas. “Esse é o momento especialmente em que, na senda da mudança do panorama da cultura internacional no pós-guerra, se instaura uma crítica nacionalista dos modelos cosmopolitas vigentes, dando origem a novos discursos nativistas, que se tornariam o cimento ideológico do populismo em gestação” (SEVCENKO, 2004, p. 37). Esse populismo teria inicialmente dois representantes nacionais, Getúlio Vargas, erigido ao poder em 1930, e Plínio Salgado, organizador do Movimento Integralista.

¹⁶ Assim como em relação a Euclides da Cunha baseamos essa apresentação da obra de Lima Barreto em SEVCENKO (2003). A bibliografia sobre Lima Barreto tem se avolumado nos últimos anos, por isso sobre as principais obras escritas sobre o autor consultar RODRIGUEZ (1997), que elabora esclarecedora bibliografia crítica.

Ao cosmopolitismo das duas primeiras décadas se opôs um nativismo nascente, conjugado a um discurso nacionalista a partir de novas bases. Justamente nesse momento, 1919, Madeira de Freitas surge como autor literário ligado ao pseudônimo de Mendes Fradique. As mudanças pelas quais o país tinha passado desde o advento da República determinariam os anos 20. Nessa mesma década o autor conheceu o apogeu de sua popularidade, suas obras foram editadas e reeditadas e ele ganhou espaço em jornais da capital. Madeira de Freitas testemunhou inúmeras pequenas revoluções comportamentais e buscou compreendê-las a partir dos valores que lhe eram disponíveis, ou seja, buscando no passado recente ou, de maneira mais específica, na geração boêmia imediatamente anterior, uma espécie de “idade de ouro”.

Os cabelos das mulheres, por exemplo, ficavam cada dia mais curtos, assim como suas saias e vestidos, na mesma proporção em que seus decotes abaixavam. Vestidas dessa forma elas iam aos bailes embalados por danças sensuais cuja música vinha de vitrolas, também começavam a praticar esportes, assim como os homens. O futebol tornou-se o espetáculo das massas. A energia elétrica mudava a vida das pessoas, carros, aviões, inovações tecnológicas diminuía as distâncias, a vida de repente não era mais suficiente para se desfrutar de todos os prazeres que eram oferecidos e o ritmo frenético das cidades tomava conta das vidas. A máquina impunha um novo ritmo aos novos homens, a busca da velocidade e do movimento fez surgir os novos padrões de beleza e de comportamento, a indústria farmacêutica rapidamente substituía antigos remédios caseiros e avançava no ramo dos cosméticos. A beleza, a higiene tornavam-se rapidamente valores a serem assimilados, e as praias do Rio finalmente deixaram de ser desprezadas e tornaram-se, inicialmente com fins apenas terapêuticos, concorridos ambientes de lazer. O ambiente político e social encaminhava o país aos desdobramentos de 30, enquanto novas estéticas e ideais aportavam no país. A partir da gestação de uma geração intelectual também apegada ao movimento, a dos modernistas, novas formas de pensamento se impunham. O contexto cultural era já totalmente diferente do vivido na *Belle Époque*, mas o espírito risonho de uma era que findava perguntava que respostas o Modernismo poderia dar às novas questões.

Mendes Fradique materializa em seu “método confuso” esse clima de mudanças de valores e questiona principalmente os rumos que o Modernismo propunha. Quando descreve o Brasil, ele delineia um país às avessas, em que no senso comum valores tradicionais de solidariedade e cultura eram rapidamente substituídos por um capitalismo oportunista e pelo cosmopolitismo, sua ironia apontava para a perda de rumo moral.

Nas mãos de Madeira de Freitas o aristocrático dândi português Fradique Mendes se transformou no boêmio Mendes Fradique, cavador e apegado a valores morais tidos como “antiquados” para o espírito da época. Na verdade, o personagem-narrador Mendes Fradique assimila muitas características de boêmios como Emílio de Menezes e Paula Nei. Dessa forma, o personagem confronta, com seus valores passadistas, a nova estrutura social. Por isso podemos afirmar que Madeira de Freitas não desenvolveu em sua literatura um caráter conservador e outro modernista. Toda sua produção se apresenta como um contraponto às mudanças sociais vertiginosas de sua época e, assim como seus colegas de ofício literário, ele constituiu uma obra que criticava principalmente a queda do gosto artístico, a adesão aos esportes e ao sensualismo, e as novas modas, mas sem voz política maior devido à falta de representatividade popular dos partidos da época. Mais tarde, à medida que organizações sociais se desenvolveram, envolveu-se com o Partido Integralista, assumindo posição política mais ativa quando isso se tornou possível.

Durante a década de 1920, defendendo valores que pareciam de todo perdidos com o advento da República, Madeira de Freitas voltou-se à geração boêmia, enquanto num plano político, em oposição à nova estrutura de governo e suas consequências, ainda revelava apego ao monarquismo. Num segundo momento, aderindo à inexorável caminhada da sociedade brasileira rumo à modernidade, tentou conciliar os avanços sociais e tecnológicos ao catolicismo esclarecido de Jackson de Figueiredo e posteriormente ao modernismo ordenado dos integralistas.

O CONTEXTO LITERÁRIO DA *BELLE ÉPOQUE*: A BOEMIA

O “método confuso” de Mendes Fradique estabeleceu-se entre os estertores finais da boemia carioca e da *Belle Époque*. Grandes mudanças tinham se operado no Brasil e no mundo e novas formas de percepção da realidade varriam o sentimento de “sorriso da sociedade”, que dominou as duas primeiras décadas do século XX no Brasil. O “método confuso” de Mendes Fradique, como se disse acima, surgiu em 1919, com a publicação, em jornal, de sua *História do Brasil pelo methodo confuso*, que mereceu edição em livro no ano seguinte e sete reedições até 1927 e manteve-se popular até 1928 quando seu último livro, a *Grammatica portugueza pelo methodo confuso*, foi publicado. Trata-se de uma obra que se interpôs entre dois tempos tanto no aspecto político e social quanto no aspecto literário: ela se desenvolve entre os primeiros anos periclitantes da República e o período getulista, e, em

termos literários, entre o período da literatura boêmia da primeira década do século e os primeiros sinais do Modernismo que buscava se firmar a partir de São Paulo. Compreender esses dois momentos históricos, os anos de consolidação da República, desde o fim dos governos militares até o fim da República Velha com o advento da Revolução de 30 e seus desdobramentos éticos e estéticos é fundamental para a apreensão da obra satírica de Mendes Fradique, pois é nesse contexto de busca acelerada de uma modernização para o país que a idéia (e o ideal) de modernidade assumiu papel preponderante entre os intelectuais brasileiros, desembocando na formação do Movimento Modernista. Entre dois tempos e pagando tributo a duas eras, Mendes Fradique constituiu uma obra que revela meandros de preservação de atributos estéticos da boemia carioca e antigas formas composicionais satíricas que se conjugam a técnicas textuais inovadoras, agregando elementos do jornalismo e refletindo a influência da fotografia e do cinema; ao mesmo tempo, nega qualquer adesão a correntes estéticas modernistas. Para podermos delinear os complexos limites da obra de Mendes Fradique, precisamos analisar, agora sob ótica mais específica, o contexto cultural herdado por Madeira de Freitas.

Entre os anos de 1900 e 1920, a figura do homem de letras estava muito mais ligada à idéia de evento, ou seja, à sua presença física num ambiente específico, no caso, as rodas literárias. Os literatos brasileiros, reunidos na capital da jovem República, o Rio de Janeiro, encontravam-se na Confeitaria Colombo e participavam da vida cultural da cidade muito mais apegados à sua presença física e desempenho de oratória que à sua produção escrita. A vida boêmia trazia em seu bojo o ideal decadentista. A farra e a vida desregrada davam o acabamento ao artista. Isso explica a natureza e o título de uma das mais importantes obras sobre a literatura do período, *A vida literária no Brasil – 1900*, de Brito Broca. Segundo o autor, esse era “(...) um período em que a vida literária superou a literatura” (BROCA, 1975, p. 272). Exponente máximo desse fenômeno teria sido Emílio de Menezes, cuja presença galhofeira era mais importante que sua presença intelectual. Sequer citado por autores importantes como Antonio Candido ou Alfredo Bosi em suas alentadas obras sobre o período, Emílio de Menezes constituiu-se no verdadeiro espírito daquele período, cuja produção cômica estava relacionada aos eventos imediatos. Constituía-se a sua poética numa verdadeira crônica de época.

A acreditar-se em Francisco de Assis Barbosa (1975), que descreve Brito Broca como um homem apegado ao labor literário, um tipo misantropo que vivia para os livros, parece natural que o pesquisador da vida literária do início do século XX visse com reservas esse tipo de literato: “Sentimos-lhes [nos autores boêmios] a preocupação de posar o espírito, de ‘literalizar’ o trato cotidiano da existência” (BROCA, 1975, p. 37). Brito Broca vê na vida

“literarizada” dos autores do início do século um fator negativo, pois eles acabavam por se dedicar muito mais à performance de escritores e dândis que ao recolhimento necessário ao labor literário. De fato, parte importante da obra dos vários poetas do período deixou de ser registrada graficamente, chegando um autor como Paula Nei a não deixar praticamente nada escrito. Os encontros na Confeitaria Colombo ou nos salões mundanos favorecia uma arte algumas vezes improvisada, outras bastante elaborada, mas quase sempre oral, que existia em função da presença física do poeta que enunciava sua *obra*. Para alguém que concebe a literatura apenas como registro escrito, esse tipo de produção literária pode ser vista apenas como um dispêndio inútil de energia. Curiosamente, esse meio de produção e divulgação poética encontra certa similitude com o da produção poética da Idade Média, sofrendo, inclusive, o mesmo tipo de veto.

Paul Zumthor, em sua análise sobre a “literatura” medieval, levanta a questão de dificilmente a poesia dos jograis atender aos estatutos contemporâneos da arte poética. Como se trata de uma arte essencialmente ligada à voz, a idéia de literatura que se constituiu lentamente a partir do Renascimento não consegue abarcar sem crises essa produção. A arte poética oralizada (tanto na Idade Média quanto no Rio de 1900) se realizava em sua completa dependência da presença física e oral de seu enunciador, em meio a uma teatralidade generalizada. A *performance* poética constituía o veículo difusor da arte da palavra e dependia de um gestual e de uma indumentária específica e complexa que era parte da própria *gramática* da performance. Haveria, assim, uma distinção entre texto e obra. Com o apego ao que definiu como literatura, os estudos literários se voltam ao texto escrito gerando a incompreensão da obra enquanto fenômeno temporalmente localizado e, em última análise, realizador final do fato estético. Assim Zumthor define esses dois elementos:

O texto é a seqüência lingüística que constitui a mensagem, e cujo sentido global (o sabemos) não é redutível à soma dos efeitos de sentidos particulares produzidos por seus componentes sucessivos.

A obra é aquilo que é poeticamente comunicado, aqui e agora: texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais e situacionais: o termo abarca a totalidade dos fatores da performance, fatores que produzem juntos um sentido global, que também não é redutível à adição de elementos particulares. Neste sentido, a obra é por natureza teatral [...]. (ZUMTHOR, 2005, p. 142)

Na apreciação de Brito Broca sobre a questão da vida “literalizada” ou performática dos poetas do início do século XX, encontra-se a dificuldade de compreender a realização da *obra* enquanto comunicação verbalizada. Isso nos permite divisar que o que se tem definido como produção amorfa é na verdade uma produção poética que não se adequou aos instrumentos tradicionais da análise literária e que uma concepção de poesia que leve em conta não apenas

o texto, mas a *obra*, nos termos de Zumthor, poderia revelar novos sentidos para a vida literária de 1900.

Parte relevante da produção poética dos 1900 era, em essência, oral. Tratava-se de uma oralidade que existia dentro de uma cultura escrita. Todos os autores eram letrados e conviviam com textos escritos, também escreviam e eventualmente punham a lume algum volume poético, mas alguns autores, como Paula Nei, satisfaziam-se com a tradição apenas oral ao lado de uma atuação mais pragmática como jornalistas; a vida poética dependia assim em grande parte das performances poéticas entre os pares e perante a sociedade. Tratava-se de uma vida literária de espetáculo, baseada em salões literários ou mundanos, encontros e conversas nos cafés e livrarias e na “mania” das conferências, um universo que causava particular efeito em jovens letrados vindos das províncias, como descreveu Brito Broca. Justamente nessa veia oral residia a originalidade desses escritores, pois a produção escrita era quase sempre um repisar de temas, ritmos e palavras, como foi observado por Antonio Candido (2000).

Num momento em que a presença do autor ou do poeta era maneira de fazer repercutir sua obra, a multiplicação das anedotas que cercavam esse autores era previsível. Uma delas, coletada por Humberto de Campos em seu *Brasil anedótico*, de 1933, dá bem uma idéia de quanto a “mania” de conferências era também produto de uma cultura oralizada.

Nilo Peçanha, como orador, impressionava mais pelo gesto do que pela palavra. Em uma das suas excursões pelo interior, acabava êle de discursar em Rio-Bonito, quando um tabaréu que ouvira Sizenando Nabuco como advogado e Ciro de Azevedo, que começara como promotor daquela comarca, se acercou do chefe fluminense.

– Sim, senhor, sr. Doutor! – exclamou.

E com entusiasmo:

– Oradores, conheci dois na minha vida: Sizenando Nabuco e Ciro de Azevedo. Mas “jogo de cena” como o seu, nunca vi! (CAMPOS, 1960, p. 120)

A anedota permite entrever a importância da oralidade para a promoção do político, bem como uma gramática gestual que emoldurava a questão da oratória entre a população brasileira, inclusive a menos letrada. Por se tratar de composições originalmente orais, mas que mereceram casualmente registro escrito, há a necessidade de se utilizar instrumentos de análise menos tradicionais, de forma a se identificar e compreender sua natureza oralizada original. Recorremos, assim à idéia de índice de oralidade, desenvolvida por Paul Zumthor: “Por ‘índice de oralidade’ entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação* – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos” (ZUMTHOR, 1993, p. 35-36). Uma vez que as vozes

que permitiram a existência da *obra* num momento circunscrito da história se calaram, precisamos recorrer à identificação de índices de oralidade nos poucos registros escritos que sobreviveram (relatos e algumas vezes a transcrição de poemas que circularam durante um certo período em formato oral), de modo a podermos identificar a voz que existe por trás da obra poética, que pode estar inserida dentro mesmo da composição. Em relação aos relatos ou testemunhos, algumas vezes dados presentes na fixação do texto escrito podem corroborar a presença da oralidade como fator de realização da *obra*.

Como uma prova da ligação existente entre a produção poética dos 1900 e a presença do autor há as circunstâncias da eleição de Emílio de Menezes para a Academia Brasileira de Letras. O poeta foi candidato à Academia em várias ocasiões, mas por causa de sua vida boêmia e sua obra satírica o próprio Machado de Assis vetou seu nome. Apenas depois da morte do Bruxo do Cosme Velho pôde Menezes ser eleito. A eleição superou difíceis entraves e só teria sido possível graças ao poder que os versos satíricos de Menezes tinham no meio literário carioca.

Essas estrofes ferinas, passando de boca em boca, exerciam sobre o indivíduo visado ação terrivelmente corrosiva, que hoje já não podemos compreender. Medeiros e Albuquerque atribui a eleição de Emílio de Menezes para a Academia Brasileira ao medo; os acadêmicos que lhe deram o voto teriam sido coagidos pelo receio que lhes causavam as sátiras mordazes do poeta. (BROCA, 1975, p. 38)

Esse pequeno relato testemunha a importância da oralidade na divulgação de poemas satíricos. Um poder nada desprezível, tendo em vista que possivelmente atuou a favor de Emílio de Menezes para a eleição a uma vaga na Academia Brasileira de Letras. Ao mesmo tempo, pode-se perceber a dependência que o poeta tinha em relação à divulgação oral de sua obra. Tratava-se de uma obra presente no meio literário carioca, que se divulgava a partir da própria presença do poeta, um “jogral” ferino, que enunciava suas sátiras poéticas dentro de um contexto específico (a menção a um figurão conhecido e a um fato público a ele relacionado) e em que uma boa dose de performance enunciativa deveria estar presente. O público, ao mesmo tempo divulgador da *obra*, tinha de estar, necessariamente, relacionado àquele contexto, como se pode deduzir da explicação do próprio Brito Broca:

O que emprestava, então, força extraordinária às poesias satíricas e aos epigramas era a pequena sociedade à parte que os escritores formavam num Rio de Janeiro muito menor, e ainda com certo cunho provinciano. Nos grupinhos de cafés e confeitarias, essas perfídias encontravam grande ressonância, acumulando sobre a “vítima” boa carga de ridículo. (BROCA, 1975, p. 38)

A ressonância de que se fala aqui é essencialmente oral, com os versos satíricos estando presentes na memória das pessoas e sendo repetidos performaticamente e

relembrados durante um bom tempo. Podemos recorrer a um dos muitos versos satíricos de Emílio de Menezes para ilustrar sua “sátira ferina”, como o soneto abaixo, que tem como “vítima” Lauro Müller, diplomata que assumiu o Ministério das Relações Exteriores logo após a morte de Rio Branco, em 1912.

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 senhor de cobiçado aprisco
De tenros diplomatas ensaio;
Astuto, na rigeza de obelisco,
Não nos encara, espia de soslaio.

De alma arguta e sagaz, nada chimerica,
Feita de tino e sabedoria,
Tudo a seu vêr é uma função numerica.

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

(MENEZES, 1924, p. 29-30)

Esse soneto foi editado pela primeira vez em 1924, numa edição organizada por Madeira de Freitas, que assina o prefácio com o pseudônimo de Mendes Fradique. Mas as *Mortalhas* foram “publicadas” oralmente pela primeira vez em São Paulo, em 4 de setembro de 1915, quando Emílio de Menezes recitou esse e mais dezessete outros poemas satíricos no Salão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, acompanhado de Madeira de Freitas no palco, que caricaturava os perfilados à medida que o poeta recitava seus versos. Sem terem sido editados até sua morte, os poemas mantiveram-se vivos durante quase uma década no formato oral. Tratava-se, obviamente, de um evento performático. Além disso, o poema acima implica no conhecimento do personagem caricaturado. O aspecto físico de Lauro Müller (nome indicado apenas pelas iniciais, o que indica a necessidade do leitor/receptor saber de antemão de quem se trata) é descrito com os exageros da caricatura. A performance também parecia ter um caráter de adivinha, em que as iniciais ofereciam um índice de tensão poética e criavam a expectativa no ouvinte de decifrar a quem se referia o poema, à medida que o objeto da sátira era ao mesmo tempo descrito e desenhado. Sua posição de ministro, “senhor de um desejado aprisco”, é apenas indicada pela menção aos “tenros diplomatas”. A sua atuação como condutor dos acordos entre os então chamados países ABC – Argentina, Brasil e Chile – é indicada pelo verso “Cometa diplomático da America”, mas trata-se de uma informação que deveria ser partilhada pelo público e pelo autor. Não se trata, aqui, de um verso

essencialmente maldoso, apesar de a caricatura não ser também das mais lisonjeiras, como se pode divisar nos dois últimos versos da segunda estrofe: “Astuto, na rigeza de obelisco,/ Não nos encara, espia de soslaio”.

A referência a Lauro Müller também revela que os universos político, cultural e social da capital brasileira eram bastante próximos e concentravam-se em um ambiente bem delimitado, inclusive espacialmente. Numa época em que os carros eram ainda uma novidade, as pessoas partilhavam espaços comuns e homens de poder podiam ser vistos na Rua do Ouvidor, ao lado de intelectuais e em meio a outros transeuntes. O compartilhamento do mesmo espaço físico permitia uma estrutura muito particular de relações, um meio que proporcionava também a “superestimação da anedota”, como revelam as considerações de Brito Broca:

Alguns boêmios pareciam mais empenhados em deixar anedotas do que obras, conseguindo assim ficar na memória da posteridade através de historietas que hoje deles se *contam*, evocando menos o homem, na sua fisionomia verdadeira, do que uma espécie de mito cristalizado pelo tempo, já que as anedotas são freqüentemente apócrifas. (BROCA, 1975, p. 38, grifo nosso)

Percebe-se, assim, que o ambiente literário das primeiras décadas do século se realizava muito mais em função de uma existência oral que escrita, o que é reforçado também pelo anonimato de várias obras da época e ao generalizado uso de pseudônimos. A disseminação de anedotas, por sua vez, contribuía para a construção do ambiente literário e para a fama dos dândis. Aliás, “posar o espírito” não era uma tendência apenas brasileira ou mais especificamente carioca, talvez fosse apenas uma voga atrasada, mas estava ligada ao dandismo europeu dos fins do século XIX. O desejo de cosmopolitismo surgido junto com o estabelecimento da República no Brasil propiciava essa importação que, de resto, verificou-se em diversos autores na América Latina no início do século¹⁷.

Como se pode observar nos dados apresentados por Brito Broca, o meio boêmio detinha uma presença cultural importante no Rio de Janeiro no início do século XX. Essa presença desdobrava-se em poder discursivo baseado na palavra falada, criando um ambiente em que versos satíricos e anedotas ficavam na memória dos indivíduos e atingiam grande repercussão. Os ecos dessas manifestações orais encontram-se registrados em relatos pessoais, cartas,

¹⁷ O escritor cubano José Martí assistiu a uma conferência de Oscar Wilde em Nova York em 1882 e foi assim um dos primeiros intelectuais hispano-americanos a poder ver um escritor europeu que fazia de sua presença um ato literário performático. Sobre as impressões de Martí e a repercussão do caso Oscar Wilde na América Latina ver: MOLLOY (1993).

textos memorialísticos, registros em jornais, textos e demais documentos da história cultural, como fotos e caricaturas¹⁸.

A presença física dos autores também tinha uma contrapartida escrita. Inseridos num universo grafocêntrico, como é a civilização ocidental, os letrados da época também dependiam de publicações impressas para construir sua fama. Muitas vezes, os autores tinham de se contentar em ver seus poemas nos jornais e revistas devido à dificuldade de se publicar livros, na época. De qualquer forma, o jornal era um veículo de todo adaptado à literatura contextualizada que realizavam já oralmente. Sem desdouro para o autor, comparecer nos jornais agregava à imagem do poeta satírico a importância de uma certa perenidade em relação à posteridade. Em relação à produção poética dos 1900 que restou em registro escrito, pode-se observar ainda um elevado índice de oralidade, especialmente se recorrermos à presença textual de elementos inerentes à oralidade, como a descontextualização.

Tomamos a (des)contextualização como um elemento do índice de oralidade baseando-nos em um estudo do norte-americano J. Peter Denny, que desenvolve análises sobre as diferenças entre sociedades com e sem escrita. Segundo Denny (1997), toda interação oral se dá envolvida num contexto específico que faz parte da comunicação. Justamente esse contexto define a quantidade e qualidade da informação prévia necessária para uma interação entre os falantes. Considera-se bom o texto que se pode ler ou compreender oralmente sem necessidade de dedução por parte do leitor/ouvinte. Em interações orais a mensagem pode ser dada e eventuais lacunas para a compreensão podem ser completadas a partir do próprio contexto imediato, um traço discursivo muito presente em comunidades tradicionalmente orais; em comunidades tradicionalmente letradas, por outro lado, o conhecimento descontextualizado pode predominar, dessa forma pode-se falar em abstratas fórmulas algébricas ou desenvolver conferências que podem ser lidas posteriormente em qualquer lugar, pois oferecem informação suficiente que não exige do interlocutor sua dedução a partir de elementos contextuais imediatos à produção de um texto.

Levando em conta a descrição de Peter Denny sobre os processos de descontextualização, podemos observar que toda produção poética que pertence a uma tradição oral é enunciada dentro de contextos muito específicos; na verdade, toda e qualquer

¹⁸ Vários livros de memórias, hoje muito raros e de difícil acesso, foram escritos por escritores ou jornalistas que viveram próximos ou participaram das rodas boêmias, como Medeiros e Albuquerque (1934), Leôncio Correia (1935) e Luis Edmundo (1938), entre outros. Mas, sem dúvida, o campeão de pesquisas sobre o período, a partir de um certo biografismo algumas vezes equivocado, mas repleto de documentação de anedotas e quadrinhas satíricas é Raimundo de Meneses. Seus livros sobre Paula Nei (primeira publicação em 1944) e Emílio de Menezes (primeira edição de 1945), além de seu *Escritores na intimidade* (1949) podem ser assim considerados registros documentais importantes de uma época em que a voz tinha predominância sobre a produção escrita.

enunciação oral ganha sentido dentro do contexto específico em que se situa. A presença de um contexto que rege as enunciações orais é elemento primordial de sua enunciação, ao mesmo tempo que rege essa mesma enunciação. Assim, em meio aos versos dos poetas, enquanto literatura oralizada, fatalmente surgem referências a fatos do cotidiano e muitas vezes a dados que a posteridade não tem como acessar. Isso se aplica normalmente à literatura de povos iletrados, mas algo muito próximo acontecia em relação à vida “literalizada” das primeiras décadas do século XX, como foi notado pelo próprio Brito Broca:

Sentimos-lhes [nos poetas] a preocupação de posar o espírito, de “literalizar” o trato cotidiano da existência. São epigramas, *mots d'esprit*, a propósito de tudo. Uma despedida, uma chegada, e lá vêm quadrinhas; uma troça, uma brincadeira, e nada se resolve sem versos ou pelo menos sem trocadilhos. O que nos surpreende hoje é como puderam muitos desses escritores realizar obras realmente apreciáveis, quando se dispersavam tanto em *viver* a literatura. (BROCA, 1975, p. 37)

Para Brito Broca surge a dúvida de como os artistas podiam escrever dispersando-se em vida literária, mas podemos afirmar que é justamente essa vida literária que permitia a realização estética dos autores. Se escreviam obras apreciáveis, ou menos perecíveis, era porque em um momento ou outro se viam compelidos a produzir dentro dos padrões literários tradicionais, ou mais descontextualizados, registrando por escrito sua verve literária treinada nas rodas. Definia-se, assim, uma faceta “mais nobre” do artista afeito à troça. Mas com certeza o que nos restou por meio do registro escrito é apenas uma parte bastante limitada e circunscrita da obra desses poetas. O resultado mais comum dessa “vida literária” era uma poesia oral circunstancial, quadrinhas satíricas, obras dependentes da atitude performática comum a todos os envolvidos, poetas ou público, afeitos àquele tipo de realização. Muitas vezes essas composições eram feitas de improviso, outras tantas eram compostas de antemão, mas sempre estavam intimamente relacionadas a contextos muito específicos (um acontecimento, uma personalidade em voga, um fato político, etc.). Alguns desses autores tinha, porém, a chance de registrar seus poemas satíricos em jornais ou revistas, publicações que mantêm de certa forma o apego ao contexto imediato dos acontecimentos. Essa obra só pode ser apreciada quando se leva em conta esse ambiente literário em que a voz tinha proeminência.

Justamente levando em conta a característica cotidiana dessa literatura oral e a necessidade de contextualização dessas enunciações orais pode-se identificar um certo índice de oralidade regendo a poesia satírica que ganhava espaço nos jornais e revistas de humor do período. Como os jornais e revistas são veículos ligados ao cotidiano, ao fato menor que se perde nas brumas do tempo, neles podia muito bem se realizar a tradição, agora em formato escrito, de lançar um trocadilho, uma quadrinha, uma troça a respeito de qualquer coisa. A

literatura satírica de ocasião presente nos jornais e revistas do fim do século XIX e dois primeiros decênios do século XX desenvolveu-se como que emergindo da oralidade. Trata-se de uma literatura feita para ilustrar ou comentar satiricamente acontecimentos políticos e culturais, que ganhou corpo a partir de uma já longa tradição oral. Ganharam notoriedade as crônicas, quadrinhas e poemas satíricos de Bastos Tigre, Olavo Bilac e Emílio de Menezes entre tantos outros cultores da sátira jornalística.

Essa produção literária ligada intrinsecamente aos fatos cotidianos pode ser percebida como mera formalização escrita de uma atitude literária presente no cotidiano dos escritores do período. Justamente por isso, como se disse anteriormente, precisa ser analisada enquanto produto de uma vida literária voltada para a performance. A figura do literato que se exibía nas portas das livrarias e dos cafés emprestava a seu texto jornalístico a mesma aura performática, ou seja, os textos diários ou semanais desses escritores apareciam nos jornais impregnados da figura e da atitude boêmia dos autores. A galhofa presente nos textos dependia em grande medida da performance diária dos autores.

Emílio de Menezes foi um dos que mais se notabilizou entre esses performáticos jograis. O poeta, já famoso por suas quadrinhas e epitáfios, em que “enterrava” alguma personalidade do momento, manteve durante quase um ano, no jornal *A imprensa*, uma coluna humorística denominada Colméia, que assinava como Zangão. Suas ferroadas se desenvolviam baseadas principalmente no trocadilho e nas tiradas satíricas, consistindo em “comentários” humorados sobre fatos do momento, como podemos observar na quadrinha abaixo:

“A polícia continua recolhida aos quartéis: *O Diário de Pernambuco* suspendeu a publicação.”
(Telegrama)

O Diário (é o que aqui se entende)

Acompanha a situação:

Como a polícia, suspende

A sua pública ação.

(MENEZES, 1980, p. 177)

Em relação à quadrinha acima, apenas em função da “epígrafe” podemos perceber qual é o objeto de glosa do autor, os distúrbios em Pernambuco, o recolhimento da polícia aos quartéis e a suspensão da publicação do Diário. Outro elemento de oralidade da quadrinha é o próprio recurso do trocadilho, que existe em função da ambigüidade criada pelo conjunto “pública ação”, que se refere ao mesmo tempo ao recolhimento da polícia quanto à suspensão da publicação do jornal. Assim, pode-se perceber que o autor tinha claro para si que sua

performance oral estava necessariamente ligada ao contexto imediato do qual participavam público e leitor. A contextualização, na oralidade, é dada pela própria situação da performance, ou seja, a realização da *obra* se dá em função da presença do enunciador frente a seus receptores, sendo todos os participantes envolvidos pelo mesmo grupo de informações (a chegada, a partida de alguém, por exemplo). Para a realização da *obra* num contexto escrito, porém, torna-se necessária a contextualização do texto a ser enunciado, justamente esse cuidado faz com que as quadrinhas satíricas de Emílio de Menezes tenham como epígrafe uma parte ou um resumo da informação que será glosada.

Além disso, há ainda o recurso oralizante do trocadilho. O trocadilho não é uma forma poética pobre, ao contrário do que normalmente os teóricos afirmam; como fenômeno estético que se realiza apenas enquanto elemento ao mesmo tempo da oralidade e da escrita, para existir o trocadilho precisa conjugar o recurso fônico – oralidade –, o conteúdo semântico e o conteúdo morfossintático. Trata-se de uma conjugação complexa, operacionalizada ao mesmo tempo pela sensibilidade poética do autor quanto pela percepção do receptor. O conteúdo estético de um trocadilho é resultado de elaboração requintada.

Enfim, a oralidade precisa ser considerada elemento central para a compreensão da realização literária brasileira do início do século XX sob pena de se analisar a literatura do período como essencialmente estéril. Não se pode aplicar os valores tradicionais da literatura, que vê em seu horizonte quase exclusivamente textos escritos, a uma literatura que existia em função da oralidade. Obviamente não estamos falando aqui da literatura, à época já bastante estéril, que se filiava a uma tradição essencialmente escrita e que apenas repisava convenções estéticas tradicionais. Boa parte da melhor produção do período estava baseada no humor, outra razão que muito influenciou para a generalização da idéia preconceituosa de que se trata de um período pobre literariamente. Afinal, a história do riso na literatura desde sempre ressalta as fissuras da concepção tradicional de literatura.

AUDITIVIDADE

O fenômeno da oralidade implica, necessariamente, na consideração de seu outro lado, o da recepção. Enquanto de um lado os literatos se aplicavam a “posar o espírito”, de outro um público, de que necessariamente os outros literatos faziam parte, dedicava-se à contemplação dessas performances, num circuito de realimentação de um peculiar sistema cultural inserido numa sociedade grafocêntrica mas imersa na oralidade. Para tratar das implicações dessa

peculiar estrutura cultural no desenvolvimento do sistema intelectual brasileiro, e seus reflexos na obra assinada por Mendes Fradique, recorremos ao termo “auditividade”, enunciado por Luiz Costa Lima ainda nos anos 70.

O autor cunhou o termo para tratar da precariedade do sistema intelectual brasileiro em críticas que destacavam a fragilidade do ensino universitário frente às premências criadas pela ditadura militar. Luiz Costa Lima parte do princípio de que dentro de culturas essencialmente orais há diferentes mecanismos de aprendizagem e fecundação do saber, e tais mecanismos só se tornam elementos complicadores à medida em que, dentro de uma cultura escrita, ainda permanecem como elementos validadores de cultura. Por isso o autor estabelece o termo “auditividade” para tratar da peculiar predominância da cultura oral numa civilização da escrita, ou seja, da oralidade no meio intelectual brasileiro:

Significa que, no caso, a palavra é escolhida e a frase composta de maneira a suscitar um efeito que se quer o mais imediato possível. Não dizemos com isso que a sua finalidade seja a economia de tempo na comunicação, por efeito da comunicação rápida das mensagens. (Isso, em qualquer modalidade de cultura, peculiariza as mensagens pragmáticas). Falar-se em decodificação, supõe entendimento da mensagem recebida. Ora, este resultado é fundamentalmente diverso do que se passa nas situações comunicacionais que se processam nas culturas *auditivas*. Nestas, a predominância oral significa que a escolha das palavras e a composição das frases visam a suscitar um *efeito de impacto* sobre o receptor, sem que este se confunda com uma recepção propriamente intelectual. [...] Pois a cultura *auditiva* é profundamente uma cultura de persuasão. Mas da persuasão sem entendimento. Onde, a persuasão sedutora. (COSTA LIMA, 1981, p. 16)

Apesar do contexto e dos objetivos bastante específicos enfocados por Costa Lima, algumas de suas idéias nos parecem produtivas quando transpostas ao cenário cultural das primeiras décadas do século XX no Brasil. De qualquer forma, as observações de Costa Lima não estão limitadas a um período cultural específico, a tradição da “cultura de persuasão” estaria relacionada às atividades jesuíticas no Brasil, com grande destaque sendo dado ao Padre Vieira.

Tomamos particularmente a idéia de persuasão sedutora como algo pertinente em relação a boa parte da produção literária do período da *Belle Époque*. Nessa época, em que a cultura letrada estava tão profundamente marcada pela oralidade, a linguagem não correspondia necessariamente aos objetivos de esclarecimento, senão justamente o contrário, pois a erudição formal e voltada para o exterior, para a configuração de um discurso em que deveriam figurar palavras estranhas, tinha como objetivo deslumbrar o leitor/ouvinte. Isso explica, entre outras coisas, a necessidade de se “posar o espírito”, a moda das conferências, as rodas literárias ou a fixação no estilo grandiloquente dos escritores da época, tendo como exemplo extremo Coelho Neto.

Característico do ambiente “auditivo” partilhado pelos intelectuais da *Belle Époque* era a menção de dados de uma cultura importada, voltada para a ornamentação e o superficial. Valia mais quem soubesse citar mais autores e idéias estrangeiras, de preferência em língua estranha. Nesse sentido não se opera o esforço de compreensão dos fatos a partir da análise paciente do pensamento, mas apenas ilustram-se idéias pré-fabricadas com elementos de cor nativa.

Pois, como pretender alguma originalidade se o receptor não poderia acatar senão os distintivos da linguagem culta, faltando-lhe interesse e necessidade para esforço especulativo? E como supor que o intelectual se colocasse o problema se também ele se educara nos princípios da praticidade e na confusão entre teoricidade e palavra vazia, sem lastro? Culpar o receptor ou o escrito pela fragilidade dos produtos seria ridículo: uns e outros pertencem ao mesmo sistema, que não poderia se remodelar pelo esforço de alguns de seus agentes. Estabelecia-se assim a homogeneidade do meio termo, que permanece como nossa característica. (COSTA LIMA, 1981, p. 10)

Ora, se essas são características ainda hoje reconhecíveis no meio intelectual brasileiro, podemos considerar as primeiras duas décadas do século XX o ápice do arrivismo e do bovarismo. A mania de “francesismo” corrente naquelas duas primeira décadas permitiu um reforço ainda maior da importação de idéias e da mania de citação sem maior aprofundamento intelectual. O ideal de ornamentação, tão característico de uma civilização que buscava novas formas de se distinguir nas novas avenidas da Capital Federal, ganhava sua expressão literária na linguagem grandiloquente de Coelho Neto e Euclides da Cunha, bem como em outros autores do período. “Em síntese, o intelectual foi, entre nós, aceito não enquanto agente de idéias e de aprofundamento da linguagem, mas apenas enquanto especialista no verbo fácil na palavra comovente e, daí, enquanto orientador de caminhos” (COSTA LIMA, 1981, p. 8).

No tocante à apreensão de conceitos desenvolvidos na Europa, e que lá tinham grande repercussão no desenvolvimento de crises sociais, no Brasil não passavam de ferramentas a serem utilizadas pelos oradores/escritores em volteios que tinham objetivo imediato de apenas impressionar os leitores/ouvintes. Acostumados a um ambiente intelectual em que a formação acadêmica propiciava apenas o carreirismo ou a penetração na vida política, a paciência para a decifração do texto escrito era relegada a um último plano. Isso explica, entre outras coisas, a predominância da crônica como um gênero por excelência no Brasil. Voltada para uma linguagem persuasiva que implica em sedução e submissão do leitor, a crônica permite a livre mudança de foco e a ilustração superficial. “De a passa-se a y, sem que o auditório perceba ou questione ou se interesse em questionar a ausência dos elos” (COSTA LIMA, 1981, p. 17). A partir do desenvolvimento de novas tecnologias da indústria gráfica e do consequente desenvolvimento da imprensa, nas primeiras décadas do século XX, cronistas pululam em

todos os cantos, em todos os jornais, envoltos na própria popularização da imprensa, que por sua vez se volta para o imediato, o cotidiano.

Cronista se fez o próprio Mendes Fradique, que explorava muito bem o modelo para desenvolver suas idéias moralizantes, um traço também relacionado, segundo Costa Lima, à cultura “auditiva” brasileira. Uma vez que herdeiros de uma tradição colonialista, um certo mal-estar relacionado à própria brasilidade se desenvolve entre intelectuais que não se sentem parte do Brasil, mas europeus deslocados, que “desafortunadamente” têm de se remeter a um público nativo.

[...] um dos traços marcantes do que será o sistema intelectual brasileiro: a sensação, ingênua ou fraudulenta, conforme o caso, que têm seus participantes de não pertencerem a nenhum grupo social, de estarem como soltos no espaço dos interesses sociais. Daí o frequente traço *moralista* das produções de nossos intelectuais. Seu exemplo ainda importa porque a razão da nostalgia que impregna o intelectual brasileiro, existente mesmo antes de que, com o romantismo, o sentimento se convertesse em uma característica de “profissão”. Somos críticos quanto ao que vemos em torno, não porque o visto não seja criticável, mas porque nos sentimos no direito de viver noutro lugar. (COSTA LIMA, 1981, p. 5)

Isso explica parte do sabor retórico e moralista das crônicas assinadas por Mendes Fradique, essas características seriam caudatárias da predominância da oralidade dentro de um sistema escrito, ou seja, “auditividade”. Como ilustração, vejamos um pequeno exemplo tirado da crônica intitulada “O saldo”, presente no volume *Ideias em zig zag*:

O Brasil é sem dúvida o paiz, mais pittoresco de todo este mundo sub-lunar. A sua terra chã e fermosa é de facto em tal maneira graciosa que, mesmo em se não querendo aproveitar, dá-se nella tudo, e mais alguma coisa.
No Brasil só duas coisas se dão mal: o humorismo e o pronome. Tudo mais quanto vem de fóra ou é nativo medra e pega que é uma beleza. (FRADIQUE, 1928, p. 145)

Neste trecho pode-se perceber a apresentação do personagem-narrador como um indivíduo que observa seu mundo a partir de uma posição “externa”, enquanto um observador de fora, e nisso o papel do eu-narrador Mendes Fradique tem contribuição exemplar, pois se constitui numa estratégia de distanciamento, ele se dá o direito de criticar os problemas nacionais. Ao lado disso, há o nativismo reprodutor de conceitos cristalizados pelo senso comum, “a terra em que se plantando tudo dá”, que permite maior aproximação em relação ao leitor. Mas não se trata aqui de um estudo sobre as qualidades da terra nacional. O uso da imagem restringe-se, isso sim, ao apelo ao senso comum, imediatamente o texto passa a falar de elementos abstratos, humorismo e pronome, e passa para a questão da influência estrangeira. Isso tudo em poucas linhas. Dessa forma a abstração inicial é apenas um jogo de imagens que seduz o leitor, sem maior aprofundamento do que se está analisando. O torneio

linguístico é assim utilizado em função de uma apreciação moral superficial, que debate apenas afirmações de senso comum¹⁹.

No único texto assinado por Mendes Fradique em que se faz uma apreciação mais séria do trabalho de outro escritor, pode-se notar o mesmo processo em que a “auditividade” se faz presente. Quando, em 1924, Madeira de Freitas organizou e publicou a reunião de versos humorísticos de Emílio de Menezes intitulada *Mortalhas*, ele tinha consciência de que se tratava de uma antologia de versos que descrevem perfis humorísticos de personalidades da época, um tipo de composição bastante apegado ao contexto imediato, que só pode sobreviver ao tempo graças a notas de rodapé capazes de contextualizar a piada para os leitores. Esse livro apresenta um prefácio assinado por Mendes Fradique, que revela um grande apego ao espírito boêmio. A partir de uma metáfora, Mendes Fradique descreve Emílio de Menezes como um cometa que desaparece nas profundezas do mar, mas não sem antes deixar pingar pedras de ouro sobre uma aldeia. Essas gotas de ouro seriam seus versos, poucos, mas reveladores de um grande espírito. Vale notar nesse prefácio, porém, o quanto a preservação da grandiosidade de Emílio de Menezes dependeria da memória dos que o conheceram pessoalmente, pura reminiscência da tradição oral ligada à boemia literária.

Os que conheceram de perto sorriem até hoje ao fino *humour* de sua pilhéria, vibram á emoção de seus alexandrinos; tremem ao poder fulminante de sua satyra; choram a saudade de um companheiro affectuoso, que foi ao mesmo tempo o mais cruel dos inimigos e o mais extremoso dos amigos.

Entretanto, que ficou deste artifice do verso, desta principe da satyra, que possa demonstrar a amplitude de seu talento, a expontaneidade de seu estro, a subtileza de sua verve? (FRADIQUE, 1924, p. 11)

Nesse trecho pode-se perceber a importância da presença do jogral no meio boêmio, uma importância percebida precocemente por Madeira de Freitas. Em relação à presença do autor, de sua performance enquanto artista, sua obra é pouco representativa. O prefácio segue elencando autores que tiveram especial cuidado em organizar suas obras para as gerações posteriores, como Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Vicente de Carvalho; apenas o maior dos boêmios, representante máximo da boemia, não dedicou atenção à perenidade de sua obra, não se preocupou com seu registro por escrito:

Só Emilio de Menezes, em lugar de por sua obra ao fumeiro da livraria, ou de seccal-a ao pó das gavetas alcanphoradas, levou comsigo todo o thezouro de sua grande arte, não como aquelle

¹⁹ A tradição de cronistas conservadores apegados à tradição de uma retórica persuasiva mereceria um estudo à parte. Ainda hoje figuras midiáticas recorrem tanto ao formato escrito eloquente quanto à exposição oral na TV, como Diogo Mainardi e Arnaldo Jabor. Um exemplo extremo de cronista que exhibia erudição superficial conjugada a uma retórica escrita persuasiva e performances orais, que inclusive demonstravam um apelo à individualização é o de Paulo Francis.

fôfo Pacheco, vasio e apagado; mas como o aerolitho de Albancôr, que atravessou o céu do Egypto, delumbrando os olhos dos mortaes que o contemplavam, com a intensidade de sua incandescencia, deixando cahir, apenas, algumas particulas do ouro puro, tão puro como o ouro dos versos de Emilio.

Em vida, a figura scintilante de Emilio, irradiando toda a luz de sua personalidade, esteve prestes a offuscar o valor de sua obra, minuscula no volume, mas preciosa na qualidade; morto o colosso, não foi facil colher d'onde se achavam, os fragmentos que são apenas uma amostra do que teria sido capaz o artista em condições outras de cultura, de meio, e de disciplina mental. (FRADIQUE, 1924, p. 12)

Nesse trecho Madeira de Freitas ressalta a importância da figura de Emílio de Menezes enquanto uma espécie de jogral que dava vida à sua obra. Sem ele, as poucas obras remanescentes do autor perdem parte de seu brilho. Apesar do reconhecimento da importância de uma produção escrita, Madeira de Freitas vota ao texto escrito um paradoxal desprezo, relacionado à “vida literalizada” que regeu o espírito boêmio das primeiras duas décadas do século XX. Esse mesmo espírito estará incorporado ao personagem-autor Mendes Fradique. Basta ver, nessa mesma citação acima, a grandiloquência no tratamento da apreciação pretensamente crítica do modelo e amigo Emílio de Menezes, destacado muito mais por meio de imagens bombásticas: ele é como o “aerolitho de Albancôr”, “figura scintilante”, “o colosso”. Não obstante tratar-se de encômio, em um ambiente onde não predominasse a auditividade se esperaria do encomiasta o destaque objetivo e consistente das características positivas de seu objeto de louvor. Mendes Fradique, ao mesmo tempo que se mostra consciente do caráter auditivo característico de seu meio, em passado recente, dá forma a esse mesmo caráter em sua produção escrita, como se ela permanecesse inserida no saudoso ambiente performático da *Belle Époque*. Daí retira parte de seu humor e eficiência do ataque satírico, não sem um traço lamentoso, no entanto, de auto-ironia.

Enfim, à parte os dados que podemos reter sobre o apego de Mendes Fradique à literatura oral que se desenvolveu no período da boemia, pode-se entrever no discurso “crítico” uma certa devoção ao espírito “auditivo”. As considerações sobre a obra de Emílio de Menezes servem, assim, mais para criticar os desdobramentos da literatura nacional que propriamente analisar, dentro de uma leitura e análise da lógica aborrecida dos textos, uma certa poética de Emílio de Menezes. Discursivamente, a apreciação da obra e do autor se recheia de menções abstratas, metáforas e grandiloquência.

A BOEMIA PARA MADEIRA DE FREITAS

O criador do cavador e boêmio Mendes Fradique guardou sempre reverência em relação à geração boêmia. Afinal, Madeira de Freitas foi inserido nas rodas boêmias da Confeitaria Colombo por Emílio de Menezes. Apesar do contato próximo, seu apego aos boêmios também raia a mitificação. Seu personagem-autor, Mendes Fradique, incorpora características boêmias ao mesmo tempo que os velhos boêmios são exaltados numa oposição aos novos rumos estéticos surgidos com o advento da modernização, que eram relacionados ao processo de estabelecimento da República no Brasil.

Em uma de suas crônicas, Mendes Fradique faz uma espécie de necrológio daquele que ele considerou como o “Último boêmio”, título da mesma crônica. Trata-se de um hoje obscuro tradutor chamado Mauro Pacheco. Esse sujeito teria incorporado, aos olhos da fradique tropical, todos os elementos que permitiam chamá-lo de boêmio superior: “A personalidade de Mauro Pacheco, mais sonhada do que vivida na carcassa de um dos maiores, senão do maior satyrista de seu tempo, teve a sublimidade da modestia, a volúpia do anonymato, o horror da letra de forma (FRADIQUE, 1928, p. 267).

Temos aqui características que poderiam ser chamadas de antiquadas pela geração que governou o país e suas idéias nos primeiros anos da República. Mauro Pacheco seria exemplo de satirista fino e elegante, modesto e que se comprazia com o anonimato. No campo literário, destaca-se seu horror à letra de forma, à letra impressa que ganha perenidade e alcança a posterioridade. A arte desse boêmio exemplar desenvolvia-se toda apenas oralmente.

Tradutor de profissão, todas as linguas faladas na Europa culta lhe eram familiares; elle, todavia, teve sempre o senso de “calar”, opportunamente, em todas ellas. Sua vida, crivada de episodios dignos de biographia, foi por si mesma, a sua obra prima. Por que Mauro nunca escreveu. Avesso a todas as formas da repetição do pensamento, elle cultivava o encanto da piada subtil, espontanea e fugaz. Elle amava dizel-a; não a escrevia jámais. Tinha para si que a expressão graphica de uma idéa é o fumeiro onde essa idéa vira arenque. (FRADIQUE, 1928, p. 267-268)

A descrição de Mauro Pacheco feita por Mendes Fradique é bastante reveladora dos valores cultivados em nome desse pseudônimo. A piada oralizada sutil e fugaz faz de Mauro Pacheco representante de uma era passada, em que a repetição de idéias era reprovada, numa crítica ao mundo moderno que tem na indústria em série uma de suas mais importantes características. O universo moderno, para Madeira de Freitas, estaria todo voltado para a escrita e para a repetição, ao mesmo tempo que se apega à “idéia” e não mais à “forma”, reflexo da percepção da influência do jornalismo. A descrição crítica desse mundo moderno pode ser entrevista ainda em seu prefácio para o volume organizado com os versos humorísticos de Emílio de Menezes.

O traumatismo da Grande guerra, o choque dos ultimos inventos, a fragilidade das actuaes convicções philosophicas, trazem ao homem de nossos dias um estado de incerteza moral, uma confusão de senso esthetico, tudo isso envolvido em qualquer cousa de vago medo, que transparece no receio da affirmação cathegorica, por parte dos mais sensatos.

Chocada pelos ultimos acontecimentos que a lesaram em sua integridade vital, a humanidade a tudo teme, de tudo desconfia.

O golpe vibrado no coração da especie pelo conflicto europeu, pol-a de alcatéia contra tudo e contra todos.

Com o alarme dado ao instincto de conservação, todas as manifestações da intelligencia passaram a segundo plano.

Hoje o furor especulativo amortece a delicadeza do senso esthetico; e as terminações nervosas que, nos bons tempos de paz, se davam ao luxo de apreender com rigorosa selecção, as emoções do bello e da arte pura – semelham agora, antenas permanentemente eriçadas, num arrepio de legitima defeza. Em taes condições de espirito é impossivel qualquer julgamento definitivo, mórmente em materia de arte. (FRADIQUE, 1924, p. 13-15)

O prefácio assinado por Mendes Fradique apresenta, nesse trecho, uma apreciação bastante negativa de sua contemporaneidade, mas totalmente baseada em teorias superficiais e que não se dedica à análise histórica ou sociológica mais sistemática dos fatores elencados. A partir de uma idéia de senso comum, a Primeira Guerra Mundial teria abalado o velho sistema de valores estéticos e morais; com isso teria se desenvolvido o furor especulativo das primeiras décadas da República, o que acaba sendo considerado um indício da decadência da humanidade. Colocando-se dogmaticamente em defesa da grandiosidade da arte do período boêmio, Mendes Fradique conclui que o resultado maior desses eventos seria a banalização do senso estético, em que o belo e a pureza da arte deixam de ser percebidas. Essa a grande causa das críticas que a obra de Emílio de Menezes vinha recebendo:

As mentalidades mais conservadoras guardam da obra de Emilio de Menezes o juizo elaborado antes do cataclysmo; e estas julga-n'a primorosa.

Dos que analysaram depois do choque, uns ainda conseguem sentir a arte desse poeta; outros o taxam de preciosista, de doente da forma, de parnasiano morbido.

Pelo principio das accusações, vê-se bem a verdade do que acabo de affirmar. Preocupados com exigirem idéas, na sêde incoercivel de materia prima, elles despresam o requinte da forma, o qual é precisamente o que se constitue o phenomeno – *arte*.

Assim, parece bôa norma que se desista de tentar qualquer ensaio critico sobre a obra de Emilio, e se fique satisfeito com poder sentil-a na expressão de sua belleza global, a menos que se haja deliberado arranhar-lhe o polimento suave com a lima tediosa da grammaticice ou com o esmeril irritante do subjectivismo.[...]

Detenhamo-nos, pois, ante o que a obra do Emilio faz sentir, deixando a tarefa de um ensaio, para uma época de mais repousadas condições de julgamento; então, a simples subsistencia e integridade desta obra, atravez dos trancos das deformações modernas, terá assegurado a Emilio de Menezes, o logar que nas bellas letras, lhe confere nesta hora a parcialidade affectiva de seus amigos verdadeiros. (FRADIQUE, 1924, p. 13-17)

Madeira de Freitas, sob o pseudônimo de Mendes Fradique, delinea-se, aqui, como um intelectual apegado aos velhos padrões artísticos da forma, que são percebidos como resultado de uma era privilegiada da história da humanidade. O trauma causado pela guerra e pelas vertiginosas mudanças vindas de roldão com as inovações tecnológicas afastam os homens daqueles velhos modelos, tomados como puros e superiores. Em 1924, sentindo os ventos

modernistas soprados desde São Paulo, Madeira de Freitas tem consciência de que o mundo que ele valoriza é cada vez mais coisa do passado. Há, no entanto, uma nota que apaga qualquer sentimento apocalíptico: Madeira de Freitas tem a esperança de um futuro melhor, que virá depois de atravessar as “deformações modernas” e saberá valorizar novamente a forma e a superioridade de um autor que ele considerava o verdadeiro representante de toda uma era.

O MORALISMO DE MENDES FRADIQUE

Pode-se dizer que Madeira de Freitas foi o último e malfadado herdeiro da boemia letrada carioca. Recebera o cetro com que deveria cultivar os velhos costumes diretamente das mãos de Emílio de Menezes, mas numa época em que a boemia já não tinha chance de prosperar. Focado numa suposta decadência estética, um certo ressentimento passadista está presente em sua obra. Esse ressentimento, no entanto, não lhe era exclusivo, mas partilhado por toda uma geração que via a República como uma grande decepção. Voltando-se para a boemia, Mendes Fradique apenas fazia uma distinção de foco. Ao mesmo tempo, mudanças aceleradas no cotidiano urbano obrigavam a uma reconciliação discursiva entre realidades que de uma hora para outra se evaporavam e novidades que vinham para ficar. O ambiente desconcertante que refletia nada mais nada menos que a entrada compulsória do Brasil na modernidade deixava algumas opções discursivas, como a dicção nacionalista de um Monteiro Lobato, o cientificismo não-conformista de um Euclides da Cunha, a ironia rebelde de um Lima Barreto ou a sátira, que em Mendes Fradique assumiu paradoxalmente uma função reconciliadora e organizadora da realidade que se tornava cada vez mais fluida.

Socialmente, a situação dos escritores e intelectuais da época não era menos complexa. O desenvolvimento de uma carreira literária ao lado da carreira de caricaturista e de médico em Madeira de Freitas reforça a tese de Antonio Candido de que na República Velha a literatura era o único caminho para o reconhecimento intelectual de um indivíduo. Segundo Candido, a intelectualidade brasileira se desenvolveu “sob influxos predominantemente literários” (CANDIDO, 2000, p. 110) com a conseqüente interpretação do mundo em termos não científicos, filosóficos ou técnicos mas literários, o que reforça a tese de auditividade defendida por Costa Lima. Entre os fatores para esse fenômeno pode-se contar, além do prestígio das humanidades clássicas, o atraso sensível da instrução e a fraca divisão do trabalho intelectual, além da própria predominância da oralidade no seio de uma cultura escrita. Madeira de Freitas era sensível a esses fatos e, ao lado de seus trabalhos relacionados à medicina, desenvolveu obra literária

condizente com os padrões grandiloquentes da época, pois esta sim seria capaz de alavancar-lhe visibilidade e prestígio social.

Sob o signo da contradição se encontram praticamente todos os outros autores do período. Se os versos satíricos de Emílio de Menezes circulavam pelas rodas literárias e podiam destruir a imagem de uma de suas “vítimas”, o autor foi também responsável por uma obra séria. Da mesma forma, Olavo Bilac cultivava a troça paralelamente a sua poesia mais séria: o “Príncipe dos poetas” manteve ao longo de quase toda a vida uma atitude boêmia, o que não o impediu de conduzir seriamente suas campanhas civilistas, revestindo-se de sentimentos e honras patrióticos. No plano ideológico, ao menos, todos os autores da época divisavam os problemas nacionais a partir de prerrogativas francamente contraditórias, resultado principalmente do meio “auditivo” em que se desenvolvia a intelectualidade da época e a conseqüente superficialidade na recepção de teorias européias.

Ao intelectual cabia a função, naquele momento premente, de explicar e refletir sobre o país e seus rumos, sua identidade e seu futuro, mas o fazia a partir de bases intelectuais pouco aprofundadas, que serviam mais como ornamento. Por conta da predominância dessa cultura “auditiva”, a reflexão dava-se em termos literários, e nesse contexto Mendes Fradique se volta para a literatura. Madeira de Freitas retoma os modelos entrevistados por ele como representativos da boemia letrada carioca, o humor e especialmente as características de oralidade, transpostas para o modelo escrito principalmente em seus pastiches. De um ponto de vista ideológico, o personagem-autor Mendes Fradique não cai no niilismo, mas assume uma atitude combativa a partir de uma posição conservadora que, se não era de todo restauradora, apontava para valores tidos como representativos de uma cultura importada da Europa ou da época do Império. Posteriormente, Madeira de Freitas se aproxima da reação católica, que tinha no Centro D. Vital uma instituição fortemente organizada contra a crescente laicização e secularização da sociedade. O mais influente diretor do centro foi Jackson de Figueiredo, amigo de Madeira de Freitas.

Na década de trinta, o conservadorismo de Madeira de Freitas o conduz ao Integralismo. Sua admiração por Jackson de Figueiredo transfere-se para Plínio Salgado e ele se torna diretor de propaganda da AIB e editor de *A ofensiva*, órgão oficial do partido integralista. Com seu nome envolvido no *putsch* integralista de 11 de maio de 1938, Madeira de Freitas é perseguido e preso pela polícia política do Estado Novo. Em meio a uma fuga dramática sofre um derrame cerebral e morre alguns anos mais tarde, em 1944, doente, esquecido e incapacitado de continuar clinicando e lecionando na Faculdade Fluminense de Medicina.

Essa trajetória e principalmente sua crença, partilhada por muitos na época, no poder reformista da arte, mesmo que de um ponto de vista conservador, revelam um autor preocupado com questões de ordem prática na sociedade brasileira da época, mas ainda incapaz de desenvolver reflexões profundas sobre ela. Essa situação, a propósito, só começou a alterar-se no cenário intelectual brasileiro a partir dos anos 30, com os desdobramentos dos estudos voltados para fenômenos brasileiros²⁰.

Podemos falar assim em um Madeira de Freitas militante, aos moldes do período. Trata-se de um dado revelador para a apreciação de sua obra satírica, pois a sátira foi empregada por ele, num plano ético, como recurso para o desenvolvimento de um discurso reformulador da sociedade. Apesar da aparente irreverência, a sátira é também meio útil para uma pregação moralizante. A escolha da paródia satírica por Madeira de Freitas revela um espírito combativo e a presença de um projeto ético em sua obra. Tal espírito e uma preocupação com questões éticas também caracterizaram outros autores satíricos ao longo de toda a história da literatura. Alguns desses autores, inclusive, teceram considerações esclarecedoras sobre as próprias atuações satíricas, a partir das posições éticas que assumiram.

Num estudo sobre o escritor Heinrich Böll (1917-1985), autor de diversas sátiras, e sobre o filósofo cristão e teólogo Theodor Haecker (1879-1945), autor de importante “Diálogo sobre a sátira”, Paulo Soethe esclarece a função moralizante da sátira e a relação da forma satírica com a atitude moral cristã. A partir de cartas e textos ensaísticos do satírico alemão, relacionadas ao “Diálogo” de Haecker, Soethe delinea a visão de ambos sobre a pertinência da sátira enquanto meio fundado sobre parâmetros éticos e morais de inspiração cristã, destinado a denunciar e atacar desvios sociais.

Em Böll, a sátira é a forma adequada para se confrontar a hipocrisia de um mundo que se declara cristão, mas não cumpre as exigências que essa atitude implica. Diante disso, o amor cristão moveria o autor satírico e conferiria franqueza a seus argumentos: “A postura marcada pelo amor impele o satirista à maior agressividade; seu compromisso com os homens leva-o a apontar com veemência a ausência de humanidade entre eles” (SOETHE, 2004, p. 163). O satirista, portanto, não seria um cético; pelo contrário, estaria movido por uma crença na humanidade e agiria como reformador social.

²⁰ Vale lembrar os primeiros textos voltados para a compreensão do Brasil a partir de estudos sistemáticos de seus problemas e tensões, principalmente os trabalhos de Sérgio Buarque de Holanda e posteriormente Antonio Candido e Raimundo Faoro, entre outros. Autores que se voltaram num certo momento ao Integralismo também podem ser contados nesse esforço, como Luis da Câmara Cascudo, que, porém, se aproxima muito de Gilberto Freire em seu discurso grandiloquente e sedutor.

Nem todos os satíricos, porém, são cristãos ou professam uma fé religiosa, o reformador social pode ser ateu, o que não significa uma ausência de um referencial superior no qual acredita, e que é renovado a cada embate. “A fé do satirista realiza-se apenas à medida que ele exerce a atividade satírica, já que é essa a maneira pela qual ele a constrói e manifesta, tanto diante do mundo quanto diante de si mesmo” (SOETHE, 2004, p. 166).

De maneira semelhante, pode-se explicar a opção arquitetônica de criação estética do pseudônimo Mendes Fradique como resultado de uma crença na humanidade desenvolvida pelo médico Madeira de Freitas. Ele, inclusive, mais tarde e assinando seu próprio nome, viria a traçar considerações sobre o papel da sátira frente aos movimentos da modernidade. Em sua contribuição para a *Enciclopédia do Integralismo*, intitulada “O movimento do sigma”, Madeira de Freitas critica tendências niilistas presentes no pensamento em sua época e analisa o papel reformador da sátira.

Duvidar foi a conquista máxima da filosofia burguesa, que teve a dúvida como travesseiro, como anestésico dos grandes remorsos inquietadores, como habeas-corpus concedido à ganância do egoísmo, à omissão culposa. Tudo isso parecia assegurar à pessoa humana uma sensação de repouso interior, pela certeza que cada um possuía de não lhe caber responsabilidade alguma no acontecimento. E assim o homem ganhava em gozo pessoal o que perdia em dignidade. A mesma sátira desvirtuara-se completamente, e o “ridendo carcat mores” cedia lugar à bufoneria mais fecunda, deixando, dest’arte, de ser um meio de correção moral para constituir o dito grotesco dos palhaços, um germen corrosivo de toda a construção, de que, de resto, tão bem se utilizou o gênio demolidor do Anti-Cristo. (FREITAS, s/d, p. 153)

Este trecho revela a clareza que Madeira de Freitas tinha do papel reformador da sátira. Em meio à dúvida predominante, e à irresponsabilidade que daí decorre, até mesmo a sátira viu-se aviltada, transformando-se em mera bufoneria. O riso deixava de ser, assim, um meio de “correção moral” para se transformar em terrível arma destruidora de valores, empunhada pelo próprio Anti-Cristo. Cabe notar, aqui, a utilização de expressões emprestadas ao discurso socialista, como “filosofia burguesa”: sinal dos tempos e da necessidade de engajamento contra as forças antagônicas que buscavam sepultar valores máximos do passado, inclusive a religião. Madeira de Freitas apresenta em seu texto integralista plena consciência do valor da sátira para os embates ideológicos que estavam por vir. Lamenta o abandono dessa arma pelos intelectuais mais capazes, e sua utilização, numa versão bufa, por aqueles que abraçavam o desejo de justamente abandonar antigos valores pétreos e consagrados pela tradição.

Criticando tendências niilistas e céticas do pensamento moderno, Madeira de Freitas apresenta interessantes considerações sobre as opções dadas aos intelectuais:

O veneno da dúvida, inoculado no espírito humano pelas filosofias nebulosas que agitaram este último par de séculos, tinha fatalmente que determinar, na alma das gerações, um insuportável

mal-estar, cujas manifestações apresentaram aspectos e formas os mais diversos, desde a ironia subtil até o desespero irremediável do suicídio. Todavia, o inato horror à morte que caracterizava a essência mesma do ser vivo, levou, de preferência, os espíritos para o desabafo na veia humorística, sendo sensivelmente menor a porcentagem dos que resvalaram para o sorvedouro abissal do drama imenso. Daí o senso mordaz que marcou as elites mentais dos últimos tempos, assim nas letras como nas artes, não escapando mesmo a isso a austera filosofia. Sorrir ou chorar, eis quanto era dado ao atormentado homem do século materialista. A seriedade, a ponderação, o equilíbrio como que haviam despertado dos caracteres, sendo que a comédia superou sempre a tragédia. (FREITAS, s/d, p. 151)

Madeira de Freitas revela o perfil excludente do homem do século XX, que não era mais capaz de valorizar ao mesmo tempo o novo e o antigo. Restava apenas uma opção não conciliatória: rir ou chorar. Resultado dessa opção seria a veia humorística e em muito menor grau a veia trágica. O humorismo, porém, também teria se contaminado de niilismo não permitindo assim a exaltação de idéias maiores. Muitas vezes a arte teria caído na simples piada que não apontava uma direção a ser seguida. Tratava-se de um humorismo que não contribuía com a construção de um novo mundo.

A consciência do erro dominante criou, como ficha de consolação, o derivativo da ironia que, não raro, perdendo seu saber ateniense, descaía para o sal grosso da chalaça. A dúvida foi um clima; a irresponsabilidade o senso moral do tempo. Afirmar valia pela revelação de um espírito ingênuo, quando não primário. Negar constituía algo de pretensioso e ruim. Duvidar, eis a filosofia da moda. As reticências, e o ponto de interrogação teriam podido resolver todo um sistema de pontuação ortográfica. Chegou-se a ensinar nas escolas que a verdade era aquilo que se bem quisesse. (FREITAS, s/d, p. 152)

Madeira de Freitas identifica na gigantesca onda de teorias e estéticas uma perda de referência intelectual. Ao homem pressionado pelas invenções e descobertas restava a dúvida. Pode-se perceber nas considerações de Madeira de Freitas certa nostalgia das certezas da Antigüidade, a perda do sabor ateniense da ironia fazia os homens desse novo tempo desenvolverem um humor sem objetivos maiores que simplesmente rir. Este seria um riso utilizado como válvula de escape: na dúvida, ri-se, ao invés de tomar-se uma posição, duvida-se de tudo, mas sem defender posição alguma. Pode-se perceber aqui distinção semelhante à que faz Heinrich Böll entre o riso frívolo, desumano, e o riso do satirista, pautado por princípios de humanidade, segundo o referido estudo. Trata-se de uma evidente influência do pensamento cristão na reflexão sobre o discurso literário em dois pensadores tão distintos.

Madeira de Freitas apresenta-se, assim, como um saudoso do tempo em que certas doutrinas e idéias predominavam, o que permitia maior segurança argumentativa. Aos olhos de Madeira de Freitas, no mundo moderno as idéias do passado pareciam implodir, desmanchando-se no ar e dando espaço a todo tipo de especulações aparentemente irresponsáveis.

Podemos afirmar que o desejo reformador estava presente desde as primeiras obras de Madeira de Freitas e que a opção pela sátira servia nele ao propósito de desempenhar o papel de crítico de uma modernidade que se revelava decepcionante. Apegado a um passado, inocente ou fraudulentamente acatado ou mitificado, de certezas e papéis definidos, Madeira de Freitas voltou-se contra todo tipo de modernismo. A insuficiência de uma ação jornalística e literária, uma literatura com status diminuído, como a humorística, contribuíram para impelir o autor ao engajamento político, quando partidos e movimentos mais eficazes começaram a se organizar na sociedade. A trajetória de atuação dentro do grupo dos humoristas na juventude até à adesão ao movimento integralista, passando pela reação católica, tudo isso revela que o intelectual Madeira de Freitas estava atento aos movimentos sociais de sua época, movimentos que ele criticou satiricamente em seus textos, numa espécie de contraponto aos rumos que a sociedade brasileira tomava. Parece claro, assim, que não havia hiato entre o conservadorismo de Madeira de Freitas e a atitude satírica e debochada de seu personagem-autor Mendes Fradique, muito pelo contrário, a sátira do autor, desdobrada em seu personagem-autor, está intrinsecamente ligada à atitude de reformador social cristão.

Ao assumir a paródia a partir da permanente alusão ao conhecido personagem de um dos mais cultuados autores do passado recente, Madeira de Freitas, de certa forma, reatou liames com a tradição artística inerentemente "auditiva". O ganho discursivo não é desprezível: ao mesmo tempo que obteve maior amplitude mimética, podendo assumir a posição de alguém que olha "de fora", a adoção do pseudônimo implicou uma valorização das artes do passado. Nesse sentido, apesar de voltar-se contra as vanguardas, Madeira de Freitas adotou uma das principais armas do Modernismo: a paródia. Seus objetivos, no entanto, eram outros. Recorreu conscientemente às estruturas fluidas da oralidade, forma que renovou, ao tentar reaver na ocasionalidade da escrita a tradição boêmia. Foi nisso que Madeira de Freitas se distinguiu dos modernistas. Sua oralidade estava voltada para o discurso grandioso e gramaticalmente correto dos boêmios, que não negavam o valor dos clássicos e não se voltavam aos registros orais das populações analfabetas do país.

Num plano formal, arquitetônico, o posicionamento ético de Madeira de Freitas se filia à sátira baseada no pastiche de gêneros antigos ainda resistentes (gramática e texto didático de história), na paródia da linguagem de Eça de Queirós e na utilização de seu famoso personagem Fradique Mendes. Contando com um público ainda afeito à tradição boêmia, Madeira de Freitas desenvolve um perfil de leitor ideal que ainda é capaz de entender a sua *blague*, relacionando-a ao escritor português. Assim, seus textos tiveram no horizonte um leitor também conservador, ao menos no plano de conhecimento de autores do passado e que,

imerso em um ambiente de “auditividade”, pretensamente seria capaz de valorizar uma tradição literária “oralizada”, ainda pautada por valores estéticos e formais do passado recente.

CAPÍTULO 4
LIVRINHOS PARA A INTELIGENCIA DAS CRIANÇAS E DOS HOMENS SIMPLES DO
POVO

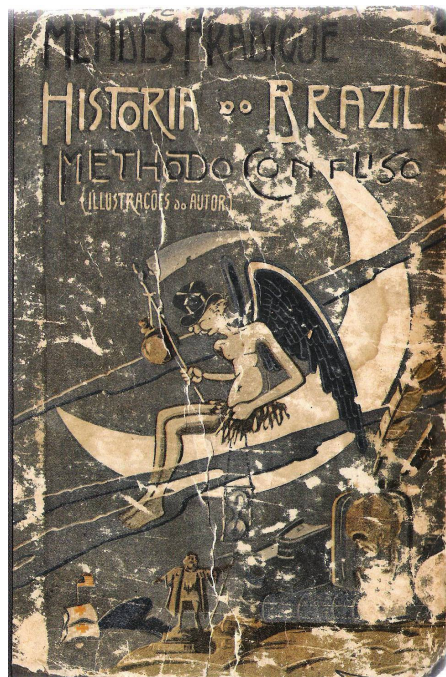
Nos capítulos anteriores desenvolvemos considerações sobre a estratégia paródica de utilização do pseudônimo Mendes Fradique por Madeira de Freitas. Esse pseudônimo estava ligado a um momento literário bastante específico que permitia uma contextualização compreensível para os leitores da época; o apelo humorístico dos textos assinados por Mendes Fradique estaria relacionado à presença, nos círculos letrados da época, do personagem Fradique Mendes, de Eça de Queirós. Também vimos certos elementos do contexto histórico que iluminam alguns aspectos de origem do posicionamento ético e estético do autor. A idéia então corrente de um país às avessas e de uma República que não correspondia aos ideais que a alimentaram em seus primórdios permitem o desenvolvimento de certa mitificação, nos textos de Mendes Fradique, de um passado glorioso da intelectualidade brasileira. Dessa forma, sua obra revela uma valorização de estéticas do passado em contraposição a uma modernidade que se ligava aos rumos tomados pelo país, o que não impede, entretanto, a assimilação muitas vezes paródica, por Mendes Fradique, de novas técnicas de composição advindas do desenvolvimento tecnológico. As estratégias composicionais utilizadas por Madeira de Freitas são, assim, conseqüência de um posicionamento ético (político, moral e profissional) e de um contexto cultural e particularmente literário que não correspondia mais ao contexto da boemia carioca de apenas uma década antes.

A obra de Mendes Fradique revela inúmeros traços composicionais herdados da boemia letrada carioca, como o humor, o apego à anedota e certo tom espirituoso, que estão relacionados a uma cultura literária em que a arte estava ligada à oralidade e auditividade, cujo contexto era dado pelo próprio momento de realização artística. Mas trata-se de assimilação tardia, e algumas das características mais valorizadas por Madeira de Freitas já não podiam ser compartilhadas por seu personagem com seus leitores. Dessa forma, a arte fugidia das anedotas transmitidas oralmente, o evento que cercava os jograis, a contextualização específica das piadas e as tiradas fugazes sofrem alterações, algumas vezes mínimas, outras importantes, que fazem adaptar suas características orais e presenciais para um universo escrito. A isso se alia a possibilidade de assimilar novas formas composicionais proporcionadas pelo desenvolvimento do jornalismo, explorar os espaço gráfico de maneira inusitada e articular o uso de novos recursos, como fotos e caricaturas.

Principalmente nos pastiches de Mendes Fradique é possível identificar recursos que visam a preservação de certas características orais, como a contextualização. Da mesma forma, ressalta nessa obra a comicidade baseada no trocadilho e na sátira voltada a personalidades em voga na época. Não se pode negar aí a importância da tradição dos teatros de revista e sua aglutinação anacrônica de fatos e personagens, além, é claro, de uma referencialidade imediata bastante forte. Assim, apesar do aparente modernismo, a obra desenvolvida sob o pseudônimo revela-se produto de uma volta ao passado. Nem mesmo a assimilação de novos formatos tipográficos ou o uso de ilustrações pode ser considerada uma atitude modernista, pois tratava-se de uma tendência comum a todos os escritores da época, que a faziam, no entanto, de maneira hesitante.

Os livros assinados por Mendes Fradique foram editados por importantes casas editoras do Rio de Janeiro entre os anos de 1919 e 1928. Durante esse período, o pseudônimo ainda assinou caricaturas em jornais e revistas. Na década de 30, cada vez mais envolvido com o Integralismo, Madeira de Freitas paulatinamente abandonou o pseudônimo ao mesmo tempo que passou a tentativas de jornais humorísticos que tiveram vida efêmera e ao desenvolvimento de textos panfletários dentro do movimento integralista.

Para tratar especificamente dos livros publicados sob o pseudônimo de Mendes Fradique propomos inicialmente uma descrição pormenorizada e em ordem cronológica de cada um deles. Essa descrição, além de proporcionar maior clareza para as análises e argumentos apresentados nos capítulos anteriores, também permite um maior contato - ainda que filtrado, está claro - com material hoje relativamente raro. Escolhemos a ordem cronológica porque, em termos composicionais, o conjunto da obra de Madeira de Freitas apresenta um objetivo paródico que resulta muitas vezes em pastiches de natureza satírica e ainda em textos ensaísticos de natureza moralizante. Nesse variado conjunto a sátira e o moralismo não se anulam. A sátira, ao longo da história da literatura, foi um recurso freqüentemente utilizado com objetivos moralizantes, e em Mendes Fradique ela foi utilizada para defender um conservadorismo dogmático que, embora voltado para questões nacionais, tinha como parâmetro valores em grande medida importados da Europa. Isso pode ser percebido cronologicamente, pois em meio aos pastiches satíricos, textos ensaísticos desenvolvem críticas conservadoras inicialmente mais humoradas e paulatinamente mais moralizantes, num conjunto que se complementa.



HISTÓRIA DO BRASIL PELO MÉTODO CONFUSO

O primeiro livro com assinatura de Mendes Fradique publicado pela Livraria Editora Leite Ribeiro foi um grande sucesso. *Historia do Brasil pelo methodo confuso*²¹ teve sete edições ao longos dos anos 20, além de ter sido reeditado em 2004. Foi publicado inicialmente em capítulos na revista *D. Quixote*, em 1919, tendo sua primeira edição em livro no ano seguinte, com capa e ilustrações assinadas por Mendes Fradique, que complementam o texto.

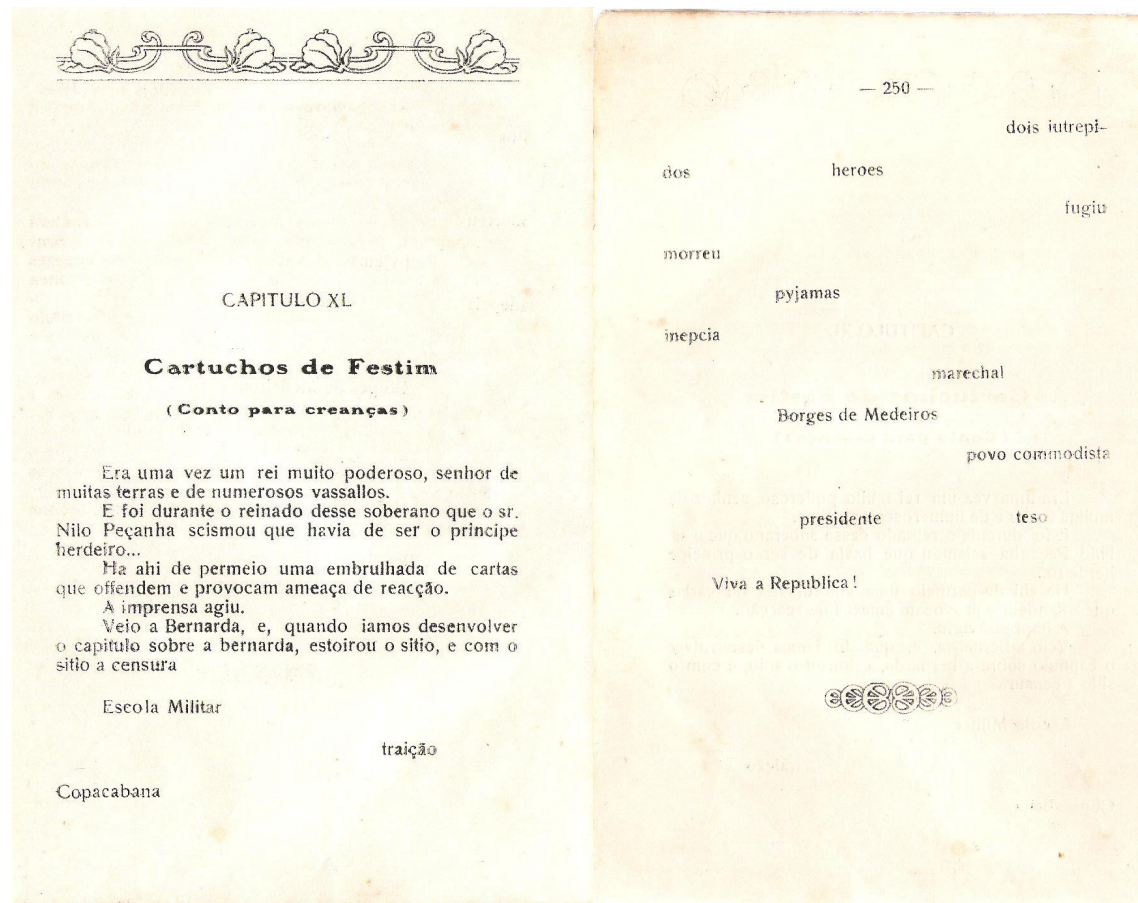
A *Historia do Brasil pelo methodo confuso* segue a estrutura tradicional do livro didático: na segunda edição, por exemplo, após a apresentação do autor e da obra, há uma relação de outras obras do autor, uma coletânea de textos com as reações da imprensa sobre a primeira edição, prefácio, epígrafe e 40 capítulos que observam uma seqüência característica de textos didáticos: a história do Brasil é apresentada desde a Descoberta até os tempos recentes da República, além de existirem capítulos dedicados à etnografia e à economia do país. Dessa forma, A *Historia do Brasil pelo methodo confuso* configura-se como um pastiche dos muitos livros didáticos de história da época, principalmente do livro mais utilizado nas escolas brasileiras desde 1918, *História do Brasil – curso fundamental*, de Rocha Pombo. Trata-se de um pastiche porque o deslocamento cômico existente desde a primeira linha segue rigidamente a estrutura tradicional do livro didático, com relativização cômica das próprias marcas editoriais.

O primeiro capítulo, por exemplo, leva o título “Portugal em 1500 – Primeiros navegadores portugueses – Circunavegação – A Cantareira”, mas apresenta uma página em branco, com apenas uma nota de rodapé: “Informações sobre esse capítulo com o sr. Alexandre de Albuquerque, no *O País*” (FRADIQUE, s/d., p. 35). Ora, Alexandre de Albuquerque foi arquiteto e apresentou, em 1910, um projeto de remodelação do centro de São Paulo aos moldes da reforma de Haussmann em Paris, numa obra com um formato didático, a

²¹ Utilizamos aqui, por dispor do exemplar, uma das edições da década de 20, infelizmente sem menção à data de publicação. No entanto, segundo indicações de Isabel Lustosa, pode tratar-se da edição de 1922 ou alguma posterior, por não apresentar carta de João do Rio, que estaria presente na primeira edição, nem referência a Nilo Peçanha, além de dois textos pouco relacionados ao tema do livro que se seguiam ao último capítulo.

própria menção a buscar informação em outro autor, ao invés de apresentar os dados, constitui-se num deslocamento de função com apelo humorístico devido ao uso de um nome relacionado a um projeto polêmico, que jamais foi levado a cabo.

Do mesmo feitio é o chiste apresentado no último capítulo do livro. O 40º capítulo não é o último, um 41º o segue, e um novo 40º capítulo reaparece em formato e conteúdo totalmente diferente. Da primeira vez em que aparece, o capítulo XL tem o título de “Cartuchos de festim (Conto para crianças)” e um texto que explora o espaço tipográfico:



(FRADIQUE, s/d., p. 249-250)

Esse capítulo aborda aquela que seria uma das principais características do governo Artur Bernardes, a censura. Assim, a diagramação é explorada e as palavras se espalham na página, como as poucas que teriam sobrevivido aos cortes dos censores. A compreensão é possível por meio da contextualização proporcionada pela entrada em formato de conto infantil, que remete à polêmica eleição de Artur Bernardes. As palavras espalhadas na página, no entanto, remetem a um desdobramento funesto, a Revolta dos Dezoito do Forte, de 1922. A Revolta teve como contexto a eleição de Artur Bernardes, cuja popularidade se viu abalada por

uma suposta troca de cartas envolvendo o nome do ex-presidente Hermes da Fonseca. Dessa forma, a eleição foi contestada pela oposição, que tinha como candidato outro ex-presidente, Nilo Peçanha. Após a prisão de Hermes da Fonseca, seu filho e comandante do Forte de Copacabana, o capitão Euclides Hermes da Fonseca, comandou a sublevação. O resultado do levante é conhecido, dezessete soldados e um civil mortos num combate desigual contra várias guarnições nas areias e ruas de Copacabana (SODRÉ, 1985). No texto de Mendes Fradique, o nome de Artur Bernardes não é apresentado, apenas a referência à “bernarda”, reforçando o clima de censura.

No 41º capítulo, intitulado “Remorsos”, Mendes Fradique comenta a angústia de ter de revisar seu próprio texto:

Quando, em meados de 1920, os meus editores entregaram as provas deste livro para que eu lhes desse os últimos retoques, condemnaram-me, certo irreflectidamente, ao mais chinês dos suplicios: — á leitura de minha propria obra.
Vernissage macabra!
Pena de Talião!
Succumbi.
Depois de um momento de agonia intensa, em que eu acreditei ao mesmo tempo em Christo, Mahomet, Borges de Medeiros, Moysés, Catespero, Budha e Mucio Teixeira — após esse transe de chaos espiritual, entrei num periodo de impersonalidade, de nirvana: não existi. (FRADIQUE, s/d., p. 251)

Depois de acreditar em todos os grandes profetas de grandes religiões, e algumas figuras da política e sociedade brasileira, como o governador do Rio Grande do Sul, Borges de Medeiros, e o escritor e vidente popular da época, Múcio Teixeira, Mendes Fradique entra em transe e vê seus livros personificarem-se em seus autores, que surgem amarrotados, amarelados pelo tempo ou com os ombros comidos pelas traças. Entre esses autores destaca-se Dante Alighieri, que o conduz a uma visita ao inferno, ou melhor, à própria cidade do Rio de Janeiro transformada num inferno dantesco, com suas diferentes repartições.

Durante a travessia do Tartaro, Dante e eu, calados, ouviamos com benevolencia a tagarelice de Caronte.
Era visconde e millionario, mas trabalhava como um mouro. Com os progressos da medicina e o aumento dos alugueis, o movimento de passageiros crescera assombrosamente, tendo sido necessaria a aquisição de novas catraias.
E Caronte ia fallar sobre uma casa com que doára a escola de pesca, quando chegamos á Praia Vermelha.
Comprehendi a intenção de Dante: queria, com a visão do inferno, mostrar-me o perigo que corre, quem, como eu, commete livros de humorismo.
Chegamos á porta principal do Inferno, chamada a “Sublime Porta”, por cima da qual se lia, em letras bizarras: Hospicio Nacional dos Alienados.
Era guardada por dois turcos: João do Rio e Alaor Prata.
Este monologava sobre a candidatura Arthur Bernardes, não nos pressentiu.
João do Rio, porém, pediu-nos a senha, mas, reconhecendo Dante Alighieri, gemelicou um meloso “entra sympathico”.

Chegamos ao “Saguão da Posteridade”, onde estavam instalados a biblioteca e o museu do Inferno, a cargo de Bastos Tigre. (FRADIQUE, s/d., 253-254)

Esse trecho apresenta o suplício previsto nos infernos àqueles que escrevem livros de humor. Mendes Fradique, no entanto, fica entusiasmado com o castigo que lhe é infligido, ficar na biblioteca e museu do inferno, em companhia de figuras como João do Rio, cuja homossexualidade é sugerida por sua frase “entra simpático”, Alaor Prata, político que foi nomeado prefeito da Capital Federal por Artur Bernardes, e outro humorista, Bastos Tigre. A biblioteca, porém, apresentava livros de Osório Duque Estrada e Affonso Celso, o que logo fez Mendes Fradique perceber que o suplício era grande.

Como se pode perceber, os textos se recheiam de referências, hoje muito esmaecidas, como a aquisição de uma casa para uma certa escola de pesca por Caronte. O barqueiro, “visconde e milionário” é uma menção ao Visconde de Moraes, um milionário português que entre outras coisas era dono da Cia. de Barcas Cantareira (LUSTOSA, 2004, p 297). As inúmeras referências a figuras muito localizadas na época tornam o texto difícil em termos de compreensão total dos fatos ali narrados e sua ligação com os eventos da época. Mas trata-se de uma atitude composicional relacionada à tradição boêmia de obras contextualizadas. Ao lado da tradição boêmia, no entanto, é evidente o esforço de assimilação da velocidade jornalística no estilo do autor: a narrativa rápida e cheia de informações, personagens e fatos pode ser entendida como uma inovação quando comparada à linguagem rebuscada de autores boêmios, como Olavo Bilac.

Depois desse capítulo um novo 40º se segue. Trata-se de um capítulo intitulado “Figuras do 1º reinado”, que aos moldes dos livros didáticos de história da época elenca os principais personagens históricos de um período. O texto de Mendes Fradique, porém, apresenta figuras suas contemporâneas, devidamente deslocadas temporal e espacialmente.

PIRES FERREIRA. — Nasceu em Nice em 743 a. C., morreu em Padua em 1913, tendo conquistado a fama de ter sido um dos mais notáveis bolinas do seu tempo. Foi amigo de La Pallisse e consul do Brasil em Berna, de onde trouxe duas suissas. Morreu abraçado com uma virgem: — a sua espada.

BASTOS TIGRE. — Nasceu em La Mancha, onde «as mãos de Affonso» o armaram cavalleiro andante. Engenheiro da Monarchia, inventor das bolhas de sabão e irmão de leite de Camões. Truster do humorismo no Brasil e suburbios, autor de varios pingos e numerosos respingos, mãe do “D. Quixote” e cultivador carinhoso do portuguez. Está exposto no Museu e em ponto de bala para a Academia.



(FRADIQUE, s/d., p. 259)

Os retratos humorísticos podem ser considerados um dos recursos mais comuns da obra assinada por Mendes Fradique, basta lembrar que um livro inteiro é dedicado a esses retratos, *Feira livre*. No trecho acima, destaca-se a ambigüidade humorística nas referências ao militar e político Marechal Firmino Pires Ferreira, herói da Guerra do Paraguai e conhecido como Vaca Braba, que é transformado num conquistador... de mulheres!, apesar de ter trazido de Berna apenas duas suíças, ou bigodes, e de ter morrido abraçado à sua espada que jamais teria sido utilizada. Bastos Tigre, por sua vez, é apresentado como cavaleiro andante, por causa de seu jornal humorístico *D. Quixote*. O texto faz referência ainda a Camões, provavelmente por causa das “Bromilíadas”, paródia de *Os Lusíadas* que o autor produziu para uma campanha publicitária do xarope Bromil²². A última frase liga-se a outro texto humorístico inserido na própria *Historia do Brasil pelo methodo confuso*. Logo na primeira página do livro, a apresentação do autor e da obra leva a assinatura do mesmo Bastos Tigre. O texto intitulado “Credenciaes” não escapa à irreverência e à piada típica dos salões literários da época da boemia, baseada no trocadilho, a começar pela troca de palavras ao se referir ao título do que está prefaciando: “Li attentamente as ultimas provas de sua *Historia do Fuzo pelo Brasil com Methodo* e senti um desejo irresistivel de prefacial-a, apresentando-a ao publico respeitavel e comprante; mas, na qualidade de principe e *truster* do humorismo indigena, sou obrigado a encarar os factos com a maxima seriedade e ponderação [...]” (FRADIQUE, s/d, p. V). A nota irônica, neste trecho, está contida no próprio trocadilho, ao deixar clara a falta de atenção do autor chamado para justamente apresentar o livro. O resto do curto prefácio adere totalmente à galhofa, assumindo o tom de brincadeira e o falso ar sério de toda a obra. As credenciais, assim, de um dos mais renomados humoristas do período, permitem uma inusitada “respeitabilidade cômica” de Mendes Fradique.

Na verdade, a obra em seu todo se apresenta de modo que os elementos ali presentes são relativizados pela própria natureza cômica do discurso. Essa relativização acentua, desde o início (podemos dizer: desde o título) o objetivo humorístico do livro, estabelecendo um “pacto ficcional” entre Mendes Fradique e seus leitores que permite o anacronismo e o absurdo das informações contidas nele. Dessa forma, após as “Credenciaes” há uma lista de obras de Mendes Fradique, todos títulos fictícios e cheios de referências a fatos e personalidades da

²² Além da produção de Bastos Tigre, Flora Süssekind (1987) analisa a atuação de vários outros poetas do período boêmio nas primeiras campanhas publicitárias do Rio de Janeiro, que comprovariam a incorporação estética de técnicas completamente inovadoras que marcariam a literatura da época.

época. Na relação de “Obras de Mendes Fradique”, pode-se ler, entre outras coisas as seguintes entradas:

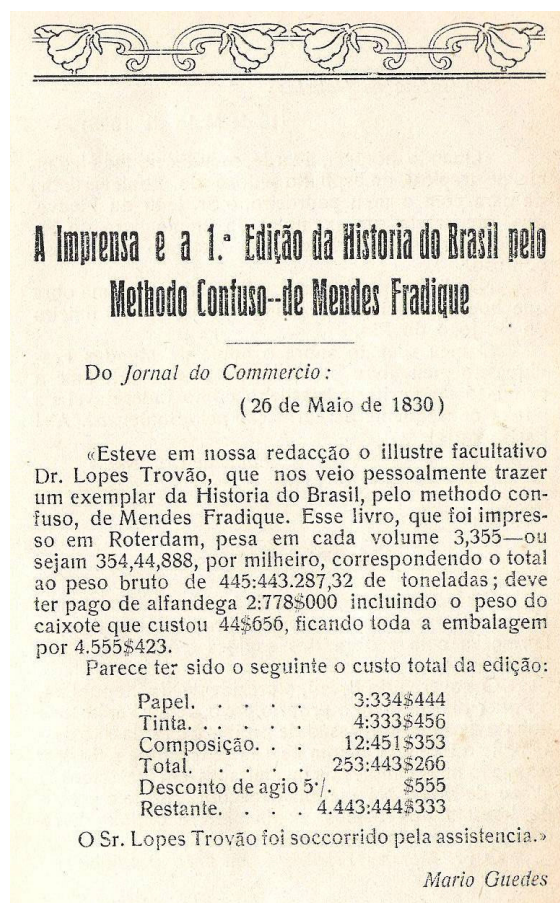
<i>Historia do Brasil pelo Fuzo com Methodo</i> — 8 vol. cart. Prefacio de Thomaz Delphino — Não tem carta de Ruy nem triolet de Xavier Pinheiro	1\$500
<i>Historia do Fim do Mundo</i> — 1 vol. cart. illustrações de Yantok — Prefacio de Jackson de Figueiredo — Edição dactylographada de 1 volume (exemplar unico) que o autor vendeu ao barbeiro da esquina para limpar navalhas	20\$000
<i>Historia da Inglaterra sem as suas Paginas Negras</i> — 1 volume em branco. Prefacio de Shakespeare	\$500
<i>Historia de França</i> — Drama historico em 10 volumes (apprehendido pela policia de costumes) prefacio de Raymundo de Miranda e uma critica de Adrien Delpèche	10\$000
<i>Historia de Portugal</i>	1\$500
<i>Historia da Grande Guerra</i> — (leitura só para homens) 3 vol. cart. — Prefacio de Bolo Pachá. Illustrações de Julião Machado	3\$000
<i>Historia d'Italia</i> — 3 vol. enc. Prefacio de Daniel Gabrenunzio. Illustrações de Leonardo de Vinci, kilo	\$200

(FRADIQUE, s/d, p. VII)

Encabeçando a lista, nova troca de posição entre as palavras do título do livro, mas de forma diferente da utilizada nas “Credenciaes”. Apresenta-se aí, além do chiste com a própria obra, uma referência que aponta para o sentido do próprio título. Segundo Isabel Lustosa (2004, p. 16), Tomás Delfino, político da época, era filho do poeta catarinense Luís Delfino e teria publicado a obra póstuma do pai sem nenhuma ordem ou método, o que tornava impraticável a observação da evolução do poeta. Ainda segundo a autora, o nome “método confuso” também seria fruto de uma expressão de João do Rio em relação aos programas de governo. Assim, fica claro desde o início, desde as notações tipográficas, e mesmo desde o título, que esse livro não constitui uma História séria do Brasil, mas uma blague, um pastiche baseado na verdadeira enxurrada de livros da história pátria que foram publicados na época.

O tom de piada segue na sessão intitulada “A imprensa e a primeira edição da Historia do Brasil pelo methodo confuso – de Mendes Fradique”, em que têm lugar caricaturas de textos de personalidades da vida cultural do país. A “menção” do *Jornal do Commercio* ao livro de Mendes Fradique é assinada por Mario Guedes e apresenta a obra a partir de dados de seus

valores de impressão e importação em números astronômicos, que lembram os exageros carnavalescos de François Rabelais:



(FRADIQUE, s/d, p. IX)

Outros autores são mencionados nessa sessão, como o escritor Paulo de Gardênia, que “assina” o artigo atribuído à *Gazeta de Notícias*, enquanto ao “artigo” *D’A Folha* junta-se o nome de Medeiros e Albuquerque, autor, na época, de um projeto de reforma ortográfica apresentado à Academia Brasileira de Letras.

Um piçoi kólogo

O caso do aparecimento da *Istória do Brazil pelo método cõfuzo*, do sr. Mendes Fradique, tem ligação intrínseca com a obra dos espiões tedescos e norte-americanos. O governo do Brazil, o presidente da República, o Poder Judiciário ou o próprio povo – quem quer que fosse tinha o dever e obrigassão de proibir a circulação desse pãfeto incendiário com quem o autor tençiona reduzir a expressão mais simples as instituições em quem temos o akazo de viver. Na

medula deça obra rezide o çentro da koestão dos navios ex-alemães, e o pôko kazo com ke nos tratão os yankees.

O sr. Mendes Fradike é um kazo perdido.

Medeiros e Albuquerque
(FRADIQUE, s/d, p. X)

Neste trecho, Medeiros e Albuquerque tem seu projeto satirizado (a temática da língua portuguesa viria a ser explorada mais tarde ainda na *Grammatica portugueza pelo methodo confuso*), mais importante, porém, é perceber como Mendes Fradique, numa caricatura, apresenta o contexto da época, abordando temas que se faziam presentes nos jornais e rodas de discussão. Entre os temas “quentes” daquele momento, podemos identificar a psicologia, ciência nova que ainda relutantemente aportava no Brasil, e as referências a espões alemães e norte-americanos, assim como aos navios aprendidos à Alemanha. Após a Primeira Guerra Mundial, uma Alemanha derrotada e sem marinha lutava para se reerguer, enquanto o imperialismo cultural norte-americano emergia.

Na mesma sessão de “reações da imprensa” figura o nome de Rui Barbosa, que dentro da *Historia do Brasil pelo methodo confuso* se constitui numa figura importante. O capítulo XXXVIII é todo dedicado ao mestre, um capítulo em que respeitosamente Mendes Fradique considera o isolamento de tão “brilhante homem” em meio a uma população incapaz de compreendê-lo: “Ruy Barbosa, enjaulado na incomprehendencia dos seus contemporaneos, ainda assim justifica um gradil, para maior segurança dos pygmeus contempladores de seu vulto personalissimo e inconfundivel” (FRADIQUE, s/d, p. 241). Mesmo assim, na sessão de opiniões sobre seu livro, Mendes Fradique não deixa escapar a oportunidade de caricaturar o texto do mestre:

Um simples golpe de vista, e o seu trabalho fez-me escrever-lhe o nome do autor no rôl dos que não desanimam, dos que não temem, dos que não lêem, dos que não votam, dos que não medem, dos que não têm senso commum, dos que não pensam, dos que se não avacalham, dos que não se vendem por pouco dinheiro; mas trabalham, mas penetram, mas ousam, mas escrevem, mas imprimem, mas publicam, mas impingem, mas praticam a gaucheria, o civismo, a cavação, o cabotinismo, o amor da virtude, a coragem, e surgem e lutam e levam na cabeça.

[...]

Sem me aqui poder restar em mór detença declaro que hei mui voluntariamente lembrado seu nome á Academia de Lettras na vaga do sr. Lima Barreto, lamentando de sobejo que se haja de avir com um candidato *tranchant*, o sr. Moisés, um dos autores do Genesis, que uns atribuem a Jehovah e outros ao inesquecível Hermes Fontes. (FRADIQUE, s/d, p. XI-XIII)

Nessa carta, elementos característicos da linguagem de Rui Barbosa são caricaturados, como seus recursos de efeito reafirmando qualidades, no caso da caricatura, nem todas elas positivas. Além disso, o texto se recheia de referências *nonsense*, como a disputa a uma vaga na Academia, por Mendes Fradique, justamente na cadeira de Lima Barreto, que se candidatou

várias vezes sem jamais ter sido eleito. Além disso, a disputa se dará em termos impraticáveis, ou seja, com o autor do Gênesis, o próprio Moisés ou, pior, com o próprio Jeová; dentro de um tom de irreverência, a figura elevada do próprio Deus é colocada ao lado da de Hermes Fontes, poeta simbolista e autor de um volume de poemas intitulado *Gêneses* (cf. LUSTOSA, 2004, p. 281).

Há nessa sessão também uma carta “assinada” por Antonio Torres, poeta, escritor e embaixador do Brasil na Inglaterra, além de autor de textos de crítica literária na *Gazeta de Notícias*:

Li, muito por alto, o seu livro *Historia do Brazil pelo Methodo Confuzo*. Não li com atenção por me ter o amigo pedido uma carta-prefacio. Ora, para fazer um bom prefacio, o melhor processo é não ler o livro que se deve prefaciado.

[...]

Assim, tendo lido o seu opúsculo muito perfunctoriamente e estando, por isso, perfeitamente habilitado para critical-o, chamo a sua atenção e a do leitor para certos pontos de philosophia da Historia Patria que parecem obscuros. (FRADIQUE, s/d, p. XV)

Assim começa a carta de Antonio Torres, em que o papel do então famoso escritor enquanto resenhista é descrito num tom irônico. Segue-se na carta uma discussão sobre afirmações presentes na obra e refutando-as, não com argumentos provados pela historiografia oficial, mas com outros disparates:

Em primeiro lugar, a questão do negrume que Pedro Alvarez Cabral viu no littoral, melhor, dizendo no caes Pharoux. Diz o seu livro que, muito intrigados com tal e tão estranha escuridão, mal podiam os companheiros de Cabral atinar com o que fosse; mas approximando-se mais de terra, verificaram que a causa daquella espessa tréva era apenas o professor Hemetério José dos Santos, que esperava a barca da Cantareira para ir a Nictheroy. Esta opinião, malevolamente insinuada pelo Snr. Carlos de Laet, não tem encontrado apoio em historiadores sisudos. O Dr. João do Rio, na sua *Historia da Turquia*, diz que quem estava escurecendo o caes a pretexto de esperar a barca era o dr. Nilo Peçanha, já naquele tempo amigo intimo do Visconde de Moraes. (FRADIQUE, s/d, p XV-XVI)

Os textos de Antônio Torres, assim como de Rui Barbosa, Medeiros de Albuquerque e Mario Guedes são caricaturados por Mendes Fradique. A caricatura consiste no exagero de uma certa característica particular, aumentando-a até que se destaque e se torne plenamente visível. Em meio a esse processo de amplificação, a atenção do leitor ou do espectador é desviada para a característica destacada. No trecho acima, a característica levada ao paroxismo é o método exegético normalmente utilizado por Torres²³, que ganha maior comicidade aliando-se as referências completamente infundadas; o negrume no horizonte dos

²³ Exemplar do método exegético de Antonio Torres é seu livro *Razoens da Inconfydencia*, terceira edição de 1925, em que a atenção característica do autor às notas e referências é afirmada já no longo subtítulo: *Obra Historica - Enriquecida de muytas & variadas notas que esclarecem o texto a qual escreveu Antonio Torres escriptor publico morador em esta muy leal & heroyca cidade de Sam Sebastiam do Rio de Janeiro*.

navegadores não era causado pelo professor Hemetério José dos Santos (famoso professor negro do Colégio Militar e da Escola Normal, vítima de sátiras racistas de poetas da geração boêmia, como Emílio de Menezes), mas pelo ex-presidente mulato Nilo Peçanha. Toda a *Historia do Brasil pelo methodo confuso* apresenta textos densamente povoados de referências a autores e obras da época ou anteriores. A narrativa da *Historia do Brasil pelo methodo confuso* exige, assim, um leitor afeito aos fatos da época e aos nomes dessas personalidades. Nesse pequeno trecho, entrevê-se personagens como Carlos de Laet (1880-1931), político, filólogo, crítico literário, professor do Colégio Pedro II e sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, e João do Rio, que jamais escreveu uma “História da Turquia”, mas deixou-se fotografar vestido como um turco e fez referências à situação daquele país em seu livro *No tempo de Venceslau*, no qual demonstrou conhecimentos históricos. [Lustosa, 2004, p 265-298]

Todas as cartas-prefácio presentes na seção reforçam a proposta do “método confuso”. Dessa forma, a data da carta de Torres obedece à datação anacrônica dos outros textos, a dele teria sido escrita em Londres em 25 de maio de 1648 (o texto do *Jornal do Commercio* leva a data de 26 de maio de 1930, ou seja, no futuro, enquanto a da *Gazeta de Notícias* apresenta a data de 13 de maio de 1898). Além disso, a falsidade dessas cartas, à exceção de uma, a de Rocha Pombo, simplesmente um trecho copiado do livro *Nossa pátria*, do historiador, é revelada pelo próprio Mendes Fradique em seu “Prefacio”:

Quanto ás apreciações, prefacios, facios, postfacios, cartas e outros temperos que precedem, mesclam e se seguem no livro propriamente dito, tenho a declarar que não respondo pela authenticidade de suas assignaturas, pelos motivos que passo a expor:

[...]

Considerando que o Sr. Ruy Babosa é muito grosso para pilheria e por certo não receberia bem um pedido para prefaciar sandices;

Considerando que se não tem o direito de publicar qualquer coisa sobre o Brasil sem uma acentuada referencia ao Sr. Ruy Barbosa.

Considerando que meu livro não foi escrito pelo Sr. Rocha Pombo;

[...]

Considerando que o prefacio do Sr. Rocha Pombo era tão indispensável a este livro como o sr. Francisco Bressane ao Sr. Antonio Torres;

– Resolvi:

Publicar uma carta apocrypha de Ruy Barbosa, escripta pelo meu proprio punho, pela qual não respondo nem exijo que responda o Sr. Ruy Barbosa;

Estampar um prefacio do Sr. Rocha Pombo, o qual adoptei por facilidade de aquisição, estando prompto a rachar com o sr. Rocha Pombo os proventos que dessa obra me advierem, por via do livreiro ou do leitor.

[...] declaro ainda que são authenticas todas as demais assignaturas que se honram em figurar no meu livro.

Essa authenticidade é mais accentuada nos prefacios de Bastos Tigre e Antônio Torres, os quaes foram os unicos escritos pelo punho e penna desses dous bons camaradas, que me pediram guardar reserva sobre o detalhe. (FRADIQUE, s/d, p. XXXI)

O falseamento da verdade fica assim estabelecido desde o princípio, recorrendo à própria estrutura do gênero didático, que ganha caráter risível graças ao *nonsense* dos textos ali apresentados, anacronismos gritantes e caricaturas. Por estar calcada na estrutura tradicional do gênero didático, a *Historia do Brasil pelo methodo confuso* pode utilizá-la para, através de deslocamentos, atingir a função cômica, como apresentar capítulos em branco.

O anacronismo é uma das características fundamentais do “método confuso”. Ao lado do claro falseamento da verdade, é pelo anacronismo que o ideal de um texto apegado à realidade histórica pode ser parodiado. Assim, figuras históricas aparecem lado a lado com figurões da época do autor. Os fatos históricos são vistos também sempre em relação à realidade, revelando essa mesma realidade de uma forma invertida, com ironia ou mesmo sarcasmo. O falseamento óbvio da verdade, o cruzamento de personalidades contemporâneas e históricas e principalmente a adesão de personagens históricos a valores contemporâneos e vice-versa constituem o cerne do “método confuso”. Dessa forma, a *Historia do Brasil pelo methodo confuso* desloca o caráter puramente informativo do gênero original, relativizando a própria idéia de verdade histórica. Um princípio que, segundo Isabel Lustosa (1993, p. 106-108), Madeira de Freitas já tinha utilizado quando de sua participação nos Salões de Humor, em seu trabalho intitulado *Arca de Noé*, que apresentava figurões da época ao lado de personalidades históricas.

Em *Historia do Brasil pelo methodo confuso* é possível perceber em que medida Madeira de Freitas buscava retomar características oralizantes da literatura boêmia, especialmente a contextualização, mas agora sob a influência do texto jornalístico, voltado por sua própria natureza a um referencial imediato. Além disso, pode-se perceber a influência de uma cultura “auditiva”, ou seja, voltada para dogmas estabelecidos ou correntes no senso comum, que se relativiza por meio da ironia. A *Historia do Brasil pelo methodo confuso* estava inteiramente voltada para o leitor de sua época, estando perfeitamente contextualizada para uma interação imediata. Ao leitor de hoje, afastado daqueles temas e personalidades, as referências se mostram descontextualizadas, obrigando a um exercício de interpretação que exige conhecimentos históricos de fatos mais ou menos cotidianos, à época. No fundo da questão do estabelecimento anacrônico da história, e isso desde o teatro de revista desenvolvido, entre outros, por Artur de Azevedo, estava a discussão das novas formas de percepção do tempo, proporcionadas pelos avanços tecnológicos, como os automóveis, o cinema, a fotografia e o fonógrafo.

A tematização do tempo na *Historia do Brasil pelo methodo confuso* é feita por meio de um reforço do tom sério-cômico. Dessa forma, a linguagem utilizada para narrar a história do

Brasil se estabelece dentro das regras do texto didático, em seu tom elevado e sério, que no entanto é rebaixada por causa do deslocamento de informações. A história do Brasil é então narrada a partir da mistura de fatos remotos e recentes, bem como de personalidade históricas, travestidas em sujeitos da contemporaneidade e sujeitos do presente figurando em fatos pretéritos. Essa relativização encontra algum fundo irônico, diminuído pela adesão ao gênero original, nas referências a personalidades e acontecimentos da época do autor. Pode-se dizer que o caráter cômico da obra surge do deslocamento desautomatizante da verdade em favor de invenções e inversões históricas. Esse falseamento das informações, porém, não se dá num nível meramente ficcional, ele é escancarado pelo próprio formato de pastiche que o texto apresenta.



(FRADIQUE, s/d, p. 44)

Nesse trecho, pode-se perceber o processo estabelecido pelo “método confuso”, a conjugação de imagens de heróis históricos, Pedro Álvares Cabral, com figuras do cotidiano do autor (e dos leitores), como o magistrado Artur Pinto da Rocha, o historiador e escritor Rocha Pombo e o escritor português Bulhão Pato. Além disso, a figura do herói sendo recebido com curiosidade e respeito pelos índios é substituída pela imagem banal da chegada de um embaixador latino-americano. Personagens estranhos, como a galinha-de-angola, juntam-se à comitiva do Descobrimento. Essa ave teria sido o único tripulante da expedição a manter a

calma enquanto todos os tripulantes juravam terem visto um submarino alemão. Para alojamento dos expedicionários, um lugar bem pouco recomendável, o albergue noturno. Mas como se trata de uma visita ilustre, o local conta com a decoração de Yantok, famoso caricaturista do início do século XX.

Dentro do espírito anacrônico e numa absurda inversão cômica, a imagem romântica da primeira missa no Brasil, de autoria de Vítor Meirelles, é mencionada. Esta pode ser tomada como mais uma evidência da adesão do texto de Mendes Fradique aos debates e tensões proporcionados pelo desenvolvimento técnico da época, inclusive em relação às questões de apreensão do tempo da verdade histórica. Nas primeiras décadas do século XX, a pintura sofreu profunda influência do desenvolvimento da fotografia, relativizando a noção de verdade histórica pretendida para os painéis e quadros de grandes artistas que buscaram retratar fatos da história nacional. Para Flora Süssekind, como dissemos acima, justamente esse diálogo pode ser considerado essencial para se compreender a adoção de novas noções técnicas pela literatura da época.

A linguagem de Mendes Fradique também se caracteriza pela utilização, ainda que reduzida, de termos populares, como cavação ou carraspana, e palavras estrangeiras, principalmente de origem francesa e inglesa. Mais importantes são os trocadilhos e as repetições com função humorística, de resto, recursos comuns à geração boêmia e à literatura da *Belle Époque*.

Um resumo da história do Brasil apresentada por Mendes Fradique é uma tarefa inglória, devido ao caráter anárquico do texto, à própria estrutura de livro de história, que não apresenta necessariamente um enredo, e ainda às inúmeras menções a personagens e fatos da época, que recheiam de referências umas poucas linhas. Apresentaremos, por isso, apenas algumas linhas gerais desse texto, que não pretendem, sequer minimamente, dar conta do conteúdo desenvolvido pelo autor.

Na história apresentada por Mendes Fradique, a extinção do comissariado do Brasil, anunciada pela *United Press*, permitiu aos portugueses a sua descoberta. Na descrição da população do país figuravam nomes de personalidades da época, que são apresentados como indígenas. Nas ilustrações do livro essas personalidades são caricaturadas vestindo cocares e saiotos de palha. Apesar da caracterização, esses indígenas apresentam comportamento típico da vida moderna, vivem numa grande cidade com instituições republicanas e dirigem

automóveis, além disso constituem uma sociedade de artistas, políticos, empresários e médicos²⁴.

Estiveram presentes [na primeira missa] inumeros selvagens da tribu dos tupiniquins, entre elles os srs. Hermes Fontes, Indio do Brasil, Eloy Pontes e outras figuras de destaque no *set* carioca. Não compareceu o sr. Osorio Duque da Estrada, allegando discordar de que fosse aquella a 1ª missa no Brasil, pois o illustre historiador sabe de relações anteriores entre portuguezes e indigenas, por intermedio do escriptor Affonso Lopes. Terminada a cerimonia, os recém-chegados fizeram um curto passeio de automovel pela cidade. (FRADIQUE, s/d, p. 44-45)

O comportamento desses “indígenas” correspondia a uma crítica ao comportamento de autoridades da República em relação a ilustres visitantes estrangeiros, cujo fato mais aparente foi a pública efusão de autoridades brasileiras quando da visita do rei da Bélgica²⁵. Dessa forma, as descrições anacrônicas da *Historia do Brasil pelo methodo confuso* são, como as crônicas de Mendes Fradique, reveladoras do cotidiano da capital da República. Sua sátira tinha como alvo a situação do país, os políticos da República, os intelectuais e os fatos sociais que reforçavam a idéia de país às avessas, tão corrente àquela época. A descrição da geografia nacional de Mendes Fradique é bastante exemplar desse sentimento:

Sob o ponto de vista Geographico era o Brasil um dos paizes mais originaes do globo.
Situação astronomica: – Estava situado no mundo da lua, a 38º á sombra, pelo meridiano do Rio de Janeiro, no verão, e a -15º sob o meridiano do Campo do Jordão, no inverno.
Limites: – Ao Sul o Borges de Medeiros; a Leste o cabo submarino; a Oeste o Acre. Não tem Norte.
Superficie: – Foi sempre um paiz muito superficial, em tudo.
Mares: – O mar de Hespanha, em Minas, é o mais importante.
Golfos: – Objecto de luxo.
Estreitos: – O canal do mangue e o cerebro do sr. Marcolino Barreto.
Ilhas: – A Trindade, antigo esconderijo de um thesouro encantado, que se transformou em uma tartaruga, symbolo do progresso da região; a ilha dos Promptos, no Cattete; a ilha da Sapucaia, patria dos nossos philosophos de fancaria.
Cabos: – O cabo Roque, o cabo Elpidio e o cabo Ruffino, ambos da Brigada; o cabo submarino, da The Western Boato Cavation C.º Ltd. (FRADIQUE, s/ d, p. 49-50)

As referências de Mendes Fradique estão apagadas em nossos dias pelas brumas do tempo, mas alguns nomes ainda são capazes de revelar o sentido cômico de suas linhas. No

²⁴ A menção satírica de personalidades de uma época contemporânea ao autor é uma tradição muito antiga na literatura, que teve em diferentes momentos autores de destaque, como François Rabelais, em seu *Gargântua e Pantagruel*, e Jonathan Swift, especialmente em *As viagens de Gulliver*, apenas para mencionar dois exemplos clássicos.

²⁵ A visita do rei Alberto I da Bélgica ao Brasil em 1920, durou quase um mês. O soberano ficou hospedado com sua esposa no Palácio Guanabara, sede do governo. Durante o período em que esteve na Capital Federal, autoridades e figuras da época se desdobraram em recepções e passeios. Entre as várias atividades do casal real, destacaram-se a escalada do Pico da Tijuca e seus rotineiros banhos de mar na praia de Copacabana, que a partir de então começou a ser frequentada, popularizando-se dessa forma o hábito dos banhos de mar na cidade. (SEVCENKO, 2004)

trecho acima a referência a Borges de Medeiros, governador positivista do Rio Grande do Sul e um dos epígonos do movimento republicano, remete às críticas que a República sofria, uma vez que sua proclamação era vista não mais como uma redenção mas como a culpada por todos os problemas nacionais. O cabo Roque também se prende à mesma idéia de falsidade que a República trazia em seu bojo, pois se trata daquele personagem imortalizado pelas páginas de *Os sertões*, um cabo que foi tido como herói, que teria morrido para salvar a República, mas foi descoberto vivo, depois de fugir da batalha. Outras referências bastante vivas para a população carioca da época se fazem sentir, como o cabo submarino, pivô de uma disputa entre Brasil e Inglaterra sobre as Ilhas Trindade.

No capítulo VI, intitulado “Capitanias hereditárias – Feudalismo” há referências diretas à realidade brasileira, numa descrição deslocada e às avessas da vida entre os indígenas de Pindorama:

Sete annos bissextos já se haviam amontoado sobre o descobrimento do Brasil, e a nova terra, apezar das diversas visitas e *tournées* de europeus, continuava a viver sob as mesmas instituições politicas, sociaes e religiosas dos indigenas.

A gente do Pindorama guiava-se pelo mesmo principio politico que hoje nos rege: *Todo mundo manda e ninguem obedece*.

A nação era formada, como já vimos, por tribus e estas por familias de tratamento, vivendo sob a autoridade absoluta de um chefe supremo – o *Pagé*. Os mais notaveis pagés foram Antonio Conselheiro, Accioli e o monge Zé Maria. (FRADIQUE, s/d, p. 77)

Fatos históricos brasileiros ganham nova roupagem nas mãos de Mendes Fradique. Caramuru, Tiradentes, D. João VI, aliás “D. João Cesto”, e D. Pedro I surgem como cavadores, sortudos ou pusilânimes. Suas figuras elevadas de heróis são arejadas em descrições que os humanizam, mas de tal forma que certas características ressaltam, transformando-os em caricaturas. Ilustrativa desse rebaixamento de vultos históricos é a descrição da Proclamação da Independência:

Uns affirmam que D. Pedro, apavorado com a suspensão das garantias constitucionaes, abalou para S. Paulo, onde proclamou a independencia; outros asseguram que, ao saber da assignatura do Sitio, o principe, tomado de terror panico, enganchou-se no cavallo do tilbury mais proximo e encarapitou-se num pedestal existente no largo do Rocio, logo á sahida do Stadt Munchen, no que foi imitado por alguns selvagens mais solidarios e uns bichos que haviam fugido de uns quadros inventados pelo sr. Drummond no jardim Zoologico, mais tarde convertido em instituição nacional permanente, sob a guarda e proteção das autoridades civis e militares: o jogo dos... ditos.

O medo intenso resfriou bruscamente o grupo, petrificando-o e bronzificando-o em seguida.

Outros sustos semelhantes têm augmentado um tanto o volume de heroes.

Ainda lá se vê um indio, apontando a flecha que destinava a um guarda civil da tribu dos Goytacazes, que tentara dar voz de prisão ao grupo.

Apesar disso o Brasil passou a ser uma nação mais ou menos independente, tendo como imperador o Barão de Rotschild.

A cerimonia da coroação foi marcada para o dia 12 de Outubro, no Palácio Monroe; mas a chegada de Christovam Colombo, que vinha expressamente descobrir a America, fez com que se

transferisse a festa para o dia 15 de Novembro, aniversário da proclamação da República. (FRADIQUE, s/d, p. 114-115)

A complexa história nacional recebe explicações cômicas em Mendes Fradique. Assim, a descrição da Proclamação da Independência é feita por meio de uma descrição humorada das reações de D. Pedro I, quem, apavorado, abalou para São Paulo ou ainda teria subido a um pedestal onde virou estátua. Aliás, em vários textos de Mendes Fradique a origem das estátuas que cada vez mais povoavam a capital brasileira seria justamente o pavor pânico dos heróis nacionais. Ainda, a bastante criticada subserviência nacional merece menção no adiamento da coroação por causa de Cristovão Colombo.

A narração dos fatos históricos, em Mendes Fradique, está recheada de anacronismos que apontam para a crítica, comum ao discurso conservador, à continuidade de certos aspectos negativos da “índole nacional”, um discurso que apresentava também uma atitude reformadora da sociedade brasileira. Nesse sentido, a obra assinada por Mendes Fradique revela uma dimensão conservadora por prestar tributo ao que Luiz Costa Lima caracterizou como “auditividade”. É característica sua incapacidade ou indisponibilidade para a reflexão, que redundava em autoritarismo: “O fato extremamente grave quanto ao caráter do sistema intelectual brasileiro está em que o autoritarismo dos regimes autocráticos se harmoniza com a tradição acrítica de nosso pensamento, com a sua falta de estímulo ante qualquer indagação teórica, com o seu medo de ousar conseqüentemente” (COSTA LIMA, 1981, p. 14).

Mendes Fradique, em muitos momentos, refere-se à inferioridade racial sem aprofundar teoricamente o problema e repisa conceitos importados, deixando de lado a possibilidade de encontrar respostas mais atinentes à realidade que o cerca. O autoritarismo, no entanto, é diminuído por conta da força relativizadora do riso. Dessa forma, na *Historia do Brasil pelo methodo confuso* a teoria da inferioridade da raça já está presente e é apresentada como um *continuum* na história nacional. Se há um ensaio de debater o tema, Mendes Fradique apenas limita-se a apresentar uma explicação estapafúrdia que – não obstante desvelar humoristicamente crenças do senso comum da época – descompromete-se de propor alternativa, autoritária ou não, à situação dada. O procedimento implica diversas dimensões: impõem-se posicionamentos morais próprios à sátira; cultiva-se a circunstância discursiva de um suposto debate, pelas marcas de oralidade que revelam alusões tácitas e cumplicidade do interlocutor; mas não se escapa ao que Costa Lima chamou auditividade, já que não se dá um passo além do tratamento superficial da questão: o humor desfaz tensões de cunho teórico e de relevância ética, social e política, as quais se permite evitar, levemente, mesmo depois do ensaio de confrontação intelectual com elas. É interessante notar que há aqui íntima relação

entre as opções éticas do autor e as estratégias composicionais apresentadas pela obra, pois as generalizações típicas de uma cultura “auditiva”, como caracterizada por Luiz Costa Lima, conjugam-se a um feitiço estético que retoma e reformula, em formato escrito, a herança oral da produção dos poetas boêmios do início do século.

Dessa forma, o recurso da anedota típica de salão se conjuga à explicação dos fatos da nacionalidade, por exemplo, quando Mendes Fradique trata da abolição da escravatura e aponta para a questão da miscigenação racial como principal fator para a libertação dos escravos.

[...] o portuguez, domiciliado no Brasil, trabalhava insensivelmente para a extinção do captivo, e muito sensivelmente, pelo esmaecimento da pretidão da raça preta.
 Não roubemos o triumpho que cabe á força de uma bi-natural, para attribuil-o ao romantismo piegas de meia duzia de letrados ou ao bate-boca ignobil de descontentes alarves.
 Joaquim Nabuco, Ruy Barbosa, José do Patrocínio, Clapp, Joaquim Serra, Rebouças, Gusmão Lobo, Ennes de Souza, nada teriam conseguido, com impalpabilidade de suas boas intenções, si não fora o argumento formidavel do sr. Manoel da Venda pela flauzina, nutrida jaboticaba, mucama dengosa, nos tempos modernos promovida melindrosa. É esta opinião de Gil Blas.
 A abolição da escravatura não foi obra do morteiro britanico, nem da Princeza Isabel; Ruy Barbosa, o Mestre, era ainda muito novo quando apellou para a *verdadeira Redemptora*, a vontade impessoal da Patria.
 A abolição no Brasil foi o resultado dos amores dos Manoeis pelas Flauzinas, a abolição foi, a um tempo, a causa da queda de Cotegipe e a verdadeira mãe da mulata.
 [...]
 A abolição não foi pois a emancipação dos pretos, mas simplesmente a emancipação das pretas.
 (FRADIQUE, s/d, p. 150-151)

A mistura de raças já preparara o terreno para a abolição, e o Manoel da Venda, o popular português da mercearia teria sido, como um representante genuíno do povo, o verdadeiro motivo da abolição. A concupiscência brasileira seria uma das marcas nacionais e quem comprova essa opinião é um dos grandes pícaros da literatura, Gil Blas. Em termos composicionais, há aqui o recurso ao mote popular da figura do português, sempre presente nas piadas e que, nesse caso, seria responsável por uma característica da nacionalidade. Ligando-se ainda à herança dos literatos boêmios surge a menção ao pícaro francês, de maneira deslocada. Quanto à proposta de debate dos problemas nacionais, emerge, a partir da menção às relações entre senhores e escravos a problemática da miscigenação racial e a constituição de uma “nova raça”, idéia tão cara, por exemplo aos integralistas. Conjugam-se, assim, em Mendes Fradique a oralidade herdada da boemia literária e a auditividade característica do sistema intelectual brasileiro.

Mendes Fradique elabora em seu livro de história algumas personificações, como a da República, da Anarquia e do próprio Brasil. Personificações da República eram bastante correntes no início do século, figuras femininas lembrando deusas greco-romanas estampavam

moedas, selos e muitas vezes apareciam em caricaturas de jornais em situações humorísticas. Mendes Fradique aproxima-se dessa dama República em sua descrição. Em outro momento, a personificação do Brasil, como um caboclo franzino e abobalhado, resulta em páginas cheias de humor.

No dia 7 de setembro de 1822 via-se este cidadão [D. Pedro I] incumbido de criar e educar um caboclo opilado que aparentava pouca idade e se dizia filho de Pedro Alvares Cabral com as correntes oceanicas.

Tendo sido Pedro I obrigado a fugir para a Europa, deixou ordens para que o indio fosse entregue á profesora Daltro; a isso, porém, se oppoz um filho que o monarcha fugitivo deixára na Palmeirolandia, e que se tornára amigo e protector do indio.

O principe, que veiu a ser o sr. D. Pedro II, tomou a seu cargo a educação do caboclo, manifestando sempre pelo pupilo um especial carinho.

Esse caboclo era o – BRASIL.

[...]

Educado na fazenda, sob a influencia da nobreza antiga, o Brasil era o que se pode chamar um bom rapaz.

E foi nesse estado de espirito que elle conheceu casualmente um grupo de bohemios incorrigiveis, como Benjamin Constant, Camilo Desmoulins, Lopes Trovão, St. Juste, Quintino e outros.

A eloquencia desses malucos conseguiu embasbacar o almofadinho contando-lhe cousas extraordinarias.

Falavam os bohemios sobre uma grande cidade chamada *Babylonia das idéas novas*, não muito longe dalli, onde havia entre outras cousas notaveis um cabaret elegantissimo, o *Cabaret da Liberdade*.

A estrella era a Republica, divette de Montmartre, mulher bela, espirituosa e sobretudo... camarada. (FRADIQUE, s/d, p. 159-161)

Essa narrativa apresenta elementos típicos das narrativas de heróis olímpicos, como o nascimento do caboclo Brasil, a partir de Cabral e as correntes oceânicas; o sentido elevado, porém, é traído pelo aspecto doentio do rapaz e por sua inocência ou mesmo estupidez. A tão antiga quanto repetida história da queda do pai por força do filho recebe um tom diferente aqui, o pai cai pela inconsequência do filho, ou melhor, sua trapalhada. Levado por más influências, o caboclo Brasil deixa-se seduzir pela República. Durante um longo diálogo em que D. Pedro II é julgado e o golpe contra o Império se consuma, o caboclo Brasil só fez dormir.

O Brasil, que dormira durante todo o processo, acordou aparvalhado, tonto, e dando com os olhos no sr. Raymundo de Miranda, indagou, mechanicamente:

— Que bicho deu? E o sr. Raymundo: — Deodoro. (FRADIQUE, s/d, p. 168)

Novamente há aqui a menção ao um Brasil jovem e imaturo. A hipótese de que os brasileiros formavam um povo-criança que precisava ser conduzido politicamente à maturidade estava no cerne do projeto integralista. Deve-se notar, no entanto, que a personificação do Brasil e os recursos humorísticos utilizados estão muito próximos, do ponto de vista formal, ao

modernismo progressista. Parece claro, assim, que conservadorismo e inventividade estética não se excluem.

Assim como várias outras obras das primeiras décadas do século XX, a *Historia do Brasil pelo methodo confuso* apresenta ao leitor um Brasil às avessas. Fundamental, para esse tipo de retrato em negativo é a presença de dados próximos e reconhecíveis aos leitores. Dessa forma, os personagens dessa história inclusive têm as mesmas características e os mesmos nomes de figurões da época. Trata-se de um deslocamento: o mundo estranho do passado ganha algumas características do presente, características essas evidentemente anacrônicas e relacionadas a fatos e instituições da contemporaneidade do leitor. O recurso é antigo e bastante popular. Le Sage já o tinha utilizado no século XVI e o humor das aventuras de Asterix e Obelix se baseiam no mesmo recurso. A idéia de fazer uma crônica da vida contemporânea utilizando o tempo histórico, em chave de estranhamento revelador para o leitor, não é nenhum modernismo, apesar de estar presente em várias obras dos modernistas.

Se algo aproxima Mendes Fradique a autores diretamente ligados ao Modernismo, como Oswald de Andrade ou Murilo Mendes, é em especial a convicção de que o traçado de um retrato adequado do Brasil teria de ser em negativo. Nos anos 1920, tanto para intelectuais anti-vanguardistas quanto para vanguardistas, cabia opôr-se à mentalidade difundida pelas inúmeras histórias pátrias e o ufanismo do início do século XX. Devemos lembrar que é de 1901 que o Brasil vê a publicação de um de seus maiores fenômenos editoriais de todos os tempos, o livrinho do conde Afonso Celso intitulado *Porque me ufano de meu país*. Texto “ufanista” por excelência, a obra teve longa vida editorial e foi material obrigatório em vários grupos escolares do país até os anos de Getúlio Vargas. Além disso uma verdadeira avalanche de livros de história do Brasil teve lugar nos primeiros anos da República.

De qualquer forma, o descontentamento com os rumos tomados pelo regime republicano e as práticas políticas no Brasil já se fazia notar desde os últimos anos da década de 1890, agravando-se na primeira década. A crônica do ambiente cultural e político desse momento da história nacional está presente no livro de Mendes Fradique, como pastiche de livro didático. A crônica satírica, porém, seria desenvolvida nos anos seguintes por Madeira de Freitas, tomando novas configurações, textos narrativos e ensaísticos, em outras publicações.

CONTOS DO VIGÁRIO

Após a *Historia do Brasil pelo methodo confuso*, de 1920, mais um livro foi publicado sob o pseudônimo de Mendes Fradique: *Contos do vigario*. Esse volume encerra 17 crônicas, um prefácio e um “Offertório”, dirigido a Bastos Tigre, no qual Mendes Fradique faz referência ao *sense of humor* desse outro satírico. Merece menção uma brincadeira, logo na antecapa, ao estilo da utilizada em *Historia do Brasil pelo methodo confuso*, que relativiza as fronteiras do material publicado:

DO MESMO AUTOR

Hypocratéa – Sonetos – Caricaturas, com prefacio de Emilio de Menezes. Exgotado.

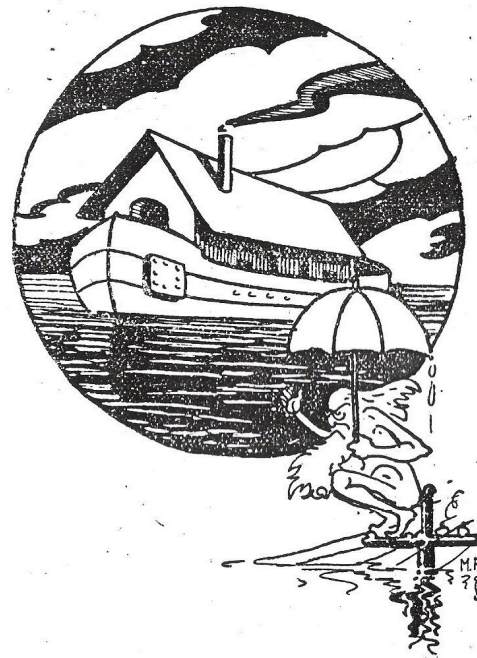
Historia do Brasil pelo methodo confuso. Edição de Leite Ribeiro. 4ª Edição. (Ilustrações do autor).

EM PREPARO.

Feira livre. (Anthologia Nacional). Paginas escolhidas de autores nacionaes, escriptos especialmente para este livro, com photographias dos mesmos autores e sua bibliographia. Entre os grandes nomes que se dignaram collaborar na “Feira Livre”, encontram-se Ruy Barbosa, Machado de Assis, Olegario Mariano, Coelho Netto, Pontes de Miranda, Padre Antonio Vieira, Hermes Fontes e Camões.

O Sr. Mendes Fradique não garante a authenticity dos autographos que possui: garante apenas que elles encerram materia inédita.

O festin de Balthasar. – Tragedia humorista com illustrações de Gustavo Doré (desenhos fluidicos) (FRADIQUE, 1922, antecapa).



Entre obras verdadeiramente publicadas por Mendes Fradique, Hypocratéa e a *Historia do Brasil pelo methodo confuso*, e uma que realmente se encontrava no prelo, *Feira livre...*, encontra-se outra que jamais foi publicada e cuja referência aponta para uma

blague: “O festin de Balthasar”, que teria inclusive ilustrações de Doré. Deve-se notar ainda que, além disso, em relação ao posteriormente publicado *Feira livre*, o autor conta com “textos inéditos” especialmente escritos por autores como Camões e Machado de Assis, ao lado de outros ainda vivos, como Coelho Netto. Tem-se, aqui, então, uma indicação de que o anacronismo, principal mote do “método confuso”, continua a prevalecer nesse novo livro, algo que pode ser identificado na própria temática do conto do vigário, que de certa forma mantém e reflete a idéia de confusão, ou melhor, ludíbrio.

No prefácio intitulado “Á victima”, o personagem-narrador estabelece sua “singularização”. Dessa forma, estabelece-se o pacto ficcional entre leitor e narrador. Um pacto que prevalece principalmente em relação aos textos narrativos de Mendes Fradique. Entre as 17 crônicas presentes nesse livro, duas se destacam por se apresentarem como narrativas: “O

dilúvio” e “Reportagem macabra”, com o próprio Mendes Fradique como personagem, as outras são todas de cunho ensaístico. A crônica “O dilúvio” se destaca por suas características de anacronismo e mistura de elementos antigos e contemporâneos, tal como na *Historia do Brazil pelo methodo confuso*. Nela, a linguagem elevada da história bíblica de Noé é substituída por uma linguagem cotidiana, o tempo mítico é substituído por notações da linguagem contemporânea; dessa forma, temos a exata data em que nuvens carregadas apareceram no horizonte: “A manhã de 17 de fevereiro do anno seiscentos da vida de Noé [...]” (FRADIQUE, 1922, p. 29) e somos informados que a descrença do povo e da própria família de Noé não era causada apenas pela falta de fé, mas também pela falta de confiança na “[...] competencia technica do velho patriarcha [...]” (FRADIQUE, 1922, p. 30). O processo de dessacralização do texto religioso por meio do cruzamento com elementos do cotidiano é reforçado com a presença do próprio Mendes Fradique como passageiro da arca: “Às 8 horas da noite, cortadas as amarras de bombordo e as de boreste, suspensas as escadas de corda, lacravam-se debaixo da mais tocante cerimonia, as portas e escotilhas da Arca de Noé, a cujo bordo eu, munido dos competentes passaportes, viajava como repórter dos ‘Times’” (FRADIQUE, 1922, p. 39). Da mesma forma, figuras conhecidas da sociedade carioca estão presentes na arca: “Eram passageiros de primeira classe, grande luxo, além de membros da família de Noé, varias pessoas gradas do set de Horizzeb, entre os quaes Benjamim Costallat, Téofilio, Elpidio Pimentel, Regina de Alencar e outros; alguns homens de reconhecido saber, corpo diplomatico e innumerous penetras” (FRADIQUE, 1922, p. 47).

Os primeiros dias de tormenta deixaram toda a tripulação e os passageiros preocupados porque a arca não flutuava e começaram então os rumores de motim. Os filhos de Noé já tinham até sorteado num gorro o nome de quem deveria matar o velho, quando um homem nu começou a berrar por todos os cantos “eureka”, logo todos souberam quem era:

- Eu sou Archimedes, o geômetra de Siracuza. Emquanto vocês, afobados, armavam finaes de terceiro acto, eu, o physico genial, tantos tratos dei á bola, que coneguei descobrir...
- Já sei, atalhou Japhet, achaste o principio...
- Qual principio, qual carapuças! Eu achei justamente o fim. (FRADIQUE, 1922, p. 58)

Logo adiante, o próprio narrador se faz presente lançando um comentário: “Archimedes tinha razão; fora precisamente por causa do fim que eu resolvera encalhar a Arca de Noé, no meio deste capítulo, durante algumas páginas” (FRADIQUE, 1922, p. 66-67). Ao final, o próprio Mendes Fradique rememora lances de sua aventura e faz nova intervenção:

Recordo-me que ao fechar a Arca, antes de entregar a chave ao mata mosquito, para a desinfecção, Noé procurára afobado a pelle da paca sem, comtudo (sic) lograr encontral-a.

E é esta mesma pelle que eu reconheço agora no lombo do leitor.
Aconselho-o a que a dispa, tanto que acabe de engolir esse deslavado e xaroposo Conto do Vigario. (FRADIQUE, 1922, p. 69-70)

Em “Reportagem Macabra”, Mendes Fradique visita o cemitério do Caju à noite, incumbido por seu jornal de entrevistar os mortos, por se tratar de um médico “vastamente relacionado naquellas duas necropoles” (FRADIQUE, 1922, p. 173). Guiado pelo Ginja, cobrador da Casa Vallardi, que também servia de intérprete da linguagem dos mortos, Mendes Fradique entrevista, entre outros, Antonio Torres e Emilio de Menezes. Todas as conversa têm como alvo os médicos que assistiram ao passamento dos ilustres defuntos. Perguntando a Emilio de Menezes como era possível que tivesse ainda conservada sua gorda papada, este responde:

Devo isso ao duplo embalsamento de que fui victima. Tendo sido chamada a Assistencia em meu socorro, á porta do Paschoal, após um trocadilho do Raul, veiu na ambulancia o dr. Vicente Luz, que, reconhecendo-me, levou-me em automovel á minha residencia, onde fiquei aos cuidados do dr. Alcides Lintz, meu assistente e attestante. Este clinico examinou-me com cuidado, perguntou-me se tinha tido filho ou aborto, e começou a escrever a receita. (FRADIQUE, 1922, p. 187-188)

Os colegas médicos foram tema de várias crônicas assinadas por Mendes Fradique. Ainda no próprio volume *Contos do vigario* há uma crônica de cunho ensaístico intitulada “Medicos”. Nesse texto Mendes Fradique lamenta que o professor Rocha Vaz, da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, tenha reprovado os alunos do último ano do curso. A questão é utilizada por Mendes Fradique para denunciar, de maneira irônica, a inversão de valores sociais.

Reprovando rapazes já um tanto crescidinhos, ás barbas do diploma, porque sejam elles de uma ignorancia crassa e assustadora em medicina, chega, quando muito, a satisfazer o espirito de justiça, honestidade e outras abstracções mithologicas do tempo dos Affonsinhos; mas attenta contra nossa legislação, contra a Lei Mozaica, contra a tradição, contra o equilibrio numerico das populações, contra os direitos adquiridos das empresas funerarias, contra o senso historico, contra o senso commum, e contra uma porção de outras instituições solidas e muito necessarias. (FRADIQUE, 1922, p. 140)

O mundo às avessas, a inversão de valores era um sentimento comum entre boa parte da população brasileira nas primeiras décadas do século XX. Esse mundo invertido está contido na idéia do “método confuso” de Mendes Fradique, ele mesmo uma tropicalização que inverte muitas das características do personagem Fradique Mendes, de Eça de Queirós. Dessa forma, um médico que reprova alunos ignorantes estaria indo contra os valores que representava a sociedade de “doutores” e diplomados, sempre ligados ao poder. Justiça e honestidade ficaram,

assim, relegadas a meras mitologias antigas, que nada valem numa sociedade que se pautava por valores econômicos e não se intimidava em especulações escabrosas.

Os textos ensaísticos, não narrativos, presentes em *Contos do vigário* apresentam, todos, críticas à perda do norte moral pela sociedade brasileira, que para ele estava representada, é claro, pela sociedade carioca. As idéias e reflexões de Mendes Fradique a respeito também estão na crônica intitulada “Direito de roubar”: “Quando a parteira atira neste vale de lagrimas um *homo sapiens*, não vem elle munido de carteira ou livro de cheques; traz para a função de apropriação apenas dous elementos: miôlo e gadanho, que, segundo o grau de perfeição a que atinjam, podem dar um *pik-pocket*, um banqueiro ou um cavalheiro de industria” (FRADIQUE, 1922, p. 96). Nesse trecho, assim como em todo o texto, pode-se perceber a necessidade de se denunciar os “valores” que imperam na nova organização social: a usura, o roubo se tornam leis, regras a serem seguidas não apenas para a sobrevivência, mas para o estabelecimento da vida social. Para Mendes Fradique, essa “nova lei” ou valores sociais contemporâneos imperam na sociedade contemporânea e decadente que não aceita nem reconhece valores perpétuos de honestidade, tomados simplesmente como coisa velha, coisa do tempo do Império: “Repousando assim numa lei universal – a lei do menor esforço, é o roubo uma função humana, contra a qual não poderão vigorar as concepções abstratas de moral, honestidade e outras velharias do Império” (FRADIQUE, 1922, p. 39). A denúncia de Mendes Fradique se desenvolve sempre num tom de humorada ironia, em que Mendes Fradique afirma, por exemplo, que a honestidade é coisa do passado, do tempo do Império, dessa forma, esboça-se seu posicionamento em relação ao governo republicano.

Outras afirmações monarquistas podem ser observadas na obra de Mendes Fradique, mas como sempre, elas não são aprofundadas, monarquismo, catolicismo, xenofobia, machismo são conceitos que parecem flutuar em meio a tiradas humoradas e trocadilhos. Trata-se de uma característica relacionada à “auditividade” e ao gênero da crônica, uma certa vacuidade nas afirmações, que servem muito mais para fazer o público se identificar com o texto aderindo a sua linguagem persuasiva. Por outro lado, deve-se considerar que a realização cômica de Mendes Fradique também depende dessa característica, pois o efeito cômico é potencializado pelas imagens e pela linguagem elevada utilizada.

Algumas crônicas “ensaísticas” apresentam, em alguma altura, um fio narrativo de natureza anedótica em que personagens têm papel diminuído em favor de reflexões satíricas sobre a realidade brasileira, como em “As castas”. A narrativa, nesse texto, inicia-se com uma menção a um papiro encontrado quando de escavações no Morro do Castelo e enviado ao

Barão de Ergonte para sua tradução. A descrição do selo que encima o papiro revela o mesmo tipo de anacronismo presente em *Historia do Brazil pelo methodo confuso*:

O selo apresenta uma composição allegorica originalissima; ao centro uma caveira de antropeide com um barrete phrygio, sobre o qual se encarapita uma coruja, de cujo bico pendem um ramo de fumo e outro de café; ainda em torno disso tudo, um punhado de estrellas esparsas a esmo.

Remata o brazão singular uma legenda em caracteres bizzarros.

O Barão de Ergonte não possuía no momento a chave da legenda, e julgou por via disso, (sic) tratar-se de uma pagina de litteratura sanscripta, dirigida ao Sr. Conde de Affonso Celso, pois a traducção ao pé da letra dava estas duas palavras:

Para Celso.

Recorrendo entretanto a pesquisas mais detalhadas e profundas, concluiu o hierophante tratar-se, em boa verdade, de uma prophacia sobre a organização social do Pindorama, feita por Paracelso, em entrevista a seu collega e corrspondente Dr. Lopes Trovão, no anno de 1522, da graça do actor Procopio Ferreira. (FRADIQUE, 1922, p. 164-165)

Segue-se então uma descrição paródica da estruturação social do Brasil, em que duas castas podem ser identificadas: a “elite”, que pensa e da qual alguns indivíduos sabem ler e se consideram “talentos” e outros por saberem ler e escrever se denominam “gênios”, e a canalha, que não sabe ler nem escrever. A descrição, inserida num contexto de profecia, serve para satirizar a estrutura social brasileira da época, lembrando a descrição dos samoiedas e mandachugas presente em *Os bruzundangas*, de Lima Barreto. Em ambos os textos se descreve parodicamente a estrutura social e política brasileira a partir de um olhar estrangeiro. Os exageros descritivos revelam uma função caricatural nos textos tanto de Mendes Fradique quanto de Lima Barreto.

FEIRA LIVRE

Em 1923, Madeira de Freitas publicou *Feira livre...* (Anthologia nacional pelo methodo confuso), que seria incorporado com modificações à *Grammatica portugueza pelo methodo confuso*, em 1928. Filiado ao “método confuso”, o livro segue de perto a estrutura das seletas literárias, comuns à época nos grupos escolares brasileiros, com breves notas biobibliográficas e exemplos de textos de autores. A estrutura tradicional ganha comicidade à medida que as notas biográficas dos autores contemplados são submetidas ao anacronismo e à mistura de dados estapafúrdios, explicativos das origens de certas obras. Aos nomes dos autores juntam-se caricaturas de seus textos.

Nesse livro merece destaque ainda a incorporação de uma importante inovação técnica, a presença de ilustrações com função cômica: as fotos ou desenhos ao lado de cada nome não são dos respectivos autores. Em Monteiro Lobato, por exemplo, há uma foto de um índio, numa

referência à atuação nacionalista do autor; ao nome de Coelho Neto, uma imagem de Charles Chaplin é adicionada, por causa da semelhança física entre os dois. Há ainda fotos masculinas ao lado de nomes de autoras brasileiras, como Gilka Machado, Déa Lacerda e Regina Alencar, e imagens femininas relacionadas a nomes de autores, como Théo Filho e Pedro do Couto. Desenhos ilustram as entradas de Emílio de Menezes e Pinto da Rocha, que no entanto não são caricaturas dessas personalidades. Em Bastos Tigre há um desenho desse animal e em Osório Duque Estrada um aviso: “O 'cliché' não quis entrar”. Pontes de Miranda merece a foto de um singelo menino. Longe do momento de sua publicação, podemos supor que as outras ilustrações, além das evidentes trocas aqui relacionadas, continham teor cômico. Uma mensagem hoje apagada e talvez irrecuperável.

As descrições biográficas remetem à tradição de poemas de perfis humorísticos de personalidades, muito cultivadas desde o século XIX. A herança, porém, ganha nas mãos de Mendes Fradique novos elementos, a adoção do gênero escolar, em seu formato em prosa, e a complementação de fotos, que possivelmente remetiam a alguma particularidade do retratado. O anacronismo e o inverossímil são recursos presentes nas biografias dos autores, num todo que constitui a sátira relacionada ao nome. Como um Barão de Munchausen, Mendes Fradique desenvolve nas biografias dos autores histórias absurdas para explicar ao final algumas de suas obras, como pode-se ver, por exemplo, na entrada dedicada a Affonso Celso.

Affonso Celso



Affonso Celso de Ouro Preto nasceu no tempo dos Affonsinhos, dos quaes elle era um.

Herdeiro de um dos nomes mais illustres na historia politica de seu paiz, foi, logo após a formatura em Direito Canonico, nomeado consul em Guadelupe

Ahi escreveu um vigoroso romance, cujo titulo era GUADELUPE. Infelizmente, o navio em que viajava para S. Francisco da California naufragou na travessia do Golfo do Mexico, perdendo-se então uma parte dos originaes do romance, justamente a metade, o que levou o autor a publicar o restante sob o meio titulo — LUPE.

AFFONSO CELSO
Campo dos Affonsos—1850

(FRADIQUE, 1923, p.11-12)

Affonso Celso de Assis Figueiredo Júnior (1860-1938), nasceu em Ouro Preto, era o primogênito do Visconde de Ouro Preto, político bastante atuante no período imperial, que após a proclamação da República se exilou na Itália e depois na França, retornando em 1891. Affonso Celso formou-se em direito defendendo a tese *Direito de revolução*, filiou-se ao Partido Liberal, defendeu a abolição da escravatura e a República. Mais tarde, em 1889, solidarizou-se com seu pai e assumiu o monarquismo. Foi deputado por quatro legislaturas consecutivas até recusar-se, em 1903, a voltar à Câmara em protesto contra a República. Desde então praticou apaixonadamente o culto ao passado imperial. Sua obra mais famosa é sem dúvida *Porque me ufano de meu país*, publicado em 1901, um livro no qual o autor defende a supremacia do Brasil frente a todos os outros, sem mencionar as mazelas nacionais, como analfabetismo, escravidão, epidemias, etc. Publicou vários outros livros, alguns de poesia e o romance *Lupe* (BASTOS, 2002, p. 245-260).

A biografia de Affonso Celso, nas mãos de Mendes Fradique, é apresentada dentro do “método confuso”, ou seja, o autor é apresentado como um dos “Affonsinhos”, termo que até hoje remete a um tempo imemorial, antigo. As viagens de Affonso Celso ganham um ar cômico,

pois sendo um representante de aristocrática família, resignou-se a uma embaixada na colônia inglesa de Guadalupe. A menção a seu romance permite o trocadilho, ao estilo dos velhos boêmios cariocas. A alusão ao apego de Affonso Celso ao português se deve à moda da época, inaugurada com Osório Duque Estrada, de criticar livros a partir de seus aspectos gramaticais. O texto exemplificador da obra do autor é, assim, uma “farpa” contra suas críticas literárias.

O contra

Entre os cravos e as verbenas
De seu mimoso jardim,
A mais loira das morenas
Brincava junto de mim.
Quis dar-lhe um beijo no rosto
Ou nos lábios de carmim;
Ella cheia de desgosto,
Corando, fallou assim:

— “Não dou-te as rosas das faces”
Só por causa do pronome;
E, por favor não me masses
Porque eu viro lobishome.

(FRADIQUE, 1923, p.12)

Esse poema, elaborado por Madeira de Freitas, caricatura a estrutura, a linguagem e a situação de um dos mais famosos poemas de Affonso Celso, “Rosa”.

Rosa

Rosa colhia sozinha
Lindas rosas do jardim
E nas faces também tinha
Duas rosas de carmim.

Cheguei-me e disse-lhe: Rosa
qual dessas rosas me das?
As da face primorosa
Ou essas que unnindo estás?

Ela fittou-me sorrindo
Ainda mais enrubesceu;
depois, ligeira fugindo
De longe me respondeu:

“Não dou-te as rosas das faces
Nem as que tenho na mão
Daria se me estimasses,
As rosas do coração”

(CELSO, 1904, p. 16)

Vale notar na caricatura do poema de Affonso Celso o tom satírico em construções como “A mais loira das morenas” ou “Porque eu viro lobishome”. A caricatura do poema, porém, desmascara uma “falha” gramatical de Affonso Celso: a colocação da ênclise “dou-te” depois de “não”. No texto de Mendes Fradique a “falha” ganha maior dimensão à medida em que a amada havia aberto ao eu lírico, afinal, a possibilidade de um beijo nos lábios, mas cora por causa do erro que comete. Assim, desfaz-se a atmosfera romântica e aí nada acontece. Parece que o vate desinteressa-se da amada por isso, e então dirige-se agastado ao leitor, mostrando como pode ficar furioso ao constatar um erro gramatical. Daí a sátira sobre alguém que perde toda a poesia da situação, ao ater-se a detalhes gramaticais irrelevantes: uma próclise a menos, e o cortejador torna-se lobisomem. O pastiche ridiculariza o eu-lírico do poema original. Dessa forma, além de inflacionar características marcantes dos diversos autores retratados, Mendes Fradique revela humoristicamente, dados dos personagens parodiados. Em Affonso Celso, sua gramatiquice e seu romantismo inocente são elevados até atingir o grau do cômico, o mesmo processo é utilizado em relação a outros autores, como Castro Alves:

O POETA

Sou eu quem sonda os abysmos
Da loucura e da razão:
Da vida nos paroxismos,
Da morte no frio chão.
Pairando de plaga em plaga,
No degredo fui Gonzaga,
Nos infernos fui Orpheu!
Virgilio me fez romano,
David me fez soberano,
A eternidade sou eu.

Não me escurece o horisonte
A sombra de um Waterloo;
Si ontem fui anacreonte
Hoje sou Victor Hugo!
Nas azas do pensamento
Vi Pompéa e vi Sorrento
Sob a paz de um céu azul;
Tive o pavor de Mecenas
Amei Aspazia em Athenas
E as sultanas de Stambul!

Nos feitos das armas luzas
Vibra o genio de Camões!
Na lyra os dedos das musas
Inflamam revoluções.
Fui ao Sol da Renascença
Dante Alighieri em Florença
Em França fui Rabellais!
Na hecatombe, moribundos,
Rolam mundos sobre mundos

E o genio fica de pé!

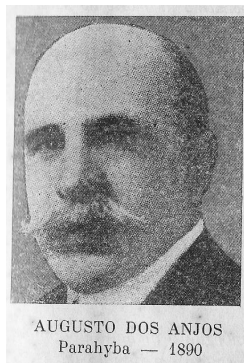
(Das Vozes da Humanidade)

(FRADIQUE, 1923, p. 55-57)

Nesta caricatura, pode-se identificar um cruzamento de influências de vários poemas de Castro Alves, mas principalmente um retrato das aspirações presentes em boa parte de seus poemas. A linguagem elevada do delírio poético, tão comum às primeiras fases do poeta, por exemplo, está bastante presente aqui. A estrutura desse poema lembra, mesmo que longinquamente, poemas como *Immensis Orbibus Anguis* ou ainda “O vôo do gênio”, um longo poema que apresenta um anjo-demônio que leva o poeta às alturas do céu para depois depositá-lo em profundezas escuras. Em Castro Alves, a figura do poeta é aquela capaz de suportar as adversidades assim como fruir os momentos elevados do gênio. A admiração de Castro Alves por Victor Hugo não é deixada de fora na caricatura apresentada por Mendes Fradique, bem como outras imagens marcantes do poeta, como as sedutoras mulheres do Oriente ou as referências à antiguidade romana. As menções a autores consagrados de outros países é frequente em Castro Alves, mas a referência a Rabelais parece aqui deslocada. Apesar de atrair os românticos, especialmente os franceses, Rabelais não é uma figura freqüente em Castro Alves; o humorado autor do Renascimento, no entanto, é autor citado com alguma regularidade em outras obras assinadas por Mendes Fradique, o que pode nos levar a considerá-lo numa referência importante para Madeira de Freitas.

Outro poema-caricatura que merece menção aqui é o relacionado ao poeta Augusto dos Anjos. A caricatura da obra do autor, assim como a nota biográfica, é bastante respeitosa e mesmo séria, levando-se em conta outros autores que têm suas biografias totalmente remexidas pelo “método confuso”. Ao lado do nome do poeta, pode-se ver a foto do Barão do

Rio Branco, epígono da República, apesar de monarquista, e figura de enorme ascendência no meio intelectual. Mas fora a foto trocada, ao contrário de uma nota biográfica cômica, o que se vê na sessão dedicada a Augusto dos Anjos é uma espécie de resenha enaltecadora de sua obra.



Augusto dos Anjos foi o mais incompreendido dos poetas brasileiros contemporâneos. Sua obra é incompatível com a língua portuguesa. Trabalhadora em francês, teria criado uma escola, que seria a escola dos poetas sábios. Monista, Augusto dos Anjos, atraiu sobre sua obra de um materialismo crú, a repugnância da gente que lê José de Alencar e Paulo de Góardenia.

Corroído por mortífera enfermidade elle reflecte em todas as suas produções a dispneia que o atormenta. A ansia de “subir” tantas vezes trazida á tona é uma tendência conservantista dos doentes do seu mal. Crê na continuidade da evolução; seu messias é uma nova humanidade, livre do cancer, da perfidia, da traição e do typho. Sua personalidade, isolada na originalidade de sua arte, não se resentiu com a morte do artista.

Augusto dos Anjos, gozando dos direitos dos mortos e dos ausentes, fez jús a esta biographia. Sua obra não tomou conhecimento da morte do autor e continua a chamar a atenção de todas as camadas não analfabetas. (FRADIQUE, 1923, p. 31-32)

Em todo o livro, essa é a única notícia biográfica que claramente não se filia ao “método confuso”, aliás, é a única em todo o *Feira livre* que merece a expressão “fez jus a esta biografia”. Assim, ao invés de menções a estapafúrdias aventuras e produções, há aqui algumas considerações reveladoras da própria percepção estética de Madeira de Freitas. Augusto dos Anjos não se confunde com autores de obras melosas e românticas, como Paulo de Gardênia e José de Alencar, seria então um incompreendido, um autor isolado em meio a uma suposta mediocridade da época. Além disso, sua obra teria suplantado o próprio artista, ganhando perenidade e a atenção das pessoas cultas. O comentário ecoa traços da crítica biografista da época (que relacionava uma inverídica tuberculose à obra do poeta), mas principalmente considerações traçadas por um estudo de Antônio Torres publicado no *Jornal do Comércio*, em 1914. Na crítica desse autor surge, possivelmente pela primeira vez, a expressão monista, relacionada a Augusto dos Anjos, e a consideração de que se trataria de um autor à altura dos modelos europeus. Mais notável, no entanto, são as observações quanto às imagens etéreas no poeta, que buscariam o alto: “Era [em Augusto dos Anjos] insaciável o seu desejo de ascensão. A sua vibrátil sensibilidade cada vez mais o distanciava do mundo que ele habitava. Queria subir, subir sempre, de mundo em mundo, num incessante *quaere superius* [...]” (TORRES, 2004, p. 56). A mesma idéia pode ser observada em relação ao texto assinado por Mendes Fradique, numa espécie de confirmação da opinião do crítico.

Seguindo a mesma linha de respeito e consideração da “nota biográfica”, mas voltando ao tom semi-sério que caracteriza *Feira livre*..., segue-se um poema que é uma paródia longe de ser ridicularizadora. O poema intitula-se “O necrotério” e apresenta imagens fortes, em rima rica, enfim um poema que pouco tem de caricato.

O Necroterio

Quizera ver um necrotério, e um dia,
Consegui penetrar no Necrotério;
Fazia frio; e o frio que fazia
Amortalhava esse lar funerio.

Sobre a marmórea mórgue o inchado abdomen,
Que a ascite transformára em túmulo ôdre,
Na desagregação dos restos do Homem,
Fedia, como féde um queijo podre.

E eu senti no cheiro nauseabundo,
Que naquele recinto tresandava,

O destino fatal do sangue immundo
Que me enche a arteria-aorta e a veia-cava.

Á emanção da putrida peçonha
Não pode haver mortal que não succumba,
Na angustia physiologica medonha
De quem desperta numa catacumba.-

Negra e sinistra hyena é o necrotério,
Necróphaga, putrívora, nojenta,
Que vae dormir trincando um mensentério
E acorda devorando uma placenta!

E eu na ancia de subir continuamente
Tento alcançar os páramos ethereos
Onde não chega o miasma que se sente
Na decomposição dos necrotérios.

Atordoadoramente retumbante,
Lá fora o infrene vendaval reboava;
E o estouro do trovão de instante a instante
De ribombo em ribombo ribombava.

(FRADIQUE, 1923, p. 32-34)

Esse poema paródico utiliza um verso do poema “Solitário”, de Augusto dos Anjos: “Fazia frio e o frio que fazia”, tal verso pode ser considerado central para toda a composição que acompanha de perto ainda outras composições do poeta. A impactante imagem dos trovões que ribombavam lembra a descrição presente em “Alucinação à beira-mar” (Na diuturna discórdia, a equórea coorte/ Atordoadoramente ribombava). Outro poema que parece ser fonte de imagens para Mendes Fradique é “Gemidos de arte”, especialmente os seguintes versos: “Sair de um ventre inchado que se anoja” ou ainda “Morre, da mesma forma que o homem morre”. De resto, reveladores do objetivo paródico figuram apenas as repetições do último verso, algo sempre evitado pelos versos decantados de Augusto dos Anjos.

O que teria feito Madeira de Freitas/Mendes Fradique dedicar linhas sérias dentro de uma obra cômica? Pode-se pensar, aqui, que a temática desenvolvida por Augusto dos Anjos teria eco no espírito do médico Madeira de Freitas, o que faria com que a paródia ilustrativa apresentasse características também pouco rebaixadoras ou risíveis. Algumas pistas podem ser encontradas no estudo desenvolvido por Alexei Bueno (1994), organizador da obra de Augusto dos Anjos. A partir do levantamento das relações existentes entre a obra do poeta e as idéias filosóficas e estéticas de seu tempo, somos informados que o monismo, um sistema que dava uma visão mística e totalizadora do universo a partir do darwinismo teria sido adotado por Augusto dos Anjos. Devemos considerar que uma visão que conjuga uma ciência tão estreitamente ligada ao universo da biologia, e conseqüentemente da medicina, à religião

deveria ser particularmente interessante para intelectuais católicos, como Madeira de Freitas, inseridos num contexto de adesão praticamente passiva ao desenvolvimento científico.

Ao lado disso, parece claro que a utilização de um vocabulário exótico é um elemento a mais de atração dentro de uma sociedade “auditiva”, em que palavras raras são disputadas como jóias preciosas. Dentro de uma comunidade voltada para a expressividade oratória, é possível entrever algumas das razões da popularidade adquirida pelos versos de Augusto dos Anjos. Isso implica em Mendes Fradique, um personagem-autor voltado para o grande público, buscar compreender a credibilidade que aos poucos ganhava a poesia de Augusto dos Anjos.

Em *Feira livre...*, além de poetas, outros autores têm seus textos satirizados ou caricaturados de maneira bastante clara, como (mais uma vez) o economista e jornalista do *Jornal do Commercio*, Mario Guedes, ou o gramático e filólogo Laudelino Freire. A assimilação do jargão econômico por Mendes Fradique é mais um exemplo de relativização de gêneros textuais sérios e de jornal, através do humor. Apresentamos, aqui, a nota bibliográfica do autor, que sofre os efeitos do “método confuso”, e o texto-caricatura:

Mario Guedes é economista. Carioca; collabora no Correio da Manhã. Foi companheiro de quarto de Leroy Beaulieu.

Bibliographia – A pecuaria no Brazil (romance); “Importação e exportação”, (contos); “Deficit”, (tragedia); “Vaccas”, (poema); “Café e cacáo”, (chronicas).

O LEITE DE GADO

O leite é um bom alimento. A materia prima do leite é a vacca. Vacca é um animal que dá leite. Os animaes comem e descomem. A vacca come capim. O capim custa caro. O estrume é vendavel. Quem vende o leite e não vende o estrume é burro.

Burro também é um animal. No Brazil há muitos burros. Mas ainda é preciso mais. Quanto mais burro, melhor. Porque burro é exportavel. O movimento de burros e de vaccas em 1918 foi:

Allemanha	88456745895564
França	95674589075
Japão	456778911095666
Cascadura	55897789599
Grecia	88895783427567490

[...] (FRADIQUE, 1923, p 115-116)

As informações bibliográficas já apontam para o trocadilho, assim o déficit é uma tragédia e as importações e exportações meros contos. Na recriação da linguagem que hoje seria chamada de “economês” vê-se uma aproximação com brincadeiras infantis, em que frases sincopadas levam a outras que se distanciam do tema original, numa espécie de domínio linguístico. Da mesma forma, a brincadeira com números astronômicos já utilizada em *Historia do Brasil pelo methodo confuso* se faz presente.

Laudelino Freire, por sua vez, é apresentado como um sujeito que passou longos anos na França e em sua viagem de volta conheceu uma francesa lindíssima que tinha como destino

um requintado cabaré no Rio de Janeiro. “A vollubilidade da bella Cléo foi a causa da metamorphose no character de Laudelino Freire” (FRADIQUE, 1923, p. 176). Desde então ele empunharia armas contra todos os gallicismos e tudo que lembrasse a França. Na “seleção de textos” a filologia ganha graça em explicações estapafúrdias e referências a nomes de autores da época:

BENJAMIN COSTALLAT – Este gallicismo vae de dia para dia deitando raizes na linguagem dos luzos-brasileiros. Em ves de Benjamin Costallat diga-se “O mais moço Costa onde quizer”.

MAFUÁ – Alguns autores rebuscaram a origem deste vocabulo na phrase *Ma fois* (minha vez) e erram redondamente. Mafuá tem sua origem na tolerancia da Policia para com os jogos de azar. Em logar de Mafuá diga-se de preferencia *Má Fé* (ma foi).



CABRIOLET – Em autores varios já se encontra a grafia *cabriolé*, entretanto, o vocabulo original não é também, como muitos julgam, *cabriolet* e sim *cabre-au-lait*. Em portuguez deve-se dizer *mulato claro*.

AGUARDENTE ALLEMÃ – Corruptela de Aguardent-au-limon, mistura appetitiva trazida para o Brazil por Duguay Trouin.

MOZART LAGO – Este gallicismo é original porque vêm do allemão; sendo assim continuemos a dizer Mozart Lago. (FRADIQUE, 1923, p. 177-178)

Último poema-caricatura de *Feira livre...*, sob o nome de Augusto de Lima. Nele o espaço gráfico é parte essencial do enunciado satírico-literário. (FRADIQUE, 1923, p. 213)

Feira livre... (*Anthologia nacional pelo Methodo Confuso*) é, como o próprio subtítulo aponta, um livro totalmente filiado ao “método” estabelecido por Mendes Fradique, especialmente por causa da confusão cronológica reinante nas biografias e por causa da

ênfase caricatural. De qualquer forma, essa publicação reforça a idéia de que Mendes Fradique cada vez mais se firmava como um nome satírico no meio literário brasileiro dos anos 20. Várias menções a Madeira de Freitas e mesmo ao próprio Mendes Fradique em textos do livro reforçam o jogo de identidades e verossimilhanças existente então entre criador e criatura. Assim, abrindo o volume há um “Offertorio” em que o nome Madeira de Freitas aparece ao lado do pseudônimo Mendes Fradique:

Ao dr. Henrique Duque,
 Meu grande amigo,
 A irreverencia
 De Mendes Fradique
 E a veneração
 De Madeira de Freitas,
 Dois camaradas distintos
 E um só amigo verdadeiro.

(FRADIQUE, 1923, p. 9)

Camaradas distintos mas um só amigo verdadeiro, aponta-se aqui para uma separação entre vida pública e privada. Mendes Fradique “autor” e Madeira de Freitas criador se distinguem, mas não tão totalmente que permita a vida independente do pseudônimo, afinal a articulação entre a comicidade relacionada ao nome que remete ao personagem de Eça de Queirós depende de uma percepção, mínima que seja, de seu *status* de criatura cômica ou face pública para a pilhéria. Dessa forma, tornam-se possíveis algumas brincadeira ao longo do livro em que Madeira de Freitas surge como médico, cuja capacidade profissional é comicamente posta em dúvida, e Mendes Fradique é tomado em alguns momentos como autor menor em parcerias com outros escritores ou mesmo numa crítica ao “método confuso”, apresentada em nome de José Oiticica.

Em *Feria livre...*, assim como em *Historia do Brasil pelo methodo confuso*, a relativização da verdade parece ser a tônica. Isso se dá inicialmente pela apresentação dos retratos que, apesar de seu apelo ao verídico, uma idéia generalizada no início do século XX, deturpam a verdade sobre os autores. Segue-se a relativização da verdade nas notícias biográficas dos autores mencionados, histórias estapafúrdias que têm como pano de fundo certos aspectos relacionados aos autores reais, que são inflacionados a partir do recurso da caricatura, que acaba sendo reforçado ainda mais nos textos apresentados como dos autores. A relativização da verdade está relacionada à idéia de mundo às avessas contemplada pelo “método confuso”, mas também está integrada à dificuldade de percepção, à época, dos valores morais e éticos, bem como do próprio tempo.

Mendes Fradique, dessa forma, reelabora o estatuto da verdade vigente em seu texto. Ela é relativizada das mais diversas maneiras, com retratos trocados, com biografias anacrônicas, caricaturas de textos famosos e também pela quebra das regras editoriais. Em *Feira livre...* o prefácio não está em seu lugar tradicional, o início do livro, mas no final, e aponta também para a tematização da verossimilhança:

Á primeira vista poderá parecer estultice que se pague um prefacio no fim de uma obra. Entretanto, nesta época de escura incerteza moral, em que o “bluff” mantém o seu reinado, ninguém se sente com coragem para afirmar coisas cuja demonstração material não esteja ao alcance.

Ora, em um prefacio, traça quasi sempre o autor uma justificação ou exposição de “motivos por que” publicou seu trabalho: assim sendo, para que o leitor não se julgue intrujado com as promessas do prefacio, resolvi expor este segmento de meu livro no fim do volume, quando já não houvesse perigo de descredito, pelo conhecimento adquirido da materia.

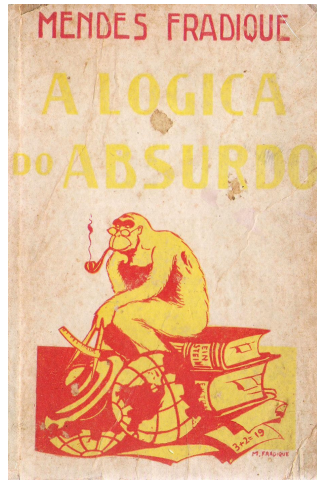
Por outro lado, como não é logico tomar-se o apperitivo após a sobremesa, e como si o leitor que chegar ao prefacio já terá lido toda a obra, então não se faz necessario este mesmo prefacio, porquanto lel-o será chover no molhado.

Eis porque eu não faço, ou, melhor, não prefaço o prefacio. (FRADIQUE, 1923, p. 215-216)

Aqui, Mendes Fradique debate sobre as próprias regras editoriais, atentando para a relativização dessas mesmas regras a partir da percepção da fluidez das regras morais. A mudança da percepção dos dados do mundo, cada vez mais relativos por conta dos avanços científicos e possibilidades tecnológicas, implica num debate sobre a própria veracidade das coisas, que devem ter “demonstração material”. Ora, justamente a demonstração material – no caso, o elemento primordial seriam os retratos dos autores contemplados – não corresponde a qualquer realidade verídica efetiva. Por trás do “método confuso” percebe-se, então, a relativização da verdade num eixo de tensão sobre a própria forma de percepção da realidade causada pela visão científica e inovações técnicas. Temática que perpassa toda a obra assinada por Mendes Fradique.

Todos os autores caricaturados em *Feira livre...*, com exceção de Castro Alves e Augusto dos Anjos, são contemporâneos à publicação. Dessa forma, Mendes Fradique dá continuidade a seu papel de cronista satírico do meio social que o circunda, reflexo de sua ligação com a tradição boêmia. Justamente a natureza próxima da crônica faz de *Feira livre...* um painel interessante para a compreensão do universo letrado da capital brasileira dos anos 20, por apresentar um conjunto amplo de nomes e sátiras de textos, reveladoras do meio literário que acabou sendo rapidamente esquecido a partir da consolidação do Modernismo em todo o país nos anos 30.

É de se notar que boa parte da literatura dos anos 10 e 20, que repisou modelos antigos introduzindo de forma mais ou menos hesitante inovações técnicas relacionadas ao inerente processo de modernização do país, sofreu um envelhecimento acelerado a partir do movimento modernista e principalmente a partir dos novos padrões promulgados pelos chamado “romance



de 30”. À medida que se for interrogando a validade de um conceito como “pré-modernismo” fatalmente será necessário observar que autores constituíam o painel literário brasileiro do período da *Belle Époque* e dos anos 20. Nesse sentido, *Feira livre...* proporciona informações relevantes, nomes e referências, filtradas pelo humor, é claro, que podem servir para estudos que não observem a produção da época apenas a partir de suas exceções²⁶.

A LÓGICA DO ABSURDO

Em 1925, Madeira de Freitas publicou *A lógica do absurdo*, livro que teria segunda edição em 1926. Nesse livro, a sátira moralizante persiste em anedotas humorísticas, mas surgem com mais freqüência os textos ensaísticos com maior dose de cinismo e ironia. *A lógica do absurdo* é dividida em três partes: a primeira carrega o título do livro e apresenta uma série de anedotas e considerações sobre temas como nacionalidade e Europa, entre outros assuntos; uma segunda, intitulada “Femina”, trata do universo feminino a partir de um viés bastante conservador; e uma terceira (“Hypocrates, Esculapio, Galeno & C.ª Ltda”) apresenta anedotas sobre o universo dos médicos.

Esse livro já não traz mais as inversões dos padrões gráficos. Dessa forma, um prefácio abre o livro, como era de se esperar, mas o problema da própria existência desse tipo de texto é novamente tematizada. Dessa forma se desenvolve uma reflexão sobre os aspectos mercadológicos que cercam o livro.

A instituição do “Prefacio” encontra nesse livro seu *habitat* perfeito.

A lógica do prefacio reside dentro do mais descabellado absurdo. Prefacio quer dizer — coisa feita antes, antecipadamente, acção “pre”.

²⁶ A expressão é baseada na afirmação feita por Luís Bueno, em *Uma história do romance de 30*: “Um conceito como o de “pré-modernismo”, [...] não pode existir senão como a manifestação de uma ótica que põe o modernismo no centro de nossa tradição literária, a ponto de poder definir o que há de válido no início do século, numa ação retrospectiva que acaba escrevendo a história das exceções e que tem como subproduto — voluntário ou não — a idéia bastante questionável de que as obras de Lima Barreto ou Euclides da Cunha ganham sentido por suas antecipações de certos aspectos do movimento modernista”. (BUENO, 2006, p. 44)

Prefacio a um livro é, pela accepção legitima do vocabulo, o que o autor “fez” (facio) antes de fazer o livro, (pre).

Ora, não sei de autor que, até hoje, tenha conseguido fazer o “prefacio”, antes do livro.

Prefacio é tarefa que se deixa para o fim, para a ultima hora. Si o escriptor é encalhavel, os seus originaes são entregues, ou, offerecidos ao editor em papel pergaminhado, com margem larga, dactylographados em 2 côres, ligados com fita verde, capeados em cartolina colorida, e já providos do competente prefacio. Este, porém, foi feito por ultimo, foi a ultima de mão dada pelo encalhavel autor a sua encalhavel obra. (FRADIQUE, 1926, p. 3)

Mendes Fradique aborda, de maneira humorada, algumas relações existentes entre autores e indústria editorial. Essa temática era recorrente entre escritores nas primeiras décadas do século XX. Monteiro Lobato esteve entre aqueles que defendiam o uso da máquina de escrever pelos escritores, além de tratar da necessidade de os livros terem boa aparência estética, numa forma de preocupação com o produto que deveria ser vendido (SÜSSEKIND, 1987). Uma espécie de desmistificação do fazer literário se esboça, assim, em Mendes Fradique. A identidade assumida por esse personagem-narrador volta-se para o desvelamento de realidades; personificando o “cavador”, o boêmio que busca sua sobrevivência por meio das letras, esse “Fradique tropical” se dá o direito de revelar a faceta profissional que começa a se estabelecer entre os escritores brasileiros.

Si, entretanto, o autor tem publico, si é avidamente procurado e lido, então é o editor que lhe não sae da porta, arrancando-lhe a gancho as migalhas de originaes, que elle, editor reúne a custo em quantidade de formar um volume, e edita, e vende, e exgota e reedita. [...]

Assim, já com o livro prompto, impresso, ligado, espera o editor pelo “prefacio” que vem a gancho, a cábreia, a forceps, mas vem, mas vem por ultimo, ultimissimo. (FRADIQUE, 1926, p.4)

A menção ao processo de produção do livro não é casual em Mendes Fradique. Como pôde ser visto nos capítulos anteriores, havia nas primeiras décadas do século XX uma tensão entre arte e mercado. Surgiram protestos quando escritores começaram a dedicar parte de seu tempo ao jornalismo e à propaganda, pois se tratava de uma traição ao estilo de vida boêmio. Também entrava em cena a questão de adesão a certos requintes técnicos, influência principalmente do jornalismo, mas também da fotografia e do cinema. Nesse prefácio, portanto, podemos perceber que o questionamento dos limites editoriais (o fato de um prefácio estar no começo de um livro) está na verdade relacionado à tensão existente entre arte e profissionalização e à consequente transformação da literatura em mais um produto. Isso nos leva a perceber que a exploração dos limites editoriais no “método confuso” é também uma forma satírica de abordar as novas relações comerciais que cercam o produto literário.

O debate entre o novo e o antigo se desenvolve assim em toda a obra assinada por Mendes Fradique. Suas crônicas tematizam a problemática a partir de análises sobre os costumes e os novos valores sociais. O texto intitulado “Goal!”, presente na primeira parte, dá

bem uma idéia do apego de Mendes Fradique ao passado boêmio. O autor considera que se pode distinguir a história do Brasil em duas partes, a Era da boemia intelectual e a Era do futebol:

A primeira morreu com Emilio de Menezes; a segunda nasceu com Friedenreich. Qual dessas duas gerações teria sido mais propícia ao Brasil? Ainda é muito cedo para uma resposta exata a este quesito.

A diferença entre as duas é escandalosamente clara. Nos tempos de Emilio de Menezes, do Guimarães Passos, do Paula Ney, de Bilac, de Patrocínio, disputava-se o campeonato do bom dito, da erudição e da graça. Hoje, a mocidade, scindida em facções, aneia pela autoria de ponta-pé, vigoroso, defende a supremacia de suas côres partidárias, chegando, não raro, a vias de facto. (FRADIQUE, 1926, p. 70-71)

O texto prossegue fazendo comparações, com óbvia exaltação do passado boêmio. Além disso, há uma enorme preocupação em descobrir que vantagens o esporte pode trazer ao Brasil em relação à Europa, afinal, um dos primeiros grandes heróis nacionais frente aos europeus foi um intelectual:

Se a primeira expoz Ruy Barbosa em Haya, é bem possível que a segunda apareça com garbo nas olympiadas de 2000.

Espero o resultado da segunda.

Em summa: a primeira cuidou da cabeça; a segunda cuida dos pés. Assim, se a primeira nos soube honrar, poderemos confiar na segunda.

Os extremos tocam-se. (FRADIQUE, 1926, p. 75)

O cultivo do físico, em detrimento do espiritual, é uma temática constante nas crônicas de Mendes Fradique. Isso leva Mendes Fradique a tecer considerações generalizantes sobre a nacionalidade e sobre a influência cultural norte-americana. Herdeiro da visão de mundo da boemia literária, Mendes Fradique revela um eurocentrismo exacerbado, dessa forma ele ataca a emergência do imperialismo cultural norte-americano e se ressentido do desconhecimento que os europeus demonstram em relação ao Brasil. Essa temática, em especial, pode ser exemplificada pelo texto “Marçal em Paris”.



Um médico brasileiro tinha um criado negro, certa feita o “seu dotô” decidiu ir a Paris, e apesar do criado insistir em ir junto, o patrão não permitiu, dizendo que os franceses eram intolerantes com pessoas de cor. Um dia passeando pela Cidade Luz o médico viu escrito numa plaqueta “Um selvagem do Brasil capturado por Theodor Roosevelt”.

Ora, o medico, que nunca tinha visto um selvagem do Brasil, a não ser empalhado no Museu, decidiu entrar. Quando conseguiu avistar o selvagem, quase cae, com uma vertigem, mixto de remorso e de indignação.

O selvagem era Marçal.

O creoulo, contorcendo-se em esgares, parecia um loco. Marçal urrava, Marçal relinchava, Marçal gania, Marçal rosnava; projectando-se, de quando em vez, de encontro á grade da jaula que o encarcerava, dava mostra de não poder supportar aquela horrível prisão. (FRADIQUE, 1926, p. 32-33)

O “selvagem” tinha reconhecido o médico e quando este pôde chegar mais perto a um canto da jaula:

O preto simulou não ter ouvido, mas voltando-se para o fundo da jaula, afim de apanhar uma nóz que lhe atirára um garôto, implorou, em tom apenas perceptível pelo medico:

— Dotô, pelo amor de Deus não me estorva, que eu to aqui embriando esses franceis. (FRADIQUE, 1926, p. 33)

As mudanças sociais e de costumes são tema freqüente em Mendes Fradique, entre elas as questões de moda feminina. Suas considerações sobre as mudanças de comportamento das mulheres demonstram seu posicionamento conservador e seu apego a padrões clássicos de beleza:

A chronica mundana de Paris tem se occupado, nestes ultimos tempos, muito vivamente, da questão da magreza como fator incondicional de elegancia feminina. E então é de ver com que furor de pesquisas gastam os sabios mundanos o melhor tempo da sua vida a ensaiar processos e mais processos tendentes a livrar a mulher de tudo quanto seja graxa de reserva.

Ora, quem, como eu, se deixou educar, do ponto de vista esthetico, na escola classica da belleza universal, não poderá jamais comprehender que se adelgace um corpo de mulher ao ponto do exagero preconizado, hoje, pelos folhetinistas da elegancia parisiense. (FRADIQUE, 1926, p. 201)

Do ponto de vista composicional, as crônicas de Mendes Fradique presentes em *Logica do absurdo* apresentam ainda alguma relação com os textos do “método confuso”. A primeira crônica do livro, homônima ao título da coletânea, é bastante exemplar da utilização de certo tipo de inversão cômica para tratar de conceitos científicos.

(...) venho observando que essa coisa divertida a que chamamos logica, é apenas uma das propriedades essenciaes da materia, como são a elasticidade, a porosidade, a impenetrabilidade, etc...

A logica, como o cearense, existe em toda parte. Onde estiver um homem, ahi está a logica: e, onde não houver um homem, ahi estará também a logica. É por isso que cheguei á conclusão de que ella existe dentro do mesmo absurdo, apesar de Euclides procurar, excluindo o absurdo, prover á logica. (FRADIQUE, 1926, p.7)

Neste trecho há uma reconstituição de uma aparente algaravia endoidecida, digna de Grandgousier, o sábio louco de *Gargântua e Pantagruel*. No entanto, por trás da aparente

loucura epistemológica, ela mesma uma sátira ao discurso científico misturado ao beletrismo do início do século, evidenciam-se a crítica sempre presente em Mendes Fradique à gramática e um flerte com a então recente Teoria da relatividade, de Einstein (figura bastante freqüente nos textos do autor, que foi um dos primeiros brasileiros a integrar a Teoria da relatividade ao seu pensamento estético). Para tratar da nova organização científica que acabou sendo consolidada pela Teoria da relatividade, Mendes Fradique recorre ao discurso satírico ambivalente. Não se trata de simples ironia ou cinismo, negativos em sua essência e afastados do humor carnavalesco identificado por Bakhtin e que tem em Rabelais seu ponto máximo, mas de uma brincadeira jocosa que permite ao estudioso das ciências (e temos aqui um eco do médico Madeira de Freitas, sujeito afeito ao discurso científico) um aligeiramento da linguagem científica. Ao tratar das descobertas científicas do físico alemão, a linguagem pesada dá lugar a considerações cotidianas. Isso não significa total abandono das revelações da ciência, mas uma forma abrandada de tratar as verdades; afinal as revelações da física quântica despertavam na sociedade o desconforto de um universo não previsível: a troca da mecânica Euclidiana pelo universo da relatividade implicava uma mudança de postura perante os fenômenos da vida em seus aspectos físicos e organizacionais.

Por trás do discurso cômico está o discurso sério. Num momento de crescente prestígio do discurso científico, a verdade científica ganha um viés popular por meio de inversões cômicas. O discurso científico não era desconhecido para o médico Madeira de Freitas e se faz presente em Mendes Fradique em sua forma não canônica, relativizada. O recurso à verdade da ciência, pois afinal se trata de uma verdade, e à lógica está presente aqui como resquício de sabedoria. Afinal, a presença da lógica em todos os fatos da vida, tanto em seus aspectos físicos quanto organizacionais, é uma constatação hoje cada vez mais consolidada²⁷. O que está proposto em Mendes Fradique então é uma constatação que burla qualquer formalismo científico e que por isso mesmo, de certa forma, “populariza” o conhecimento científico. Não se trata, obviamente, de uma popularização em sentido estrito, mas de uma inversão do próprio discurso científico e até mesmo de um rebaixamento do discurso elevado das ciências, quando, por exemplo, o texto adere à preconceituosa piada popular na referência ao cearense (“A logica, como o cearense, existe em toda parte”). Por trás do absurdo da explanação e das referências ao cotidiano encontra-se, assim, uma referência perspicaz e sensata à substituição da maneira euclidiana de ver o mundo pela nova forma de percepção proporcionada pelas teorias de Einstein.

²⁷ Sobre a questão da presença cada vez maior da idéia de uma relativização do conceito de precisão e lógica consultar, entre outros: PRIGOGYNE, 2002.

É importante notar, porém, que o recurso à discussão científica, em tom humorístico, está ligado à cultura auditiva descrita por Costa Lima. Dessa forma, a referência ao pensamento científico estrangeiro é utilizada no texto originalmente jornalístico como uma espécie de adorno erudito, bastante abrangente, que acaba por emoldurar questões bem específicas, como a falta de lógica de denominar-se Departamento de Saúde Pública “[...] a uma repartição que cuida exclusivamente das doenças da colectividade” (FRADIQUE, 1926, p. 10), ou da exigência de se manter guardanapos enfeixados em papel: “A hygiene julga de sabio conselho evitar a porcaria e a infectuosidade dos guardanapos, protegendo-os com cintas ou enveloppes de papel em cuja ascepsia ninguem poderá confiar” (FRADIQUE, 1926, p. 8). Levando-se em conta, no entanto, a função do pseudônimo Mendes Fradique, numa assimilação invertida da característica de seu quase homônimo português, pode-se dizer que a erudição característica do discursos voltados à persuasão (auditividade) cruza-se com o exagero cômico e dá vazão ao espírito satírico, como o autor demonstra na mesma crônica:

“Desde que me iniciei nos mysterios da collocação do pronome, que é como quem diz: desde que comecei a viciar minha intelligencia pura de bípede sem rabo, nas machinações idiotas das frivolidades humanas — venho observando que essa coisa divertida que chamamos logica, é apenas uma das propriedades essenciaes da materia, como o são a elasticidade, a porosidade, a impenetrabilidade, etc...” (FRADIQUE, 1926, p. 7).

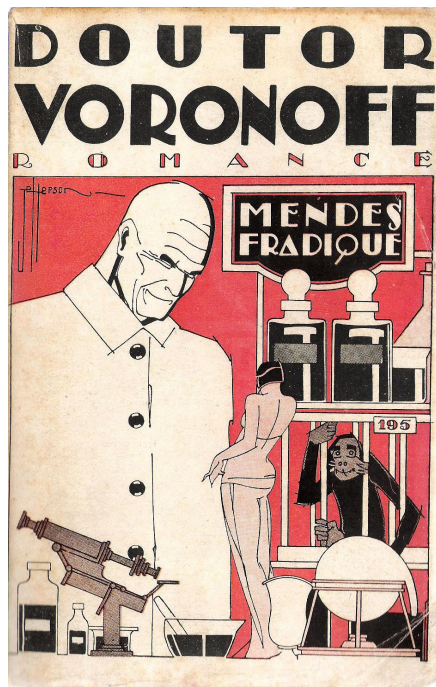
Dessa forma, Mendes Fradique transforma sua erudição em conhecimento de frivolidades humanas, como a colocação do pronome. Trata-se de uma sátira a questões muito presentes em seu contexto cultural: o problema da colocação do pronome e as críticas à gramática são recorrentes em sua obra e remetem à questão de uma crítica eminentemente gramatical do início do século. Por outro lado, o recurso ao pseudônimo permite a assimilação mais natural, na estrutura arquitetônica do texto, de uma característica fundamental da cultura literária boêmia: o discurso cheio de adornos e voltas, mas que acaba servindo menos à reflexão e mais à persuasão.

DOUTOR VORONOFF

Em 1925, sob o pseudônimo de Mendes Fradique, Madeira de Freitas publicou seu único romance. Essa obra se distancia bastante do “método confuso”, além disso, sua extensão e natureza formal justificariam um estudo mais amplo, que porém fugiria ao foco da análise proposta neste trabalho. No entanto, algumas características muito presentes nas obras do “método confuso” e principalmente sua dicção moralista merecem ser destacadas.

Ainda no âmbito do projeto de tematizar acontecimentos de sua época, Madeira de Freitas foi um pioneiro em tratar do controverso doutor Serge Voronoff (1866-1955), um médico de origem russa que desenvolvia na França transplantes de tecidos de macacos, chimpanzés e babuínos em humanos, com o objetivo de rejuvenescimento. O médico adquiriu fama e muito dinheiro operando milionários em sua clínica em Paris entre os anos de 1920 e 1929. Outros transplantes foram feitos por seus discípulos em várias partes do mundo, inclusive no Brasil. No carnaval de 1929, uma das composições de maior sucesso foi justamente “Seu Voronoff”, de Lamartine Babo e João Rossi.

O romance assinado por Mendes Fradique segue a moda de romances-crônica do período e apresenta, além de Voronoff, outras personalidades da época, como Bastos Tigre, Laudelino Freire, Hermes Fontes e Olegário Mariano, além da banda regional dos Oito batutas,



e recria assim o ambiente dos salões mundanos. O enredo é bastante simples: Eduardo é um senhor de pouco mais de sessenta anos formado em medicina, de origem humilde, mas enriquecido com a exploração do tório no Espírito Santo. Em seu passado constam um flerte com a esposa de seu antigo sócio, que resultou numa filha, Maria da Glória, que apesar de jamais registrada com seu nome foi criada por ele com toda a dedicação e atenção. Uma paixão tardia por uma cocote ardilosa, Gina, faz o velho Eduardo considerar uma operação com o doutor Voronoff, que estaria de passagem pelo Rio de Janeiro. Transplantado, Eduardo sofre um processo de rejuvenescimento cheio de complicações, agravadas pela desilusão do casamento de Gina com outro milionário. Solitário em sua casa, Eduardo começa a desenvolver desejos carniais por sua “afilhada”.

Em meio a seu desespero e luta moral, o velho morre, não sem antes revelar a intenção de se casar com Maria da Glória.

O romance, no entanto, não tem um desenvolvimento rápido. Viagens e considerações sobre as artes e valores morais recheiam muitas das 467 páginas do livro. Destaca-se uma viagem de Eduardo com seu fiel companheiro, o dramaturgo Gonzaga, para o Espírito Santo em que descrições da “província” são desenvolvidas em longos capítulos. O ambiente mundano do Rio de Janeiro, seus artistas e os salões mundanos são apresentados logo no início, também as estações hidrominerais de São Lourenço merecem descrições pormenorizadas. Críticas à penetração do jazz e das danças sensuais se desenvolvem em vários momentos. Nesse sentido merece atenção o trecho em que se descreve a festa dada por Eduardo em comemoração ao aniversário da filha:

Subito um estouro medonho de pancadaria misturada de guinchos, de urros, de rancos, de silvos e de chocalhos, numa barulheira de ensurdecer, sacudiu, num susto, aqueles dous celibatarios. Era o *jazz*, o ignobil *jazz-band*. Na saleta contigua á sala de musica, os oito batutas batucavam em furor epileptico, um *foz-trott* atroador. Gonzaga olhou para o amigo com uma cara em que se estampavam ao mesmo tempo o espanto e a decepção:
 — Que vem a ser isso em tua casa? *Jazz-band* nessas alturas? Será possivel... Onde foram arranjar vocês esse instrumental?
 E o *Jazz-band* attingia ao auge da epilepsia. Eduardo, reacendendo a ponta do charuto mascadissima, lastimou-se derreado:
 — Qual pilheria, qual nada, homem! É um *jazz-band* authentico... Não imaginas, Gonzaga (sic) a tragedia que isso foi. Calcula tu que, depois de mais ou menos organizado um programma em que Tigre faria uma conferencia, a Paulina de Ambrosio, as Figueiredo e o Nascimento Filho fariam um pouco de musica, o Procopio comporia umas cenas comicas — apparece-me o Raphael Pinheiro, com os bigodes mais aggressivos do que nunca, propondo-se a trazer-nos os oito batutas em carne e osso...
 — É phantastico! Mas isso era dar-lhe logo uma rodada em regra; vá fazer barulho onde quizer... Eu, por mim teria dado um tranco; lembrança desta ordem — passo...
 — Não é assim tão facil como dizes; Raphael é um velho camarada... Com certeza há nisso um rasto de mulher, sou capaz de jurar. Elle me falou com certa insistencia, e eu não posso estar para ahi a fazer grosserias...
 E o Gonzaga, tapando os ouvidos para não ouvir o grasnar estridente do trombone de vara, que naquelle momento dominava o conjuncto:
 — E para não fazer isso a que chamas uma grosseria, com um cavalheiro com quem dizes ter a liberdade de um velho camarada, convida teus amigos, e a gente mais fina de tuas relações, para ouvir Mendelsohn, interpretado por Paulina de Ambrosio, de cambulhada com esses tocadores de tacho e birimbáu...
 — Que queres, filho, — desculpou-se Eduardo, naturalmente contrariado — fiz o que foi possivel para impedir que isso acontecesse. Glorinha pediu ao Raphael que se não incomodasse, que ficaria muito agradecida, mas com certeza seria um grande trabalho para elle... Que ficaria para outra vez... Mas qual! O homem esteve implacavel, e viéram os oito batutas, e mais batutas viriam si mais houvesse... (FRADIQUE, 1925, p.34-36)

A cena ilustra o choque de concepções artísticas que tomava conta da sociedade carioca nos anos 20. As velhas conferências, representadas em *Doutor Voronoff* pelo convite a Bastos Tigre, e as audições de câmara, com menção a músicos renomados da época começa a dar lugar ao *jazz* e, principalmente, à música de tonalidade brasileira, representada pela

presença dos Oito batutas. O sentido de decadência do gosto estético fica bastante claro na conversa entre os dois personagens, Gonzaga e Eduardo, o milionário pai de Glorinha que fazia anos “áquela noite de 4 de dezembro de 1923” (FRADIQUE, 1925, p. 23). A cena também é ilustrativa das tentativas de assimilação técnica por parte dos literatos da época. As conversas de salão, os personagens-charges seguem o estilo chamado então de “cosmopolita”, de autores como Théo Filho e Benjamin Costallat. Influenciados pelo jornalismo, esse tipo de romance-crônica tornou-se um sucesso na época.

Mesmo em seu tom moralista, *Doutor Voronoff* se aproxima bastante dos romances mais populares da época, com um certo afetamento à lá Pitigrilli e seu sensualismo moralizante. Na verdade, o romance apresenta, ao lado de menções diretas a Pitigrilli e Petrônio, algumas descrições algo erotizadas, como a descrição do banho de Maria da Glória:

E quando se estirou ao fundo da banheira, uma nova ordem de pensamentos tomou conta do seu ser. A tepidez do banho, acariciava-lhe a epiderme moça, derramando-lhe no sangue filtros subtis de estranha volupia. Sentia-se mulher, viçosamente mulher... E deitava um olhar de curiosidade sobre a nudez da carnação virgem, que estuava.
Subito, porém, uma onda de pudor invadiu-lhe a alma; e ella, casta, mesmo enrubescida dum pejo quasi infantil, encolheu-se toda, num pudico fechamento de gestos e de formas; e terminou, ás pressas, o banho, como quem foge a um logar de tentação. (FRADIQUE, 1926, p. 279)

Esse pode ser considerado o momento máximo da suspensão do pudor, nesse romance relativamente morno quando comparado a obras de um Benjamin Costallat e outros romances “cosmopolitas” da época.

Há em *Doutor Voronoff*, como era de se esperar, influência de Eça de Queirós, a começar pelo próprio nome do personagem principal, Eduardo, que parece remeter ao também incestuoso Eduardo da Maia, de *Os Maias*. Em termos de linguagem, a influência de Eça faz o romance assumir um ar dúbio. A tentativa de desenvolver um naturalismo menos duro e ao mesmo tempo a tentativa de explorar a poeticidade sarcástica do autor português resulta em algo pouco criativo. As descrições, principalmente, revelam a ascendência de Eça sobre Mendes Fradique, como na descrição de Gina, logo ao primeiro encontro entre a cocote e Eduardo:

Era alta, esbelta, naturalmente loura, dum louro fôsko, avelludado, e que muito condizia com uns grandes olhos azues, mas azues de verdade, uns olhos constantemente humidos, a um tempo serenos e perigosos, capazes de atrahir para o abysmo todos os Morinellis e todos os Marinhos que inadvertidamente delles se aproximassem.
A toilette de baile, de um *lamé* azul ferrete, que a meia luz do *abat-jour* pontilhava de scintillações metálicas, tornava-lhe ainda mais alva a pelle alvissima do collo tentador, da espada tentadora, tudo tanto mais tentador quanto menos vestido pela amplitude do decote generoso.

Assim que viu entrar Eduardo, ergueu-se, estendendo-lhe a mão de luxo, aquella mão cabotina, aquella mão Luiz de Resende, aquella mão que Eduardo tomou cortezmente, beijando-lhe a ponta dos dedos, numa reverencia de alta nobreza antiga. (FRADIQUE, 1926, p. 41)

Esse trecho é revelador de algumas assimilações de características queirosianas no romance, como por exemplo a repetição trinária dos adjetivos: “naturalmente loura, dum louro fôsko, avelludado” ou ainda “aquella mão cabotina, aquella mão de luxo, aquella mão Luiz de Resende”. Mais importante, porém, é perceber em que medida o modelo queirosiano começa a dar espaço a uma nova forma de descrição, também caricaturesca, mas influenciada pelas novas formas de percepção estética. Os personagens desse romance são planos, ao modo de caricaturas. Ecos queirosianos? Também, mas não só isso.

Segundo Flora Sússekind, a popularização do cinema, da fotografia e das charges e caricaturas em jornais e revistas moldaram a população citadina das primeiras décadas do século XX a uma percepção baseada na superfície.

Uma percepção sobre suas dimensões e cujos eixos são a linha e o plano. Uma superfície que tanto pode ser a do registro fotográfico quanto a do cartaz ou das charges veiculadas pelos jornais. E que parecem atuar de modo decisivo sobre o processo de construção de personagens na literatura do período. Contornos nítidos, apenas os traços mais característicos das situações ou dos personagens enfocados, condensação no espaço caricatural apenas das informações que o tornem cômico: É pela síntese rápida e de fácil codificação que trabalham os chagistas. E é, em parte, como eles que trabalham os romancistas-cronistas do período. Não só no desenho apressado de tipos e situações, como na singularização à beira do *portrait-charge* de alguns personagens. (SÚSSEKIND, 1987, p. 107-108)

Gina é a personagem típica dos romances-crônicas da *Belle Époque*. Descrita em seus contornos físicos, sempre acompanhados de referências às luzes e seus efeitos. Gina desde o princípio aparece como a mulher fatal, em busca de um homem rico em quem dar o golpe do baú. Não há complicações nesses personagens, seus papéis estão definidos e marcados e, dessa forma, não há grandes *turning points* para complicar a trama. As crises dos personagens se explicitam em seus gestos, vestimentas e gostos estéticos, mesmo a transformação operada em Eduardo se desenvolve primeiro em sua aparência e apenas depois em seu espírito.

O problema moral do enxerto cirúrgico desenvolve-se, assim, num plano bastante superficial. O drama vivido por Eduardo, que tenta até certa altura resistir às renovadas tentações da carne, reflete-se numa Maria da Glória apequenada, frágil e chorosa, que nada entende e mostra-se disposta a sucumbir pela simples incapacidade de mudar, o que não permite aprofundamentos existenciais ao longo da narrativa.

Doutor Voronoff é, assim, um romance desenvolvido dentro dos mais estritos moldes de sua época. Sua temática, no entanto, revela-se curiosamente contemporânea. Nossa época, em que os avanços das ciências biológicas são capazes de inspirar obras de ficção científica a

partir da idéia de desenvolvimento de clones e mutações genéticas em laboratórios secretos, encontra nesse romance uma espécie de proto-ficção científica brasileira. A linguagem científica é bem desenvolvida e faz termos especializados tornarem-se compreensíveis ao universo dos leitores comuns, algo intimamente relacionado à prática profissional de Madeira de Freitas.

IDÉIAS EM ZIG ZAG

Em 1928, Madeira de Freitas fez publicar seus últimos dois livros, *Ideas em zig zag* e *Grammatica portugueza pelo methodo confuso*. As duas obras são bastante distintas. Enquanto a *Grammatica* se filia claramente ao “método confuso”, num retorno aos moldes das primeiras publicações, *Ideas em zig zag* já apresenta um autor mais ensaístico e moralista, bem menos afeito à sátira. Após esses dois livros, Madeira de Freitas abandona paulatinamente o pseudônimo e passa a assinar com seu próprio sobrenome artigos para o jornal integralista *A ofensiva*, aprofundando o tom moralista e cada vez mais panfletário.

Ao longo de toda a obra assinada por Mendes Fradique é possível observar a presença de uma certa nostalgia em relação ao passado imperial brasileiro e um conservadorismo católico que no entanto sofre uma radicalização em *Ideas em zig zag*. Nesse seu último volume de crônicas, o autor reúne 61 delas, publicadas em jornais do Rio de Janeiro. Ou como o próprio prefácio apresenta:



De facto o que aqui se vê é um apanhado de chroniquêtas, colhidas ao acaso, d'aqui e d'além, sem reparo nem alinhavo, sem retoques nem aparções; mas taes e quaes se escreveram e publicaram: ligeiras, irresponsaveis, distrahidas, impressionaes, singelos instantaneos da vida que passa e que é tão varia como varios são os estados d'alma em que se a vive.

Assim, muito de proposito, nos abstemos de subtrair á chronica o traço da atualidade que ella tem, o commento do dia em que houve logar e cabimento. Fragmentos de um diario que nunca se escreveu, ellas trazem a marca do tempo, sem indicação do calendario; versam sobre a hora, e não sobre a data. Homens, coisas, acontecimentos – surgem a cada passo, datando os respectivos commentos, com a imprecisão humana da memoria, sem o rigor burocratico da ephemeride. (FRADIQUE, 1928b, p. 8)

Mendes Fradique assume, nesse prefácio, seu papel de cronista e sua perspectiva de contemplar, a partir de um ponto de vista bastante pessoal, não a data, mas o próprio momento, ou seja, aqueles aspectos diários fugidios. Explicita-se assim o desejo de apanhar o instantâneo da vida, sem maior apego

histórico; uma atitude, ao que parece, desenvolvida a partir da compreensão do aspecto fugidio da produção das gerações boêmias imediatamente anteriores a ele. Recorrendo à fugacidade da literatura boêmia, Mendes Fradique parecia corporificar, além disso, novas formas de apreensão do tempo que se instauravam nas primeiras décadas do século XX. Nesse sentido, já se encontra mais confortável na situação de jornalista, que tinha pesado negativamente à geração anterior. Em meio à fragmentação cada vez maior da vida cotidiana, o personagem-autor revela, nesse prefácio bem mais sério que os outros, plena consciência de seu papel e do formato de seu livro:

Em via de regra os prefácios se appendem aos livros para dizerem o que os livros são; este, porém, aqui está, para dizer precisamente o que este livro não é. E, em verdade, o que este livro não é — é livro. Livro não se substancia apenas em um calhamaço de folhas impressas, ligadas no mesmo formato, com um título e uma capa, pelo mesmo motivo pelo qual não é o homem apenas um bipede implume.

Por livro deve entender-se uma idea, com a respectiva anatomia physiologica e habitat.

Nestas condições existe de facto o livro, com a sua these, a sua forma e a sua philosophia. D'esta maneira o livro é desintegral, indivisivel e uno; não se lhe póde amputar uma página sequer, sem que se o aleije. (FRADIQUE, 1928b, p. 7)

Apesar de novamente voltar a considerar a validade do prefácio, dessa vez Mendes Fradique trata da própria natureza do livro, e agora sem as inversões inusitadas do espaço gráfico: o prefácio vem realmente no começo do livro. Estaríamos aqui ante um personagem-autor mais afastado do “método confuso”? Sim e não. Realmente, desde a *Logica do absurdo* as disposições gráficas começam a ser mais respeitadas e as crônicas, e o romance, ganham um formato mais tradicional, o que poderia nos levar a pensar numa adesão do autor aos padrões literários mais usuais. No entanto, um traço fundamental subsiste: a tematização do tempo, sua fugacidade. Essa questão, como vimos, estava presente no cerne da estruturação da *Historia do Brasil pelo methodo confuso* e manteve-se em outros livros. Aqui não é diferente. Apenas a proposta de apresentação se altera. A reunião de crônicas é ainda uma reunião de impressões históricas, mas não alinhavadas pela concepção de uma história rígida e necessariamente verdadeira. Os átomos de tempo são para Mendes Fradique a principal matéria à qual se deve devotar a atenção. Depois de relativizar a história, Mendes Fradique encontra um novo modelo de narrar seu tempo, que nada mais é que espalhar impressões sobre fatos cotidianos. Literariamente falando, pode-se falar, aqui, numa consciência de que a unidade narrativa do momento, afinal, tem uma sobrevivência dilatada, mesmo em contextos diversos daqueles em que surgiram. Ninguém melhor que Mendes Fradique para saber sobre as possibilidades de reinvenção da história e por isso a fixação do momento ao invés de uma valorização da cronologia.

Ideas em zig zag se organiza em quatro seções: “Os callos de estimação”, cujas crônicas comentam acontecimentos diários que sugeriram algum destaque; “Pela terra alheia”, em que são feitas considerações principalmente sobre a visão que os europeus têm do Brasil; “O pantheon”, em que algumas personalidades são analisadas ou mesmo louvadas a partir de um ponto de vista mais ou menos anedótico; e “Os contos para gente grande”, com crônicas que revelam um resquício das anedotas satíricas mais presentes em seus primeiros trabalhos.

O perfil anedótico da escrita de Mendes Fradique é, como não podia deixar de ser, mais evidente nas crônicas sobre acontecimentos curiosos do cotidiano. Destaca-se nesse sentido a crônica “Wang-Tong, o vendedor de ópio”, sobre um chinês emigrado que foi preso no Rio de Janeiro vendendo sua droga. Essa crônica delineia com ironia humorada os contrastes culturais possivelmente vividos pelo chinês a partir de sua chegada no Brasil. Sua transformação em brasileiro, por exemplo, não se dá pelas vias diplomáticas, mas sim pela degustação da feijoada, um processo menos burocrático, porém mais radical:

Ahi serviram-te, não rôlos de bambú mimoso em calda d'assucar; não arroz sem sal e com dois páozinhos; mas uma succulenta feijoada em que collocaram todas as immundicies deste mundo; uma feijoada suspeitissima, que te deu a impressão de um entulho de sargenta; uma feijoada que te fez por um momento, [sic] pensar na providencia de Buddha; que te fez meditar na eternidade do nirvana...

Todavia comeste. Então passaste a ser um homem nacional, um homem que comeu feijoada e bebeu agua da carioca. (FRADIQUE, 1928, p. 25)

O colorido da descrição, bem como a ironia deixam transparecer a influência queirosiana. Mais importante, porém, é a percepção de como, por via do olhar estrangeiro, tem-se a descrição da estrutura social, e sanitária, brasileira. Para ser um brasileiro completo é necessário estar à mercê de comida e água de qualidade duvidosa. Assim, em tom de conselho, Mendes Fradique explica como é possível, por meios legais, sem apelar para o ópio, envenenar o povo:

Monta um restaurante; abre um açougue; compra uma leiteria ou arranja um estabulo; explora um botequim; fabrica bombons de chocolate com almagre; mascateia nougat; faze a lingüiça; arma uma botica; e dest'arte poderás livremente; socegradamente, envenenar a população desta leal cidade, sem que contra o teu commercio se irrite o instincto de conservação desses complicados demonios brancos, que fazem hoje o teu infortunio. (FRADIQUE, 1928b, p.26)

O texto apresenta um tom bastante ameno, mas suas críticas se voltam contra o comércio de gêneros alimentícios que acabam por intoxicar e contaminar a população do Rio de Janeiro. Dessa forma, a ironia não está voltada para Wang-Tong, mas para a estrutura sanitária da cidade. A crítica indireta revela um novo Mendes Fradique, que não ataca frontalmente, com sátiras, as instituições e problemas nacionais, revelando-se, assim, conhecedor das lições

dadas por Machado de Assis, ao tangenciar sempre o assunto principal por meio de uma ilustração tirada de algum fato cotidiano.

Seguindo a linha moralista em relação às novas formas de comportamento e divertimento, destaca-se a crônica intitulada “O chôque da America”. Assim como em *Doutor Voronoff*, Mendes Fradique desenvolve nesse texto considerações sobre a decadência do gosto estético, mormente em relação à música, junto de críticas ao emergente imperialismo norte-americano, como já destacamos em outro momento.

Infelizmente muito se tem dito, mas bem pouco se há feito contra o embrutecimento do senso estético trazido pela civilização americana ao espirito das gentes que se deslumbram com as coisas da intelligencia.

E é de ver com que aperto de coração se assiste ao desaparecimento da espiritualidade daquelle minueto, airoso e gentil, que movia nos salões de outra geração, num rythmo de delicada harmonia as figurinhas de Sévres da côrte do Rei-sol, onde se disputava o campeonato do bom dito, onde se apurava a destreza do pensamento, quando ainda o ideal era um culto, a elegancia um dever, a nobreza um estado.

E que novo compasso veio substituir a finura do minuêto, a sobriedade da valsa ou a disciplina do “cotillon”?

Apenas isto: um estranho e desordenado conjunto de movimentos medulares, em que a figura arqueada dos dansarinos trahe, aos olhos dos observadores, toda a inferioridade da origem bastarda do bailado, na qual se misturam o batuque das senzalas e o frenesi epileptico das dansas primitivas do pelle vermelha.

Á elegancia suprema do minueto, onde o respeito e a delicadeza moral interpunham uma distancia expressiva entre damas e gentishomens, substitue agora o agarramento obsceno, o entrelaçamento de braços e pernas, o bamboejamento de quadris, em que pares se fundem, se desbragam e se exhibem sob os pinchos do jazz, na orchestração barbara dos “fox-trotts”, “maxixes” e “rig-times”. (FRADIQUE, 1928b, p. 41-42)

Fazendo coro com outros comentaristas da época que lamentavam a decadência dos costumes, Mendes Fradique trata da substituição das valsas e minuetos pelo jazz, maxixe e outras danças sensuais que tomavam conta dos salões. Os novos ritmos são, assim, associados ao primitivo e à barbárie, batuques vindos da “senzala” junto de danças de primitivos índios. Opiniões como essa nas crônicas de Mendes Fradique reforçam uma vez mais a análise de Luiz Costa Lima sobre o fenômeno da “auditividade”. Afinal, não se apresenta na crônica uma análise aprofundada do fenômeno, não há sequer espaço para uma autocrítica e para a identificação dos velhos ritmos como elementos tão estrangeiros quanto o jazz. Na superficialidade do argumento resta um dogma, as danças de antigamente, mais elegantes e recatadas, seriam, apesar de danças, momentos quase solenes. Ao lado da idealização do passado está a reprovação dos dados que se vê no presente, mas essa reprovação não leva em conta dados da realidade próxima, pois o centro do sistema intelectual de Mendes Fradique (e brasileiro) está fora do país, mais precisamente na Europa. Dessa forma, a crise então não está relacionada propriamente a um problema de identidade nacional, mas na defesa desse

centro intelectual europeu, abalado ante a crescente predominância da cultura norte-americana: “Em summa, todo esse furacão de batuques e pontapés, que arraza nesse momento a sutíliza do século dezenove — é apenas a incursão da América sobre a Europa. É o chôque da América” (FRADIQUE, 1928b, p. 43).

Mendes Fradique era herdeiro da boemia carioca, inclusive de seu deslumbramento com a Europa e mais especificamente com Paris. O esforço de modernização do Rio de Janeiro, o desenvolvimento de uma literatura parnasiana e a própria boemia eram modas vindas da Cidade Luz. Por isso, os novos ventos modernizantes são associados à decadência da Europa ante o poderio norte-americano. Da mesma forma, a emergência de elementos de cultura popular brasileira, com raízes africanas, indígenas ou mesmo portuguesas, é vista como um dado da decadência do gosto estético, que por sua vez é associado à decadência moral. Assim, tanto a cultura norte-americana quanto a cultura brasileira, e seus ritmos oriundos das maiorias subjugadas são associadas por uma visão nacionalista cega para a realidade sócio-cultural da nação e para as proximidades culturais existentes entre os dois países.

Vale notar que, numa espécie de resistência às novas formas estéticas, em *Ideas em zig zag*, Mendes Fradique retoma a tradição de contar anedotas de salão. Retiradas de seu ambiente original, elas são elencadas na seção “Contos para gente grande”. Trata-se de um conjunto de nove anedotas mais ou menos populares que ganham um registro escrito²⁸. São assim historietas que não se ligam objetivamente a nenhum fato cotidiano nem focam algum problema nacional. Uma delas é velha, como indica o autor-personagem logo no início, e por isso mesmo é melhor e merece ser contada. A história envolve um velho e sábio ancião que vivia num recanto da França e cuja fama de sábio já tinha se espalhado por todos os cantos do país. Certa vez um cardeal chegou à pequena aldeia e desejou falar com o velho sábio:

O cardeal, dando com os olhos naquella soberbo camponio, em cuja impressionante belleza physica, misto de energia e de cordura, se reflectia toda a pujança da alma forte e todo o vigor das rijas feituraz, não se conteve, e, quasi de chôfre, interpellou o plantador:

— Que fizeste vós, meu bom filho, para chegardes a esta idade, com toda esta robustez?

— Apenas três coisas — respondeu o camponio, após haver, genuflexo, beijado respeitosamente o anel do prelado — apenas tres coisas: nunca perdi o orvalho da manhã; nunca apanhei o sereno da noite; e nunca teimei...

Ao que objecta o arcebispo, duvidando:

— Nas duas primeiras razões, acredito, porque, afinal, são exequiveis, por não dependerem do proximo; mas da terceira, descreio, por julgar impossivel que, vivendo entre os homens, não hajaes teimado ao menos algumas vezes...

²⁸ Aparentemente o desaparecimento da anedota de salão preocupava parte dos literatos da época, afinal há um razoável número de publicações, entre os anos 20 e 30, que se ocupam em apresentar extensas “coleções” de anedotas e “causos”, uma dessas publicações que tiveram relativa repercussão à época é *Brasil anedótico* (1927), de Humberto de Campos.

— Seja feita a vontade de Vossa Excellencia Reverendissima — concordou o camponio, provando assim quanto affirmára... (FRADIQUE, 1928, p. 154)

As relações com a Europa no entanto são mais complexas do que podem sugerir anedotas cujo cenário é o Velho Continente ou mesmo a defesa dos valores europeus contra o imperialismo norte-americano. Em algumas crônicas, Mendes Fradique continua tomando a posição de brasileiro ferido pela falta de reconhecimento que os europeus, ou mais precisamente a França, têm ante os progressos do país. Isso já estava explícito na crônica “Marçal em Paris”, de *Lógica do absurdo*; em *Ideas em zig zag*, no entanto, o tom humorístico é substituído pelo ensaístico. Na crônica “L'eternelle chanson...”, Mendes Fradique comenta a publicação de um compêndio de geografia que traz informações generalistas e equivocadas sobre o Brasil: “Por mais complacente que seja a bôa vontade com que os espiritos serenos procuram attenuar o irritante descaso que aos homens e ás coisas do Brasil votam systematicamente os francezes — parece que, com o correr do tempo, mais se accentúa esse estranho phenomeno” (FRADIQUE, 1928b, p. 189). O apego à Europa e a necessidade de se fazer reconhecido pelos europeus era moeda corrente nos anos 20 e desde o feito de Santos Dumont permitiu a popularização da frase que mais tarde viria a ser utilizada em relação ao futebol: “A Europa curvou-se ante o Brasil”. O problema é que nos campos mais valorizados por Mendes Fradique, o da literatura e da ciência, esse reconhecimento não se consumava. Apegado a velhos padrões de valores, Mendes Fradique, equilibrava-se, assim como tantos outros escritores da época, entre uma situação de crítico dos fatos nacionais, que eram vistos a partir de um ponto de vista essencialmente europeizante, e ao mesmo tempo ufanista, mas novamente com olhos ansiosos por um reconhecimento vindo de um centro intelectual que predominava fora do país.

No início do século XX não havia entre intelectuais brasileiros e europeus o que se pode chamar de diálogo. As intermediações culturais não se desenvolviam porque entre os intelectuais nacionais nada mais se fazia que apenas repetir modelos importados, o que implicava na falta de um centro intelectual brasileiro mais forte. A falta de desenvolvimento de um centro cultural mais autônomo, por sua vez, alimentava a insignificância e a consequente falta de reconhecimento do desenvolvimento científico brasileiro, num circuito fechado. A situação era resultado da cultura “auditiva” predominante em muitos círculos: grassavam comentários superficiais e dogmáticos desenvolvidos a partir de certa ilustração adquirida da leitura apressada de autores estrangeiros. Certo virtuosismo na exposição dessas idéias e um público afeito a esse tipo de produção propiciava um falso diálogo entre intelectuais brasileiros e

o saber produzido na Europa ou nos EUA, pois se tratava antes de uma recepção relativamente passiva de teorias e idéias.

Um outro aspecto desse falso diálogo pode ser identificado nas considerações de Mendes Fradique sobre problemas e personalidades da Europa. Em *Ideas em zig zag* estão presentes textos sobre personalidades estrangeiras, algumas vezes em meio a anedotas, outras vezes com considerações mais ensaísticas. Assim, a certa altura, aparece Henry Ford, cujo carro é ridicularizado: “O carrinho ford é o automovel de quem não póde ter automovel, é a ‘plaquete social’ dos automaniacos, é o arremedo de motor, que funciona como motor, gasta como motor, anda como motor, mas enguiça como ford” (FRADIQUE, 1928b, p. 260). O final da crônica ilustra a má fama do carro americano: estava um sujeito muito simples tentando arrumar seu ford numa estrada de pouco movimento, quando surgiu ninguém mais, ninguém menos que o próprio Henry Ford dirigindo um modelo T. Solícito com o mecânico improvisado, o milionário desceu de seu carro e logo descobriu um problema elétrico, o carro pôs-se a funcionar. O homem muito agradecido tirou uma nota de pequeno valor para recompensar o bom homem que o tirou daquela enrascada.

— Mas, senhor — explicou o Henry Ford, eu não devo aceitar isso... eu sou um homem rico... Eu sou milionario...

— Misionario? Você? — exclamou o tecelão, arreganhando com o dedo o olho esperto — Ora, deixa de ser “prosa”, homem... Onde é que você já viu milionario andar de Ford... (FRADIQUE, 1928b, p. 261-262)

Em parte, o tom de piada se explica por se tratar de uma personalidade norte-americana: em relação a personalidades européias há maior preocupação ensaística. Merece destaque, por exemplo, um texto que exalta a figura de Mussolini desde a primeira frase: “Depois de Augusto, não aflora aos annaes da peninsula italica personalidade mais culminante que a de Benito Mussolini” (FRADIQUE, 1928b, p. 221). Depois de lembrar a participação do líder italiano em partidos de esquerda, Mendes Fradique descreve aquela que é, ao seu ver, a principal conquista do Duce, a moralização da Itália, coisa que faltaria ao Brasil:

A nós, quer parecer-nos que, precisamente ao facto de haver Mussolini perlustrado as mais diversas facções políticas de seu paiz, deve elle a efficiencia de sua actuação fascista. Conhecendo dentro de si mesmo tudo quanto têm querido e não têm querido os italianos das diversas correntes partidárias, tornou-se Mussolini o antisôro especifico, o virus vaccinico dos males de sua patria. Com que material se fazem os remedios immunizantes ou curativos de cada doença infecciosa, senão com o germen gerador dessas mesmas doenças? Contra os multiplos males que infelicitam a vida da Itália, fazendo periclitar a integridade nacional da peninsula, agiu o Duce, á maneira de um sôro polyvalente; e isso deve-o elle a seu passado de aventuras políticas. (FRADIQUE, 1928, p. 222)

Como se pode perceber, a metáfora médica dá certa autoridade ao texto de Mendes Fradique. Mas ao mesmo tempo, ela permite entrever uma certa ascendência do nome do autor, e sua atividade profissional como médico, em relação ao pseudônimo. Trata-se de um indício de que o nome Mendes Fradique já estava perdendo sua força. Ao lado disso, a própria natureza ensaística do texto liga-a mais ao nome do autor que ao nome satírico/paródico.

Dessa forma, as considerações sobre Mussolini estão, de certa forma, resguardadas do efeito satírico ou da ironia. O que se pode apreender é uma prosa leve e não um sentido irônico ou satírico relacionado ao líder italiano, nem mesmo na menção da teatralidade “quase ridícula” do Duce ou ainda seus três defeitos “indesculpáveis”: “Em matéria de defeitos graves, descobrimos em Mussolini apenas tres: não ser immortal, não ser brasileiro, e gostar dos versos do sr. Marinetti” (FRADIQUE, 1928, p. 224). Levando em conta o afastamento do pseudônimo satírico/paródico Mendes Fradique há na crônica “Mussolini” algo que permite analisar o posicionamento ideológico de Madeira de Freitas.

É claro que a corrupção da latinidade peninsular pululando na casa dos cezares, fermentando em silencio sob o calcanhar das hordas barbaras, e contaminando o sangue da Italia unificada — não poderia prestar apoio unanime a quem, com as disposições de Mussolini, ousasse fazer valer o principio da moralidade como fundamento da vida italiana. Certo sobejam os caracteres saprophytarios, que viviam sugando os detricos da decomposição da raça; estes detestam o formal do fascismo. Não é sensato, porém, que o espirito libertario leve um medico a respeitar a vida e o bem estar do bacillo de Koch, isso porque, segundo as idéas liberais, não se deve attentar contra o direito á vida, direito esse que assiste a todos os seres que respiram. (FRADIQUE, 1928b, p. 221)

Para Mendes Fradique, aqui mais próximo de Madeira de Freitas, Mussolini seria aquele que teria conseguido levar adiante um projeto moralizador dentro de uma sociedade que apresentava evidentes sinais de decadência, inclusive da “raça”. Isso faz lembrar as reiteradas menções em outras crônicas sobre uma decadência moral e cultural que atingia o Brasil e contra a qual nada se fazia. Seria o Duce, então, o indivíduo que, a partir de uma disposição inabalável, lutava contra essa decadência. Dessa forma, os inimigos de Mussolini, e do fascismo, são desqualificados como sujeitos equivocados que não compreendem sua atividade restauradora. Vale notar, no entanto, que não há em Mendes Fradique um endeusamento irrestrito do líder italiano: “Si o programma de Mussolini não chega a ser uma obra impeccavel de justiça e de saber, é como de resto succede em todos os periodos de remodelação administrativa, é ainda assim uma das mais altas expressões do interesse pelo bem viver colectivo, o que serve para caracterizar um governo efficaz” (FRADIQUE, 1928b, p. 223). Há aqui consciência das dificuldades enfrentadas pelo governo de Mussolini e de eventuais falhas, mas o projeto ainda é maior. Mussolini encarnaria, assim, um líder com os adjetivos tão

esperados pela sociedade brasileira. Essa identificação do verdadeiro líder na figura de Mussolini estará entre as imagens desenvolvidas posteriormente pelo Integralismo.

A organização de grupos políticos ao longo da década de 1920 permitiu que paulatinamente vários escritores assumissem um engajamento maior em causas sociais. Essa situação se radicalizaria nos anos 30, quando os escritores tinham de necessariamente demonstrar para seu público sua vertente política. No caso Mendes Fradique é possível perceber que a desorganização partidária dos primeiros anos da década, herdada da *Belle Époque*, não permitiu um maior engajamento do escritor (casos semelhantes seriam o de Lima Barreto e Euclides da Cunha). Naquele contexto surgira o pseudônimo Mendes Fradique, que poderia estar associado ao “método confuso” justamente por não ser possível agregar-se a um grupo político ou ideológico facilmente identificável (como mais tarde os comunistas ou, mais difusos, os liberais e/ou católicos). Mas à medida que a organização política permite um papel social, e intelectual, mais engajado, o reacionarismo de Madeira de Freitas se desenvolve primeiro em direção ao catolicismo e logo depois em direção ao Integralismo. Isso faz com que seu pseudônimo vá se descolando paulatinamente de suas origens satíricas e passe a concorrer com a autoridade, séria, do médico Madeira de Freitas. Isso se evidenciará inclusive nas opções discursivas de vários textos, especialmente no uso de referências à medicina. Esses movimentos ideológicos fazem de *Ideas em zig zag* um livro em que abundam textos ensaísticos de cunho panfletário e moral, numa estrutura discursiva em que o cômico, o irônico e o sarcástico já estão bastante apagados.

A GRAMÁTICA PORTUGUESA PELO MÉTODO CONFUSO

Enquanto os volumes de crônicas apresentam um paulatino desprendimento do “método confuso”, iniciado em *Logica do absurdo* e mais patente em *Ideas em zig zag*, a *Gramática portuguesa pelo método confuso*, como o próprio título indica, desenvolve-se dentro dos moldes das primeiras publicações assinadas por Mendes Fradique. Último livro publicado sob o pseudônimo, em 1928, a *Grammatica* também explora humoristicamente os limites editoriais e se constitui num pastiche, dessa vez do gênero textual da gramática. Tributária da antiga tradição de gramáticas de chistes, essa obra apresenta, além dos termos gramaticais devidamente satirizados, uma “coletânea” de autores, o “Appendice anthologico”, em que nomes como os de Camões e Machado de Assis se juntam aos de autores anteriormente satirizados e caricaturados em *Feira livre...*

O prefácio da *Grammatica*, assim como os outros prefácios assinados por Mendes Fradique, estabelece logo de início a relativização da verdade. Relembrando outras publicações filiadas ao “método confuso”, o narrador-personagem explica a origem do “método” e desenvolve um exercício mimético que envolve personalidades do universo cultural da época.

Tendo eu encetado, a titulo de ensaio, há alguns annos, a publicação de uma serie de livros didacticos, obedecendo ao methodo do Sr. Thomaz Delfino, qual é o Methodo Confuso, verifiquei, sem menor difficuldade, a perfeita adaptação desse methodo á mentalidade da minha gente e da minha raça. O exito do Methodo Confuso, como processo didactico, foi flagrantemente fructuoso, o que me animou a continuar a serie, dando á estampa a presente *Grammatica Portugueza pelo Methodo Confuso*, cuja adopção, [sic] nas escolas e gymnasios do Brasil se fez *avant-la-lettre*, á simples exposição do programma a que obedece a materia, no compendio. Deixo aqui patentes os meus agradecimentos ao snr. Mario Barreto, mestre de philologia, e ao snr. Laudelino Freire, insigne geometra, que se não mediram, em seus bons officios, junto ao poder, no sentido de conseguir a adopção deste livro nas casas de ensino publico. [...] (FRADIQUE, 1928, p. 5).

Com essas primeiras linhas começa a *Grammatica portugueza pelo methodo confuso* e estabelece-se, assim, desde o princípio, o tom de inverdade e de pilhéria. Com o irônico agradecimento a dois dos mais renomados gramáticos dos anos 20, cujos livros eram adotados nas escolas brasileiras, Mendes Fradique desenvolve sua sátira característica, relacionando personalidades da época. O mesmo tom irônico pode-se perceber na menção à gente brasileira. Colocando-se entre os da raça, o abasileirado Mendes Fradique, aqui pela última vez dono de seu perfil satírico, aponta a perfeita adaptação do “método confuso” à gente do Brasil. Ao longo de todo o livro, o pastiche se desenvolve por conta da própria natureza de uma sátira que envolve um gênero antigo e estabelecido, o da gramática.

Para Mikhail Bakhtin, a riqueza e inesgotável capacidade de renovação do romance advém justamente de sua origem paródica. O autor russo ao longo de muitos de seus textos aborda essa questão, tornando-a central para seu desenvolvimento teórico. Em “Da pré-história do discurso romanesco”, Bakhtin esboça o processo de desenvolvimento do discurso do romance, destacando a parodização e travestização de gêneros narrativos sérios e sagrados da Idade Média no desenvolvimento do discurso romanesco. Segundo o autor, paródias e pastiches cômicos tinham lugar em meio a um universo ritual popular que assumia formas muitas variadas e complexas e se corporificava em meio aos festejos de carnaval. Esse espírito carnavalesco desempenhou um papel fundamental na estrutura social e cultural da Europa medieval e acabou tendo reflexos duradouros na literatura. Devido a esse espírito carnavalesco surgiram inúmeras obras parodísticas que rebaixavam e relativizavam o discurso sério e oficial das instituições, inclusive e principalmente da própria igreja. Não havia praticamente um só gênero, na Idade Média, que não recebesse seu equivalente paródico, inclusive a gramática.

[...] eram amplos os direitos e as liberdades das recreações escolares, que desempenharam um grande papel na vida medieval, cultural e literária. As obras recreativas eram, por excelência, de caráter paródico-travestizante. O escolar dos mosteiros medievais, futuro estudante, na hora das recreações, ridicularizava tudo, em sua plena consciência, tudo o que havia sido matéria de estudos religiosos durante o ano letivo — desde as Sagradas Escrituras, até a gramática. A Idade Média produziu toda uma série de variações paródicas e travestizantes da gramática latina. Os casos, as formas verbais, e todas as categorias gramaticais em geral, foram reinterpretados, ora em um plano erótico e obsceno, ora em um plano de comilança e beberagem, ora, finalmente, em um plano de ridicularização da hierarquia e da disciplina eclesiástica e monástica. Esta singular tradição gramatical é encabeçada pela obra do século VII — *Virgilius Maro Grammaticus*. É uma obra extraordinariamente sábia, saturada de uma quantidade incrível de referências, citações das mais variadas autoridades do mundo antigo, que às vezes nem mesmo existiram: as citações na maioria dos casos são *pastiches*. As análises gramaticais, sérias e bastante sutis, entrelaçam-se com patentes exageros paródicos destas sutilezas ou com argumentações escrupulosas dos sábios. Apresenta-se, por exemplo, uma discussão de sábios ao longo de quinze dias, onde se discute o problema do vocativo de *ego*. No seu conjunto, *Virgilius Grammaticus* é uma soberba e refinada paródia do pensamento formal e gramatical do fim da Antigüidade. [...] (BAKHTIN, 1993, p. 388)

Como se pode notar, a paródia da gramática medieval descrita por Bakhtin apresenta muitas características que ressurgem no “método confuso” de Mendes Fradique, tanto em suas abordagens da história brasileira quanto em sua seleta literária e sua gramática. É difícil precisar se Madeira de Freitas teve acesso a tal obra, bastante rara, mas é inegável o fato de que ele se insere numa antiquíssima tradição literária, recriando um modelo paródico que justamente se voltava para o pensamento formal e gramatical de seu tempo.

Assim como o *Virgilius Grammaticus* descrito por Bakhtin, a *Grammatica portugueza pelo methodo confuso* se organiza dentro da estrutura tradicional das gramáticas. Na obra assinada por Mendes Fradique primeiro se define o que é gramática e língua e passa-se então para seções de fonologia, detalha-se o alfabeto e examina-se a morfologia. Obviamente, toda essa estrutura é atravessada por tiradas humoradas, baseadas em exageros e no trocadilho com os termos gramaticais, sempre relacionados a aspectos políticos e sociais da época. O “método confuso” contamina todos os aspectos gramaticais, a própria definição de gramática apresentada por Mendes Fradique reforça o princípio da confusão por meio da negação da natureza prescritiva presente na idéia de uma língua correta: “Grammatica é a arte de fallar e escrever incorrectamente uma lingua. Segundo affirmam os grammaticos, a grammatica é o conjunto de regras tiradas do modo pelo qual um povo falla usualmente uma lingua. Ora, o povo falla sempre muito mal, e escreve ainda peiormente; logo, não é de estranhar que seja a grammatica a arte de falar e escrever incorrectamente uma lingua” (FRADIQUE, 1928, p 7).

Como no trato da história pátria idealizada, o ideal de língua nacional que está presente nas gramáticas tradicionais é relativizado em Mendes Fradique por meio da penetração de elementos do cotidiano. Do ponto de vista composicional, o “método confuso” se baseia numa

fórmula parodística, mas à medida que recorre à linguagem e às estruturas de gêneros tradicionais o “método” se constitui num pastiche em que se cruzam estruturas discursivas antigas e estabelecidas e elementos da vida cotidiana, mediados pela comicidade irônica e pela sátira moralizante. O grau de liberdade composicional dessa fórmula é bastante abrangente, mas se limita formalmente às estruturas do gênero parodiado. Dessa forma, Mendes Fradique utiliza os termos gramaticais para desenvolver um discurso cômico baseado na fórmula do trocadilho, ou seja, explorando os diferentes sentidos de uma mesma palavra, como em sua definição de Língua:

Língua é um musculo chato, muito movel, com uma ponta presa e outra solta. E ahi é que está precisamente o grande mal da humanidade; se a lingua tivesse as duas pontas presas, quantos males não se evitariam, no genero humano? Mas é tão radicado no homem o ter a lingua com uma das pontas soltas, que, quando a natureza opera o prodigio de fazer nascer alguem com a lingua presa, logo corre o pai da criança ao medico mais proximo, afim de que este corte o freio á lingua do innocente.
 Donde se tira e conclue que a lingua, para não ser o flagello que é, devêra ter sempre as duas pontas presas ou as duas pontas soltas.
 As linguas salprêsas do Rio Grande têm as duas pontas soltas, e são absolutamente inofensivas. (FRADIQUE, 1928, p. 9-10)

Temos nesse trecho uma definição baseada na observação anatômica do órgão humano, ao invés de uma definição tradicional ou científica da língua, o que demandaria a utilização de um vocabulário elevado e específico. O cômico é resultado justamente da crua apreciação médico-anatômica, combinada à utilização de um tom prescritivo e monológico, com voz autoritária, respaldado pela exemplificação estapafúrdia com elementos cotidianos (também eles cruzados entre si, pela homofonia), nas referências prosaicas à língua presa nas crianças e ao consumo de carne de língua salpresa (salgada) de rês no Rio Grande do Sul. A conclusão, dentro da estrutura linguística do gênero textual da análise científica, permeada por supostos adendos e complementação séria de informações, combinam o *nonsense* a uma valoração satírica inequívoca. Dessa forma, a estrutura tradicional do gênero textual da gramática tradicional e a dicção teórico-científica de maneira geral sofrem a penetração de elementos do cotidiano por meio do riso. Trata-se de uma etapa do desenvolvimento do processo da romancização descrito por Bakhtin (1993, p. 397-399), que em Mendes Fradique não se realiza totalmente, uma vez que não se desenvolve uma estrutura narrativa, mais solta e livre das estruturas tradicionais do gênero textual original. De certa forma, a *Grammatica* está calcada nos conceitos lingüísticos tradicionais e a exploração humorística desses conceitos torna o discurso mais leve. Isso fica claro, por exemplo, na descrição das diferentes gramáticas:

A grammatica póde ser:

HISTORICA – é aquela que acompanha a evolução da língua desde o embrião até o fumeiro. Esta grammatica é divertidíssima, e tem a vantagem de ser absolutamente inofensiva porque ninguém a sabe; os que a julgam saber são em tão pequeno numero que não chegam a perturbar a ordem publica ou mesmo a privada.

DESCRITIVA – é a grammatica que expõe os factos da língua actual: pão, pão, queijo, queijo.

Essa grammatica é supinamente soporifica.

COMPARATIVA - A grammatica comparativa é a que estuda a analogia entre as diversas línguas, e após esse fastidioso estudo acaba ficando na mesma. (FRADIQUE, 1928, p. 15)

O recurso cômico de Mendes Fradique em relação à gramática está baseado justamente na utilização de elementos cotidianos e numa busca de pragmatismo exacerbado que revela os limites dos diferentes estudos gramaticais. A fórmula, como vimos acima, é antiga e remonta às antigas gramáticas satíricas da Idade Média e mesmo do período romano. Apesar do cruzamento dos elementos do cotidiano, os conceitos gramaticais ainda são preservados, não se pode dizer que as definições de gramática histórica, descritiva e comparativa estão incorretas, apenas são expressas num sentido mais popular e por isso humorado²⁹. Estando preso a um gênero textual antigo mas resistente há uma menor liberdade criadora na *Grammatica portugueza pelo methodo confuso* e, apesar do objetivo paródico, a obra se realiza como um pastiche.

Essa estrutura composicional de pastiches de gêneros didáticos em Mendes Fradique se conjuga à exploração dos limites da idealização da história pátria e da língua portuguesa. Os ideais elevados da história nacional ou da pureza da língua são relativizados por meio da penetração da vida cotidiana, que acaba por rebaixar o tempo histórico ou o ideal de língua por meio de críticas a circunstâncias sociais e políticas e a personalidades momentaneamente destacadas, conforme o conhecido apego de Mendes Fradique ao trato de elementos cotidianos. A vida pública é tematizada, com seus personagens mais evidentes, políticos, escritores e intelectuais, ganhando uma faceta mais falível, humana. Temas de política e literatura, fenômenos sociais e lingüísticos, todos relativizados por Mendes Fradique, se revelam extremamente prosaicos; não se referenciam fatos de maior vulto, e essa era, como se pode perceber nas outras obras, justamente a intenção: deter-se na pretensa importância do “momento”. Tal apego aos fatos cotidianos está intimamente relacionado à herança boêmia, da qual Mendes Fradique busca ser digno representante.

²⁹ Cabe aqui destacar uma observação de Mikhail Bakhtin em relação ao *Virgilius Grammaticus*: “É característico o fato de muitos medievalistas, ao que parece, levarem a sério este tratado gramatical! Mesmo os nossos contemporâneos estão longe de ser unânimes quanto à avaliação do caráter e do grau de sua parodicidade. Isto é uma prova a mais de como são frágeis os limites entre a palavra direta e a palavra parodicamente refrangente, na literatura medieval” (BAKHTIN, 1993, p. 388). Poderíamos acrescentar aqui, que esses mesmos limites também se apresentam de forma mais ou menos diluída em Mendes Fradique e mesmo em alguns outros autores satíricos das primeiras décadas do século XX no Brasil.

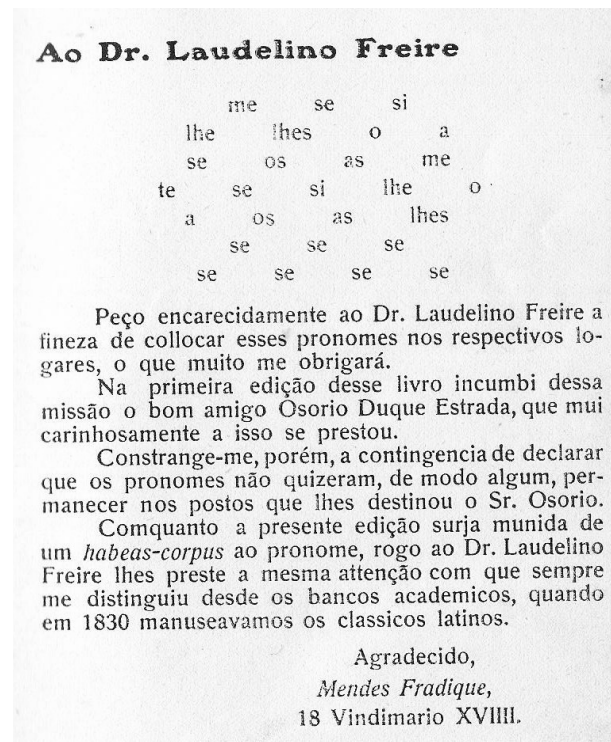
Quando Mendes Fradique se dedica a desenvolver uma gramática pelo “método confuso”, também está criticando, por um lado, o apego gramatical dos críticos literários do início do século. A sátira, assim, tem um objetivo reformador no âmbito literário, uma vez que busca atacar o modelo crítico baseado não em aspectos estéticos, mas puramente gramaticais. Por outro lado, não se pode perder de vista que vários projetos de reforma ortográfica surgiram nas primeiras décadas do século XX, e a questão da língua nacional era então um dos temas mais candentes.

A crítica literária brasileira presente nos jornais nos primeiros anos do século XX se comprazia em desdenhar nos autores o uso das preposições, a colocação dos pronomes relativos e átonos, os tempos verbais e a utilização de estrangeirismos. Segundo Wilson Martins (2002), a voga “gramatiqueira” teve seu ponto de partida com a polêmica da revisão do Código Civil de 1901, polêmica que se estendeu pelo ano seguinte. Depois de redigida às pressas por Clóvis Bevilacqua e revisada pelo filólogo e professor Ernesto Carneiro Ribeiro, a proposta de Código Civil foi encaminhada à Câmara e depois ao Senado, num processo tão rápido quanto criticado. Com o objetivo de ganhar tempo para a votação, o então senador Rui Barbosa, em apenas três dias, desenvolveu um projeto de emenda que curiosamente não revelava nada do homem de leis que ele tinha sido, mas apenas o gramático. Suas críticas à redação do projeto foram todas baseadas em questões gramaticais e estilísticas. A polêmica surpreendeu a todos: os políticos, por Rui Barbosa não tratar o caso pelo veio jurídico; os escritores, pelo apego supérfluo do “mestre” a questões gramaticais. De qualquer forma, a crítica literária brasileira desenvolveu, desde então, na figura de seus mais eminentes críticos, inclusive José Veríssimo, uma verdadeira caça a gralhas linguísticas nos textos dos escritores brasileiros e portugueses. Tratava-se, é claro, de uma discussão que implicava questões de identidade nacional.

[...] nas palavras de José Veríssimo, o que faltava à nossa literatura era “um idioma independente”. Na impossibilidade de criá-lo e premidos pelo complexo de inferioridade gramatical em que nos mantinham os portugueses, só nos restava a fuga para a frente, quero dizer, sermos mais puristas e corretos do que eles. Isso explica que a implacável batalha linguística de 1902 se haja afinal resolvido contraditoriamente em favor da supremacia lusitana, não só aceita, mas também celebrada e exaltada: entre todos os peões que os brasileiros andavam então entoando para festejar sua própria identidade nacional, ouviu-se de repente, sem que aliás parecesse discordante, o cântico pseudo-heróico da vassalagem linguística. (MARTINS, 2002, p. 351-352)

As primeiras décadas da República também foram um período de frequentes discussões sobre reformas ortográficas. A Academia Brasileira de Letras esteve sempre no centro dessas discussões, que evoluíam ou retrocediam ao sabor de tentativas de acordos com Portugal.

Madeira de Freitas demonstra ao longo de toda a sua obra uma certa sintonia com essas discussões e com a esterilidade de certos posicionamentos. Nacionalista que era, o autor não poderia deixar de lado uma discussão que se ligava à questão da nacionalidade. Assim, logo em seu primeiro livro ele caricaturou a proposta de reforma ortográfica de Medeiros e Albuquerque. Ainda em *Historia do Brasil pelo methodo confuso*, Mendes Fradique apresenta uma curiosa crítica ao apego gramatical de Laudelino Freire: uma página inteira dedicada ao ilustre filólogo e gramático que é uma defesa prévia contra a crítica gramatical.



(FRADIQUE, s/d., p. XXI)

Esse malandro carioca, Mendes Fradique, antecipa-se às críticas de Laudelino Freire e Osorio Duque Estrada apontando justamente a missão deles, a de simplesmente serem revisores de pronomes. A menção a um *habeas-corpus* insere a discussão gramatical nos termos jurídicos, numa possível remissão à polêmica sobre o Código Civil. Na verdade, a *Historia do Brasil pelo methodo confuso* está realmente munida de um paródico *habeas-corpus*:

Habeas-corpus

N. 6.774 – Vistos e relatados estes autos de recurso de *habeas-corporis*, em que é impetrante o advogado Mendes Fradique e paciente o leitor;
 Considerando que muita gente boa experimenta serias dificuldades em saber ler e escrever;
 Considerando que o impetrante passa com os pronomes o mesmo aperto que passam os ministros com os seus protegidos – o aperto de collocar-os;
 considerando que os Srs. Osorio Duque Estrada, C. De Laet, João Ribeiro, Medeiros e Albuquerque, José Oiticica e outros criticos, mal conseguem collocar convenientemente os seus pronomes;
 considerando que o erro de revisão é um excellente bode expiatorio;
 considerando que a paciencia do leitor tem limites;
 Accórdam em conceder aos pronomes empregados pelo Sr. Mendes Fradique a ordem de *habeas-corporis* por elle impetrada, em favor da livre locomoção dos referidos pronomes.
 Custas ex-causa.
 Confeitaria Pascoal, 18 – thermidor XVIII LXIII.
H. Espirito Santo – V. Viveiros de Castro – camarada – Sebastião Lacerda – Guimarães Natal – A. Cavalcanti – Leoni Ramos – A. Pires e Albuquerque – João Mendes – G. Cunha.
 Juraram impedimento os ministros Pedro Lessa e Pedro Mibielli, por interessados na causa.
 (FRADIQUE, s/d., XXVII)

A caricatura do discurso jurídico se enquadra no desenvolvimento de caricaturas de textos de outros autores e de outros gêneros textuais em Mendes Fradique. Ao lado da caricatura, porém, ressalta a sátira contra o apego às questiúnculas gramaticais. Como sempre, o texto assinado por Mendes Fradique está intrinsecamente ligado a fatos e personalidades de seu momento, por isso a presença dos nomes dos desembargadores do Supremo Tribunal de Justiça da época (cf. LUSTOSA, 2004, p. 53). A *Grammatica portugueza pelo methodo confuso* engrossa o volume de críticas aos gramáticos. Nesse livro, ao se perguntar se a gramática era uma ciência ou uma arte, Mendes Fradique se dirige diretamente aos comentadores literários que se prendiam a questões do vernáculo:

Arte é tudo quanto consegue emocionar; ora, grammatica paulifica, enfastia, caceteia, encrespa o discurso, emteiriça a phrase, mechanisa a expressão, mumifica a idéa, e faz ainda mil e uma coisas mais, qual dellas entretanto menos capaz de emocionar. Logo grammatica não é arte. Em resumo, arte é o talento de quem tem talento; grammatica é o talento de quem não tem talento. Será então a grammatica uma sciencia?
 Não parece.
 A **sciencia** é o trabalho da intelligencia tendente ao conhecimento e simplificação dos phenomenos; ora, grammatica principia por não ser um trabalho da intelligencia, porque quem é intelligente não perde tempo em carrancismos grammaticaes. Alem disso a grammatica, longe de tender á simplificação dos phenomenos, complica tudo: a lingua, a linguagem e todas as fórmãs de enunciar-se uma idéa.
 (FRADIQUE, s/d., p. 8)

Consoante com a relativização da importância da gramática para a apreciação literária, a *Grammatica* de Mendes Fradique desenvolve piadas e brincadeiras baseadas no trocadilho com cada elemento da língua, como na longa sessão em que trata das letras do alfabeto:

U – esta vogal é a única do alfabeto que raramente se pronuncia

Ex.:

<i>Quê</i>	pronuncia-se	<i>Qê</i>
Quinto	"	<i>Qinto</i>
<i>Mesquita</i>	"	<i>Mesqita</i>
<i>Quem</i>	"	<i>Qem</i>

É tão inútil a letra vogal **U** que, não raro, se faz substituir por outra qualquer, quando o som **u** é indispensável no discurso.

Ex.:

EX FVMO DARE LVCEM

Ahí, como se vê, é mesmo por **v** que substituí o **u**.

Ou ainda em

FOOT-BALL

Em que se substituí o *u* do *fut* por *oo*.

Já o adjetivo derivado do *football*, como por ex.:

Futil

escreve-se geralmente com *u*.

A vogal **u** é ainda usada como **e** e **d** nas abreviaturas e iniciais.

Ex.:

U. S. A.

Iniciais de *TIO SAM*.

Na música se escreve:

UT

e se lê:

DÓ

(FRADIQUE, 1928, p. 27-28)

Tratando o tema da língua sem a circunspeção tradicional, Mendes Fradique relativiza valores. E na aparente brincadeira infantil de desconstrução ou reorganização de letras e fonemas repentinamente revela a crítica aos EUA ou ao futebol, alvos frequentes em Mendes Fradique.

A *Grammatica portugueza pelo methodo confuso* apresenta ainda um "Appendice Anthologico", que reproduz boa parte dos textos caricaturais de autores já apresentados em *Feira Livre...*, mas dessa vez sem as interessantes ilustrações, infelizmente. Alguns nomes foram eliminados, outros adicionados, especialmente os de autores mais antigos e renomados, uma vez que *Feira livre...* estava quase todo dedicado a personalidades contemporâneas à publicação. Merecem destaque a presença do nome de Rui Barbosa, cujo texto exemplar é nada mais nada menos que um trecho antológico de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, "o estouro da boiada". Assim, ao nome do grande "mestre", cuja linguagem "de cimento armado" era uma de suas principais características, combina-se um trecho não menos elaborado e elevado, mas cuja função satírica fica por conta da temática, ou seja, a descrição da cena sertaneja com a verve de um Euclides da Cunha provoca deslocamento satírico. Algo muito parecido ocorre com Machado de Assis e Camões, nomes aos quais se juntam um trecho de *Quincas Borba*, no primeiro, e sonetos famosos, no segundo. Nos dois casos, a simples

apresentação de um trecho do renomado autor ou sonetos do clássico português, sem nenhuma modificação e num livro de evidente conteúdo humorístico, permite um deslocamento de função dos textos, que assim revestem-se de intenção paródica. Na verdade, tais textos deixam de ser parte da obra de seus autores originais e passam a ser um objeto de representação, ou seja, tornam-se “personagens” do texto de Mendes Fradique.

Esse tipo de deslocamento satírico foi analisado por Mikhail Bakhtin. O teórico russo destaca que os sonetos paródicos presentes no início do *Dom Quixote*, por se apresentarem num romance, não se constituem mais em poemas, mas em parte do próprio discurso romanesco:

Ainda que eles [os sonetos] estejam construídos irrepreensivelmente como sonetos, não podemos em caso algum relacioná-los ao gênero do soneto. Aqui [no *Dom Quixote*], eles fazem parte do romance, mas também o soneto paródico isolado não pertence mais ao gênero do soneto, isto é, não é a forma de um todo, mas um *objeto de representação*; aqui, o soneto é o personagem da paródia. (BAKHTIN, 1993, p. 372)

Da mesma forma, a colagem de textos de outros autores dentro da gramática satírica de Mendes Fradique faz com que os textos canônicos acabem por fazer parte desse todo paródico, burlando radicalmente fronteiras editoriais mas ao mesmo tempo se voltando a remotas tradições satíricas.

CONCLUSÃO O MÉTODO CONFUSO

O próprio Mendes Fradique, obedecendo a estratégias de verossimilhança e de relativização mimética, desenvolveu considerações sobre seu “método”. No prefácio da *Grammatica portugueza pelo methodo confuso* ele aponta, ironicamente, que o pioneiro que lhe teria influenciado seria o filho do poeta Tomás Delfino, cuja organização da obra do pai tornava impossível acompanhar a evolução do poeta. O “método”, porém, teria encontrado grande ressonância entre a população e isso teria incentivado a elaboração de novos títulos. Em 1925, uma crônica do livro *A logica do absurdo* relaciona o “método” aos descaminhos que o país parecia tomar, a crônica se intitula: “Não desmoralizem o methodo confuso – O palácio da camara é o mausoleu do bom gosto”. Nesse texto, Mendes Fradique traça um histórico de seu “método”:

Quando começou a circular a primeira edição da *Historia do Brasil pelo Methodo Confuso*, houve quem protestasse com vehemencia contra a escolha desse methodo para compendiar os annaes politicos desta chá e mui fermosa terra, que o fallecido alcaide de Azurára inadvertidamente descobriu.

Hoje, entretanto, o methodo confuso, pela sua estreita afinidade com a natureza dos homens e das coisas do Brasil, vae, aos poucos, avassalando tudo: os homens do Brasil, as coisas do Brasil, e até as coisas que não são do Brasil, como, por exemplo – o Brasil. E por isso, quando não chegasse a significar uma compreensão palpavel para os humildes autores de compendios didacticos pelo methodo confuso, seria ao menos um legitimo consolo para os adeptos do sr. Thomas Delphino, se não fôra a maneira abusiva que se está empregando hoje esse methodo, de si tão apreciavel. (FRADIQUE, 1926, p. 165-166)

Após apresentar o histórico e a afinidade que o povo brasileiro demonstrou ter com o “método confuso”, Mendes Fradique passa a desenvolver críticas em relação à arquitetura do Palácio Tiradentes, obra que estava em seus retoques finais e que viria a ser inaugurada em 1926.

Aquelle cazo é mesmo de escachar... Desprezando as mais rudimentares noções de proporção, plantaram os architectos daquelle palacio, a um dos angulos do edificio, um magote de republicanos historicos, dentre os quaes emerge um enormissimo cavallo, não menos republicano, um quasi nada historico, mas perfeitamente paradoxal. O desventurado quadrupede, que pela conformação teratologica, teria rendido alguns nickeis ao inesquecivel Paschoal Segreto, não consegue dissimular o medo que o apavora ante a vertigem da altura; e, fincando sobre a extremidade da platibanda as suas patas de base exigua, impaca, terrificado, á beira do abysmo, como que tentando dizer:

– Podem chicotear á vontade, que daqui não arredo pé. Bem vêm, que um passo que eu dê a mais, despencarei daqui de cima, desabando sobre o parlamento como um verdadeiro golpe de Estado. (FRADIQUE, 1926, p. 166-167)

Mendes Fradique elabora sua crítica à arquitetura do Palácio da Câmara alfinetando os republicanos. O processo é muito parecido com o de outras crônicas, em que Mendes Fradique conversa a altas horas da noite com as estátuas da cidade do Rio de Janeiro que ganham voz e parecem ter vida. Outras crônicas desenvolvem críticas a aspectos estéticos dessas estátuas. Nas considerações sobre as estátuas que encimam o Palácio, Mendes Fradique observa, além da desproporcionalidade das figuras, o anacronismo presente no conjunto:

[...] Imaginem a figura de Deodoro de tunica romana e gladio em punho, montando naquella cavalo de bumba-meu-boi, numa postura de quem diz: "ou vae ou racha!..." Está soberbo... A pé, ao lado do cavallo, arremmettem uns cavalleiros mais ou menos historicos e absolutamente inverossimeis, todos de saioe ao vento, agarrando-se aos estribos da estatua equestre, como que tentando conter o impeto do marechal...

Lá está também o malogrado Benjamin Constant, de tunica romana e cavagnac, com uns vigorosos canelões à Friedenreich, elle, coitado na sua vida de magro e debil pensador jamais deu um pontapé; deu, quando muito, uma cabeçada, a de 15 de Novembro!...

E o Andrada... Lá está o patriarcha, pavoroso, olhando para hontem, também mettido numa camisola hedionda, como um centrião sanhudo, o meu pacatissimo Andrada... lá está elle, firme, no local do crime... Outras e mais outras estatuas de uma gente extranha rodeiam o marechal, tudo de fralda ao vento... a proclamar a Republica, a Independencia e sei lá que mais... [...]. (FRADIQUE, 1926, p. 167-168)

O anacronismo que impera no "método confuso" encontra um correspondente no conjunto escultórico do Palácio Tiradentes. Personagens de diferentes momentos históricos se apresentam juntos num mesmo lugar ilustrando um acontecimento qualquer que não se pode identificar exatamente. Além disso, todos esses personagens se vestem à maneira romana, ou grega. Isso tudo lembra a legião de personagens completamente anacrônicos que desfilam uns ao lado dos outros, vestidos como índios, na *Historia do Brasil pelo methodo confuso*. Mendes Fradique não encontraria melhor chance de ilustrar a presença física de seu "método" entre os brasileiros. Mas a realidade palpável talvez ainda fosse mais exagerada que o próprio "método", como sugere o cavalo do capitel descrito por Mendes Fradique: "Aquella abantesma não é mais que uma reproducção do cavallo de Troya... Quando menos se esperar, eia que se lhe abre uma alçapão da garupa e sáe lá de dentro o bom-senso, armado de marreta, e faz virar tudo aquillo de catrambias" (FRADIQUE, 1926, p. 169). Dessa forma, o próprio Mendes Fradique aponta, por meio de uma metáfora, a possibilidade renovadora e reformadora embutida no interior de seu "método", que afinal poderia esconder dentro de si o bom senso.

Mas é num texto de *Feira livre...* que Mendes Fradique melhor define seu próprio "método". Na entrada do nome de José Oiticica, teórico anarquista do início do século, um texto intitulado "O methodo confuso" desenvolve, numa caricatura de análise literária, uma descrição pormenorizada das principais características do "método":

A exploração do anachronismo, que constitui o principal “truc” comico da obra, (em que pese ao autor) não é original.

Quem primeiro se serviu deste artifício foi Moisés, no “Genesis”. Segundo o letrado hebreu, foram Adão e Eva os primeiros seres humanos aparecidos na criação erma d'homens.

Dos amores desse casal nasceram Caim e Abel; eram, portanto, *quatro* os filhos de Deus que povoavam o mundo, quando Caim matou a Abel, e fugiu em seguida, diz o texto biblico, “para um paiz que ficava ao nascente do Eden; neste paiz conheceu Caim a sua mulher, de quem teve um filho que se chamou Henoch”.

Com que se teria casado Caim, banido do minguado grupo de humanos?

Innumeros são os casos citaveis de escandalo de anachronismo aproveitados na literatura jocosa, si não bastasse a pilheria de Moisés.

E nisso reside um dos defeitos de Mendes Fradique. Não há originalidade na escolha da chave comica. (FRADIQUE, 1923, p. 107-108)

O texto é característico do “método confuso”, pois num formato metadiscursivo o método é aplicado na análise dele próprio. Utilizando o nome de conhecido intelectual, José Oiticica, e caricaturando seu texto para tratar do próprio “método” pode-se perceber uma relativização dos conceitos de verossimilhança. Como o próprio Mendes Fradique observa, porém, o recurso é antigo. Imprecisões e anacronismos foram utilizados satiricamente por outros autores, mas podem ser observados em praticamente todos os textos, como a citada Bíblia. A remissão a um dos textos fundadores da tradição discursiva não é casual, mas um recurso retórico para demonstrar que a confusão é elemento constitutivo do discurso e da linguagem. Afinal, justamente por apresentar tal natureza, a linguagem pode ser usada dentro de uma estrutura formal que prevê um aumento da incerteza, via desordem, que obriga a uma atenção redobrada do leitor em relação às armadilhas da própria linguagem. A linguagem artisticamente reelaborada exige maior atenção do leitor, por conta da diminuição de elementos redundantes e relativização da própria idéia de gênero textual³⁰.

Outro ponto importante relacionado ao “método confuso” é que por meio da relativização humorada da linguagem e dos gêneros textuais uma voz moralizante ganha maior prestígio. Isso pode parecer paradoxal à primeira vista, mas faz parte da própria natureza da sátira, pois o texto satírico, ao expor a precariedade das formas, relativiza tudo e convida ao estabelecimento de novo fundamento moral.

Em Mendes Fradique, à medida que se expõe a precariedade da linguagem e dos gêneros, e em última instância da própria realidade, o autor busca angariar legitimidade moral. Relativizando tudo, ele pode falar autoritariamente sem assumir propriamente um papel monológico; pelo contrário, expondo a precariedade de todos os discursos, numa via dialógica, sua voz se faz sentir num ambiente em que está clara a falibilidade de todos. O alcance mimético do texto ficcional é, assim, potencializado, pois está dirigido à realidade que cerca o

³⁰ A linguagem literária como um exemplo de realização verbal mais complexa que todas as outras foi desenvolvida por vários autores do Círculo de Bakhtin, mais notadamente Volochinov.

leitor objetivado, inclusive na menção de pessoas reais ou mesmo da gramática. Daí a autocrítica apresentada no texto mencionado acima ser uma ironia que destaca a forma da escrita, a presença do autor na escritura, sempre confrontado a linguagem e sua imponderabilidade no tecido discursivo. Assim, o abuso de motivos bíblicos e o aparecimento frequente de certos personagens, que revelariam pobreza de recursos, na verdade apontam para a impossibilidade de apreensão de certezas, e a fonte das incertezas é o próprio mundo concreto, sua arquitetura, suas estátuas e inclusive as pessoas. A caricatura, nesse sentido extrapola o limite da menção, ela é, em si mesma a *mimesis* problematizadora da realidade. Por isso a utilização de nomes de personalidades reais em suas sátiras é também objeto de consideração:

A irreverencia com que Mendes Fradique se refere aos homens de seu tempo, constitue um *bilán* demonstrativo, de que se póde deduzir, com segurança ser o autor um méro principiante nas letras, pois tanto que um escriptor começa a formar personalidade, tende fatalmente ao respeito social pelos consagrados sem analyse de merito real.

Mendes Fradique aggride aos homens de letras e estadistas, nacionaes e estrangeiros, como se fossem elles puras abstrações, incapazes de sentir o effeito de sua satyra.

A capacidade aggressiva de Mendes Fradique tende a diminuir á medida que se fôr esse humorista pondo em contacto com os seus contemporaneos nas letras; chegará a zero, logo que se manifestar o prurido academico. Isso é fatal. (FRADIQUE, 1923, p. 109)

Nesse trecho desenha-se, ironicamente, a liberdade de critérios em relação à agressividade da sátira de Mendes Fradique. Uma vez que ele tivesse pruridos acadêmicos ou formasse personalidade, essa agressividade tenderia a desaparecer, o que seria uma fatalidade. A liberdade cômica de Mendes Fradique, assim, seria uma das características fundamentais de sua prática satírica. Uma vez que se tomasse do academicismo, ou em outras palavras se voltasse a uma análise circunspecta da vida ele tenderia a relaxar suas críticas. De fato, a adesão paulatina de Mendes Fradique ao integralismo faz arrefecer seu contundente ferrão satírico em relação a intelectuais e políticos. Sua verve cada vez mais estaria voltada para o texto panfletário.

O problema da identidade de Mendes Fradique e seu potencial mimético também transparece num texto publicado em *Logica do absurdo*. Em “As desvantagens do methodo confuso”, o personagem-autor toca os limites de sua identidade com seu criador, Madeira de Freitas:

Um dia, eu, pobre Mendes Fradique, por fas ou por nefas, concertei, ou melhor desconcertei a historia de meu paiz, dando á salada resultante o nome de “Historia do Brasil pelo Methodo Confuso”. A indulgencia do leitor acreditou em mim, e acceitou a minha blague.

Resultado: não posso hoje traçar uma linha, por mais austero que pretenda ser, sem que me venham com essa coisa fatal:

— Boa piada; methodo confuso.

Hoje já não tenho o direito de errar; e soffro por causa disso. Ninguém pode viver sem errar. Se meus artigos chegam ás mãos do revisor coalhados de pastéis, elle sorri, e commenta:

— Boa piada; methodo confuso.

E não m'os emenda; minhas chronicas saem com erros taes que chegam a despertar suspeitas acerca dos meus conhecimentos de grammatica. Queixei-me disso ao Dr. Renato, director da folha em que escrevo, e elle sorriu:

— Boa piada; methodo confuso. Então Mendes Fradique, você pensa que não sei que só deixou sairem essas incorreões de estylo, essas incongruencias de tempos de verbos, para ter occasião de gracejar, de fazer methodo confuso sobre a grammatica?

E eu queixoso:

— Mas, Dr. Renato, o artigo de hontem sobre Pontes saiu em estado lastimavel; o ultimo trecho tinha cada pastel de fazer corar não o typographo, mas toda a geração do Sr. João Ribeiro...

E o director, sorrindo:

— Você é sempre o mesmo Mendes Fradique!

Boa piada; methodo confuso... (FRADIQUE, 1926, p. 81-82)

O mimetismo alcançado pelo pseudônimo Mendes Fradique assegurou certa liberdade satírica para os textos publicados sob sua assinatura. O preço disso foi ser sempre relegado ao papel de satirista. Por isso à medida que os textos de cunho ensaístico começam a ser publicados, um paulatino enfraquecimento do pseudônimo começa a se fazer notar. Mendes Fradique assumiu um papel como o do bobo das cortes medievais: à medida que conta piadas e transforma a si mesmo num personagem risível, à medida que vira personagem-narrador de aventuras estapafúrdias, tem liberdade cada vez maior de revelar verdades humoradas, mas necessárias, e de um certo ponto de vista evidentes, sobre eventos e personalidades. De um lado uma maior liberdade, de outro a dificuldade de fazer o pseudônimo assumir um papel sério relevante na militância integralista. O processo de abandono do pseudônimo era, assim, inexorável. As prementes demandas de uma transformação política radical no Brasil faziam o moralista e conservador satírico Madeira de Freitas buscar novas formas de expressão, mais de acordo com a seriedade do movimento em que se envolvia cada vez mais.

Podemos dizer que toda a obra assinada por Mendes Fradique aderiu à influência crescente da prosa jornalística. Isso se deve a vários fatores, como o desenvolvimento da imprensa nas primeiras décadas do século XX e também ao apego de Madeira de Freitas aos modelos desenvolvidos pela literatura dos boêmios de fins do século XIX e primeira década do século XX, além é claro de sua atuação em vários jornais da época. O desenvolvimento tecnológico teve ampla influência no desenvolvimento de técnicas narrativas no início do século e Mendes Fradique assimilou essa técnica nova e a conjugou aos modelos herdados dos escritores boêmios.

Como vimos anteriormente, a boemia carioca vivia uma espécie de vida "literalizada" em que fatos localizados temporalmente eram inspiradores de tiradas humorísticas e quadrinhas e *mots d'esprit*. O projeto Mendes Fradique estava relacionado a esse fenômeno e se esforçou em elaborar a crônica literária e humorada de acontecimentos efêmeros. Enfim, pode-se

perceber aí uma natural tendência à crônica que de resto foi desenvolvida por vários outros escritores da época. Em Mendes Fradique, tanto os livros mais claramente filiados ao “método confuso”, que carregam a denominação em seus títulos, quanto as crônicas de jornal reunidas em volume, apresentam a característica de se voltarem para fatos efêmeros, da hora e não da história.

Tematizando a própria mudança na percepção do tempo, Mendes Fradique desenvolveu seus textos satíricos, voltando-se para a acelerada mudança de costumes. Seu embate moralista teve, num primeiro momento, a sátira como forma de desenvolvimento discursivo. À medida, no entanto, em que um engajamento partidário começou a se esboçar, por conta de um contexto que permitiu uma adesão ideológica mais partidária, desenvolvem-se textos mais ensaísticos.

Isso não implicou, no entanto, numa mudança de foco em relação ao tempo, mesmo nas crônicas ensaísticas Mendes Fradique revela sua intenção de tratar do efêmero. Logo no primeiro volume de crônicas de Mendes Fradique, *Contos do vigário*, acontecimentos localizados são contemplados ao lado de nomes de personalidades da época, de maneira muito próxima do que já tinha sido realizado em *Historia do Brasil pelo methodo confuso*. Nesses dois livros, a sátira é utilizada para abordar as mudanças que se operavam nos costumes nacionais. Em *A logica do absurdo*, Mendes Fradique também assina textos com as mesmas características, mas já se fazem notar vários outros em que o recurso da sátira está diminuído e crônicas ensaísticas surgem. A mudança formal, de gênero textual, porém, não esconde a intenção de tematizar os eventos localizados e as personalidades da época, em pura reminiscência das conversas de café da boemia literária. Nesse sentido, pode-se falar numa adesão às novas técnicas narrativas, mas com a preservação de características herdadas da tradição boêmia.

Nos volumes de crônicas, a anedota ainda é importante para ilustrar as posições do autor-personagem e a ironia se desenvolve, ganhando uma certa acidez. Por outro lado, textos de um certo moralismo panfletário aos poucos vão apagando o sentido satírico inicialmente relacionado ao pseudônimo Mendes Fradique, e a partir desse momento é possível identificar ecos da imagem do próprio Madeira de Freitas, inclusive por meio de alusões biográficas, como a utilização de metáforas relacionadas à área de medicina.

Já bastante apegado ao discurso integralista, e ao conseqüente desejo de um governo autoritário e regulador da sociedade, Mendes Fradique deixa de lado seu perfil satírico e irônico em prol de um discurso inflamado e nada relativizante que prega a revolução. Isso fica bastante patente na crônica intitulada “Viva a revolução”, em que Mendes Fradique consegue identificar

a proximidade de um movimento das massas de amplitude nacional. O discurso inflamado abre o texto:

Revolução – eis a expressão maxima do vigor de uma collectividade; eis o remedio heroico dos males extremos de um organismo nacional; eis a mais sublime afetação do amor ao bem commum, e do protesto contra os que tentam ou mesmo logram prejudicar...

Revolução – eis o fantasma que atormenta os tyrannos; eis a febre com que as nações sacodem o jugo dos opressores; eis o testemunho que, de sua vitalidade latente (sic) dão ao mundo e ás gerações os povos aos quaes o erro dos dirigentes ameaça desintegrar ou poluir... (FRADIQUE, 1928b, p. 63)

Sem apelo ao humor, o senso agudo do cronista já teria percebido, provavelmente, o ambiente de convulsão que preparava o caminho da Revolução de 30. Essa revolução, porém, não era a desejada nem a esperada. Uma outra revolução, por meio do voto viria para reconduzir o país a sua trajetória de desenvolvimento econômico, social e principalmente moral. A sombra da monarquia, que até pouco tempo atrás aparecia quase como um período de progresso moral, econômico e social, em oposição à perda de norte moral advindo com a República, é substituída por uma utopia de governo preocupado com os valores da sociedade brasileira.

A revolução brasileira, que deverá conjugar o erro actual, não esquecerá o aço dos canhões, nem mobilizará os corpos das milicias regulares. A revolução será o exercicio do voto; a revolução será o boycotte ao jornalismo tendencioso; a revolução será a suppressão dos tributos inconstitucionaes; a revolução será a campanha mortal ao mathusianismo e ás demais praticas que visam a infecundidade delictuosa; a revolução será a reducção das companhias estrangeiras, detentoras de monopolios ao respeito pelo povo com que transige [sic]; a revolução será o fechamento do theatro dissoluto; a revolução será a proibição da moda licenciosa; a revolução será a moralisação do ensino, e a restricção maior dos diplomas profissionais; a revolução será a garantia assegurada á inviolabilidade da correspondencia postal e sua fiel entrega ao destinatario [...] (FRADIQUE, 1928b, p. 66)

O tom declamatório segue, pregando mudanças maiores ou menores de valores. Apesar de não ser objetivo deste trabalho analisar os textos escritos e assinados por Madeira de Freitas para o movimento integralista, cabe fazer algumas comparações entre o tom panfletário utilizado sob o pseudônimo Mendes Fradique em algumas de suas crônicas e o discurso integralista de alguns de seus pares no movimento liderado por Plínio Salgado. Victor Pujol, em um de seus discursos publicados na *Enciclopédia do Integralismo*, revela o mesmo ideal revolucionário apresentado no trecho acima, de Mendes Fradique:

A Revolução Integralista, — revolução quer dizer renovação completa profunda e não revolta armada, procissão na rua, — sendo integral, abrange também o movimento.

O Estado Integral sendo a expressão das Sociedades, é o Estado que se renova. É Estado de permanente revolução. Só as revoluções sem idéias são estáticas e terminam com a tomada do poder como terminou a revolução outubrina e como terminam tôdas as revoluções burguêsas. A Revolução Integralista prosseguirá na sua marcha para o aperfeiçoamento do Estado, dentro do espírito da doutrina e consoante os interesses da Nação. (PUJOL, s/d., p. 133-134)

Pode-se perceber a proximidade de idéias e forma entre os dois textos. Isso demonstra que o paulatino apagamento da sátira e da ironia em Mendes Fradique se deu em prol de uma atuação política mais decisiva em Madeira de Freitas. Como vimos no capítulo anterior, em seu texto publicado na *Enciclopédia do Integralismo*, Madeira de Freitas aponta, numa rápida análise sobre os caminhos delineados pelos intelectuais das primeiras décadas do século XX, algumas considerações sobre o papel do humor. Vale retomarmos esse texto para entendermos seu posicionamento antivanguardista:

O veneno da dúvida, inoculado no espírito humano pelas filosofias nebulosas que agitaram êste último par de séculos, tinha fatalmente que determinar, como determinou, na alma das gerações, um insuportável mal-estar, cujas manifestações apresentaram aspectos e formas os mais diversos, desde a ironia subtil até o desespero irremediável do suicídio. [...]
 Duvidar foi a conquista máxima da filosofia burgueza, que teve a dúvida como travesseiro, como anestésico dos grandes remorsos inquietadores, como habeas-corporis concedido à ganância do egoísmo, à omissão culposa. Tudo isso parecia assegurar à pessoa humana uma sensação de repouso interior, pela certeza que cada um possuía de não lhe caber responsabilidade alguma no acontecimento. E assim o homem ganhava em gôzo pessoal o que perdia em dignidade. A mesma sátira desvirtuara-se completamente, e o "ridendo caricat mores" cedía lugar à bufoneria mais infecunda, deixando, dest'arte, de ser um meio de correção moral para constituir o dito grotesco dos palhaços, um germem corrosivo de tôda a construção, de que, de resto, tão bem se utilizou o gênio demolidor do Anti-Cristo. (FREITAS, 1953, p. 151-153)

Apesar de esse trecho não ser representativo do conjunto da obra assinada por Mendes Fradique, ele é esclarecedor do papel que a sátira teve no projeto ético e estético de Madeira de Freitas. O autor demonstra perfeita clareza do papel da sátira enquanto uma forma de lutar por valores morais e éticos. Mais que isso, a sátira teria papel fundamental na vida daqueles que têm consciência de sua responsabilidade social. Segundo Madeira de Freitas, pela sátira evidencia-se a necessidade da tomada de um posicionamento frente à realidade humana. Dessa forma, podemos compreender que o "método confuso" não era um projeto aleatório, mas uma forma de alinhar os acontecimentos da época, revelando seu absurdo, por meio de referências ao mundo real. O projeto moralizante de Madeira de Freitas estaria, assim, amparado por uma tradição que remonta a Eça de Queirós, passa pela literatura boêmia e reflete a realidade social das primeiras décadas da República e nisso se distinguiria de uma simples bufoneria grotesca. Novamente podemos pensar em ecos boêmios, em que uma vida "literalizada" preencha os ditos e motes dos satíricos.

Além de revelar o apego a uma pretensa superioridade do humor boêmio, o trecho defende a necessidade de posicionamento em relação à realidade imediata. Eis em que medida

estava no projeto de Madeira de Freitas a idéia de que um tempo presente é mais importante que um evento que fica para a história. A tematização do tempo presente, tanto no anacronismo do “método confuso” quanto no apego ao momento, que se revela nas crônicas, está ligada à percepção de que cada um é responsável pelos acontecimentos cotidianos. Ao moralista, na verdade, não cabe outra coisa senão lutar pela reforma de seu próprio momento.

À medida em que revela plena consciência do papel construtivo da sátira moralizante, Mendes Fradique desenvolve uma visão totalmente oposta ao espírito “destruidor” das sátiras modernistas. Contra esse “desvirtuamento” se levanta Madeira de Freitas. As tendências modernistas eram vistas pelo autor como demonstrações da decadência moral e intelectual da sociedade. Em algumas das crônicas assinadas por Mendes Fradique, como “As doenças das artes” e “Futurismo”, é possível se deparar com afirmações de que as artes de vanguarda seriam a própria materialização do Anti-Cristo. Assim, em *Contos do vigário*, de 1922, Mendes Fradique apresenta o Futurismo não como um fenômeno recente ou original, mas como uma desgraça cíclica, que atinge a civilização ocidental de tempos em tempos.

Roma, após a victoria do Accio, esmagou a sensibilidade hellenica sob o peso de sua brutalidade; os legionarios bebiam cidra em amphoras onde o cinzel de Phydias esculpira toda a magnitude de seu genio; armavam-se tendas com as mais preciosas tapeçarias de Mileto; cosiam-se odres com pelles de gatos sagrados da Persia; paineis de Zeuxis enfardallavam as viandas para o consumo da tropa; tudo, emfim, que reflectia o esplendor da arte grega parecia ruir ao tranco violento daquela horda em que se salpicavam raças de todos os matizes. [...] A Grecia succumbia ao saque, praticado pello mundo, ao serviço de Roma. Para aquella gente em meio da desordem a arte era um pouco diversa, talvez um tanto cubista. As tampas das cystemas de Athenas, fundidas em bronze, passaram a ser o *chic* em materia de panoplias; os vasos de lavor apurado, onde os untos aromaticos aguardavam as abluções dos archotes, eram agora capacetes de legionarios, os romanos sentiam neste adorno tudo quanto poderia haver de mais *raffiné*, de mais futurista. (FRADIQUE, 1922, p. 233-236)

O futurismo, ou o cubismo, aparece aqui como produto da desinteligência dos homens, como uma erupção a brotar da desordem e nos momentos de decadência das grandes culturas. A Grécia clássica, uma imagem ideal de nação que atingira os picos do desenvolvimento intelectual e artístico, é substituída pela balbúrdia da invasão romana, com suas legiões formadas por povos de todas as partes do Mediterrâneo. Em meio à insensibilidade de Roma, algo “futurista” surge, ou seja, o deslocamento de objetos de suas funções originais. A desgraça, porém, teria seus dias contados, logo o próprio Império Romano seria capaz de discernir o genuinamente belo do decadente e bárbaro.

Passado, porém, o chãos da invasão, e a arte grega repontava em plena Roma, em todo o seu fulgor de outr'ora, violenta, impetuosa mesmo, embriagando Petronios, empanturrando Vitelios, e corrompendo Cesares na sumptuosidade dos triclinios. Veiu, por esta altura, a Migração dos povos.

A avalanche barbara rolando do septentrião, despenhava-se sobre as civilizações peninsulares, sepultando-as.

Roma que sorvia vinhos olympicos em taças de Praxiteles, passava agora a embeijar os canjirões medonhos de barro cosido ou o bock de granito compacto por onde os godos bebiam sangue de boi e de prisioneiros.

Novo embrutecimento, e a arte greco-romana soterrada sob a alluvião dos barbaros.

Nova phase de extravagancia, de cubismo. (FRADIQUE, 1922, p. 236-237)

O Império Romano, depois de atingir o seu ápice, decai e novamente uma espécie de futurismo atinge os povos; o período negro de invasões bárbaras e decadência seria, no entanto, apagado pela força e tenacidade dos dedicados renascentistas. Toda a descrição dos períodos de auge e queda da civilização ocidental são colocados por Mendes Fradique em favor de sua tese final:

E assim parece racional reconhecer no cubismo uma cambalhota da Arte, sob effeito de um dedo a mais de champagne, ao som do Jazz-band, sob a hypnose super-civilisada de chlorydrato de cocaina.

Si penunbrismo revela o requinte de uma esthetica, que avançou dez seculos sobre a arte classica, então eu me recolho resignadamente ao meu buzio de conservador, tendo o cuidado de levar commigo uns versos de Bilac, umas paginas de Dickens, uma xilogravuras de Doré, e toda a colleção de Eça de Queiróz, certo de que não vou lá muito mal acompanhado. (FRADIQUE, 1922, p. 237-238)

Penunbrismo, futurismo, cubismo são sinônimos para Mendes Fradique. Colocados todos no mesmo balaio, eles seriam resultado da embriguês e da cocaína, um sinal da decadência dos tempos (mais um!). Neste trecho podemos ainda perceber o delineamento da posição de Mendes Fradique: ele assume seu papel de conservador, de homem ligado à arte clássica, mas ainda sob a égide do humor e da sátira, que já se encontram apagadas nas crônicas posteriores. Também é possível divisar a importância de Eça de Queirós, o que apenas reforça a tese de que Mendes Fradique é uma criação que envolve um projeto de revitalização da boemia, por meio da utilização do nome de um dos personagens mais famosos de um dos autores mais caros à geração boêmia, Fradique Mendes de Eça de Queirós.

Na crônica "Futurismo", publica em *Ideas em zig zag*, de 1928, Mendes Fradique argumenta que o trauma gerado pela Primeira Guerra Mundial e pelos atordoantes desenvolvimentos científicos teria revelado três tipos de comportamentos mentais: os esclarecidos, tementes a Deus e que empenhados no bem da humanidade não poupam esforços para evitar a ruína da humanidade; os medíocres, burgueses que não penetram nos segredos da ciência; e finalmente os que não sendo sábios nem medíocres se alvoroçam com o desenvolvimento das ciências:

[...] são, entretanto, os que mais se alvoroçam com as cousas da intelligencia; e de tal modo se alvoroçam que, sem haver descoberto cousa alguma, consentem-se autores da obra alheia, que consideram obra do genero humano; e, como, em verdade, não são sabios nem burguezes,

resultam que nem compreendem, nem gozam os frutos da sciencia; e vivem, por isso, um estado de semi-embriaguez, uma sorte de elan demagogico, ruidoso, mas esteril; que atordoa, mas não impressiona; que nasce, mas não vive, que se proclama, mas não existe. Estes homens são os futuristas. (FRADIQUE, 1928, p. 135)

Os futuristas, e todos os vanguardistas, são tomados, assim, como seres estéreis, mas perniciosos. O futurismo, para Mendes Fradique é uma força que se volta contra o próprio Criador, uma vez que em seus manifestos pregava o fim do passado, das tradições. O panfletário surge assim com toda a sua força, inflacionando as afirmações dos futuristas e desenhando um horizonte apocalíptico:

Ora, em quantas voltas dê a Terra em torno do seu eixo, ninguém poderá, jamais, apagar do senso commum, que é a base de todo o edificio mental, noções como estas: a parte é maior que o todo; os cristaes são corpos simetricos; o rithmo é a primeira manifestação da esthetica; a creatura não prescinde de um Creador; o capital é um valor objectivo e o trabalho um valor presumptivo; o temor de Deus é o princípio da sabedoria; a ordem é a belleza moral das cousas; duas cousas eguaes a uma terceira, são iguaes entre si; não há effeito sem causa; em summa, todo esse precioso legado que nós herdamos dos seculos, e que é o que sedimentou, na ebulição permanente da intelligencia humana.
Que homem de bôa fé, que raça estranha, que monstruosa civilisação poderá esquecer o teor do Decalogo, no equilibrio de uma collectividade?
O futurismo, tendo como escopo guerrear o passado, só existirá emquanto esse existir; no dia em que o futurismo triumphar, não haverá mais o passado; não havendo mais o passado, não haverá guerra ao passado; não havendo guerra ao passado, não haverá mais futurismo...
O futurismo é, assim, uma especie de foguete que sóbe apenas para cair. (FRADIQUE, 1928, p. 135-136)

Nesse ponto, Mendes Fradique/Madeira de Freitas delinea um painel em que o futurismo se assemelha ao Anti-Cristo. Tendo empunhado suas armas contra o passado, o Futurismo é visto como um destruidor das mais caras tradições, o que poria em risco a própria sobrevivência da humanidade. Dentro do pensamento estético de Mendes Fradique pode-se divisar, então, a importância da tradição e as razões de seu apego ao passado boêmio, que via as artes clássicas também como elemento elevado da cultura humana. Obviamente, o personagem-autor, refletindo o posicionamento de seu criador, considera arte e cultura apenas o legado ocidental, sendo qualquer outra cultura olímpicamente ignorada. O eurocentrismo de Mendes Fradique também é caudatário da herança boêmia. Atento, já em 1928, ao programa integralista, Mendes Fradique aponta que revoluções são momentos de caos, e que apenas a evolução de um estado de coisas a outro, evolução balizada pela tradição e pela história, é capaz de promover mudanças duradouras e positivas.

Em arte, como em tudo na natureza, a evolução é uma norma, a revolução uma crise; e, como os efeitos são sempre proporcionais ás causas, então, resulta ser estavel o que evolue, e ephemero o que revolve.

É, pois, o futurismo uma fôrma do estado deste choque em que a maravilha dos grandes inventos vem trazendo o genero humano; e é talvez a mais divertida de todas as psychoses resultantes de tão violento traumatismo.
Por isso, aos futuristas não há senão toleral-os; elles nem são sabios nem burguezes; são loucos. (FRADIQUE, 1928, p. 136)

O antivanguardismo de Mendes Fradique, já presente nas primeiras obras, radicaliza-se. Seu posicionamento conservador, no entanto, revela que seu desenvolvimento estético não está dissociado de seu desenvolvimento ético, antes pelo contrário, essas duas dimensões andam juntas e se complementam. O projeto estético de Mendes Fradique, sua sátira em relação aos fenômenos sociais, artísticos e políticos está voltada para uma reforma moral do homem. É curioso perceber o quanto a influência da linguagem de Eça de Queirós está presente nas descrições de queda do Império grego e romano e o quanto as características queirosianas estão ausentes no artigo de 1928, sobre o futurismo. Isso aponta para um enfraquecimento do personagem-autor. Enquanto criação dentro de um contexto intelectual apegado a Eça de Queirós, o pseudônimo foi útil, mas a passagem do tempo e o gradual afastamento dos intelectuais e do público dos jornais em relação ao autor português, aliado ao maior empenho de Madeira de Freitas na luta política, fizeram com que ele desenvolvesse uma linguagem mais panfletária e moralizante. As últimas crônicas assinadas por Mendes Fradique são ácidas e duras, mesmo assim revelam a apreensão do tempo presente, dessa forma o tempo valorizado pela boemia se conjugava às necessidades urgentes do reformismo integralista.

CRÉDITO DAS ILUSTRAÇÕES

Todas as ilustrações presentes neste trabalho são de autoria de Mendes Fradique, com exceção de duas. Segue abaixo a lista de todas elas, na ordem em que aparecem dentro do texto:

Fig. 1 (p. 20): Ilustração para a crônica “As doenças da arte”. In: FRADIQUE, Mendes. *Contos do vigário*, Rio de Janeiro, Soria & Boffoni, 1922. p. 241.

Fig 2 (p. 41): Ilustração para o capítulo VI – Capitânicas hereditárias – feudalismo. In: *Historia do Brasil pelo methodo confuso*. In: FRADIQUE, Mendes. Rio de Janeiro, Leite Ribeiro, s/d. p. 79.

Fig 3 (p. 45): Dr. Ma... Madeira de Freitas. In: LUSTOSA, Isabel. *Brasil pelo metodo confuso*. Riode Janeiro: Bertrand Brasil, 1993. p. 128. (sem indicação do autor)

Fig 4 (p. 73): Ilustração para a crônica “Reportagem Macabra”. In: FRADIQUE, Mendes. *Contos do vigário*, Rio de Janeiro: Soria & Boffoni, 1922. p. 189.

Fig 5 (p.78): Ilustração para a crônica “Nós três – eu, meu burro e meu cavalo”. In FRADIQUE, Mendes. *A lógica do absurdo*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1926. p. 271.

Fig 6 (p. 135): Capa. *Historia do Brasil pelo methodo confuso*. Rio de Janeiro, Leite Ribeiro, s/d.

Fig 7 (p. 154). Ilustração do conto “O dilúvio”. In: FRADIQUE, Mendes. *Contos do vigário*, Rio de Janeiro, Soria & Boffoni, 1922. p. 31.

Fig 8 (p. 169). Capa. *A lógica do absurdo*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1926.

Fig 9 (p. 171). Ilustração para a crônica “Marçal em Paris”. In: FRADIQUE, Mendes. *A lógica do absurdo*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1926. p. 30.

Fig 10 (p 174). Capa *Doutor Voronoff*. JEFFERSON. In: FRADIQUE, Mendes. *Doutor Voronoff*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1925.

Fig 11 (p. 178). Capa. *Ideas em zig zag*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1928.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DO AUTOR

- FRADIQUE, Mendes. *Contos do vigário*. Rio de Janeiro: Soria & Bonffoni, 1922.
- _____. *Doutor Voronoff*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1925.
- _____. Emilio de Menezes. In: MENEZES, Emilio de. *Mortalhas*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1924. p. 7-17.
- _____. *Feira livre... (Anthologia nacional pelo methodo confuso)*. Rio de Janeiro: Benjamim Costallat & Miccolis, 1923.
- _____. *Grammatica portugueza pelo methodo confuso*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1928 a.
- _____. *Grammatica portugueza pelo methodo confuso* 3. ed. (fac-símile). Rio de Janeiro: Rocco/UFES, 1984.
- _____. *Historia do Brasil pelo methodo confuso*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, s/d.
- _____. *História do Brasil pelo método confuso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Idéas em zig-zag*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1928 b.
- _____. *Logica do absurdo*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1926.
- FREITAS, José Madeira de. O movimento do sigma. In: _____.; PENNA, Belisário; PUJOL, Victor et ali. *Enciclopédia do Integralismo* v. 2. Rio de Janeiro: Livraria Clássica Brasileira, s/d. p. 149-189.

BIBLIOGRAFIA DE APOIO

- ALBUQUERQUE, Medeiros e. *Minha vida*, v. I e II. Rio de Janeiro: Calvino Filho, 1934.
- ALVES, Castro. *Espumas flutuantes*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Org.: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- ANTUNES, Benedito. *Juó Bananére - as cartas d' abax'o pigues*. São Paulo: Unesp, 1998.
- ARAÚJO, Inês Lacerda. *Foucault e a crítica do sujeito*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2001.
- ARISTÓTELES. Arte poética. In: _____.; Horácio; Longino. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. In: _____. *Obra completa* v. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento – o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec, 1999.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Ed. da Unesp, 1993.
- BANANÉRE, Juó (Alexandre Ribeiro Marcondes Machado). *La divina increnca* (fac-símile). São Paulo: Ed. 34, 2001.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1966.
- BARBOSA, Francisco de Assis. Um D. Quixote das letras. In: BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. p. x-xxiv.

- BARRETO, Lima. *Os bruzundangas*. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BASTOS, Maria Helena Câmara. Amada pátria idolatrada: um estudo da obra *Porque me ufano de meu país*, de Affonso Celso (1900). In: *Educar em revista* n. 20. Curitiba, 2002. p. 245-260.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M.; AMADO, J. (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996.
- BRANDIST, Craig. *The Bakhtin Circle – Philosophy, Culture and Politics*. Londres: Pluto Press, 2002.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- BUENO, Alexei. Augusto dos Anjos: origens de uma poética. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Org.: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 21-34
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo/Campinas: Edusp/Ed. da Unicamp, 2006.
- BUSATTO, Luiz. M.F. e sua gramática. In: FRADIQUE, Mendes. *Grammatica portugueza pelo methodo confuso* 3^a. ed. fac-símile. Rio de Janeiro: Rocco/UFES, 1984.
- CAMPOS, Humberto de. *O Brasil anedótico*. São Paulo: Brasileira, 1960.
- CANDIDO, Antonio. Eça de Queirós, passado e presente. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (org.): *Ecos do Brasil*. São Paulo: Senac, 2000. p. 11-22.
- _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queirós/Publifolha, 2000.
- CARNEIRO, Cleverson Ribas. Bakhtin's Conceptual Tools for Literary Analysis: a Legacy to Present Ethical Criticism. In: XII INTERNATIONAL BAKHTIN CONFERENCE, 2006, Jyväskylä. *Proceedings...* Jyväskylä: Jyväskylä Yliopisto, 2006. p. 223-230, CD-ROM.
- _____. Fantasias do oriente: a composição do espaço exótico por meio do discurso citado em Eça de Queirós. In: IMAGINÁRIO – O NÃO ESPAÇO DO REAL, 2003, Curitiba. *Anais*. Curitiba: UFPR, 2003, p. 225-231, CD-ROM.
- _____. *Os tambores silenciosos: voz popular e alegria revolucionária*. Curitiba, 2002. 104 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Paraná.
- _____. Um mouro lê Machado de Assis. In: *Revista Letras* n. 67. Curitiba, 2005. p. 55-71.
- CASTRO, Gilberto de. Aula de português: ensino de uma língua estrangeira para brasileiros. In: *Educar* n. 20. Curitiba: Ed. UFPR, 2002. p. 23-34.
- CAVALARI, Rosa Maria Feiteiro. *Integralismo – ideologia e organização de um partido de massa no Brasil (1932-1937)*. Bauru: Edusc, 1999.
- CELSONO, Affonso. *Porque me ufano de meu país*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2001.
- CHASIN, José. *O integralismo de Plínio Salgado*. Belo Horizonte/São Paulo:UNA/Ad Hominem, 1999.
- CORREIA, Leôncio. *A boêmia do meu tempo*. Rio de Janeiro: F. Lemos, 1935.
- COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

- _____. Da existência precária. In: _____. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 3-29.
- CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.
- DENNY, J. Peter. O pensamento racional na cultura oral e a descontextualização da cultura escrita. In: OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy (orgs.). *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1997, p. 75-100.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ECO. Umberto. Pitigrilli: o homem que fez mamãe corar. In: _____. *O super-homem de massa*. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 119-147.
- _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EDMUNDO, Luis. *O Rio de Janeiro de meu tempo*, v. 3. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1938.
- EIKHENBAUM, B. in: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.
- FAORO, Raymundo. *Os donos do poder* v. 1 e 2. São Paulo: Globo/Publifolha, 2000.
- FARACO, Carlos Alberto. Questões de política de língua no Brasil: problemas e implicações. In: *Educar* n. 20. Curitiba: Ed. UFPR, 2002. p. 13-22.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2004.
- FONSECA, Cristiana. *Juó Bananére – O abuso em blague*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- FONSECA, Gondim da. *Biografia do jornalismo carioca*. Rio de Janeiro: Quaresma, 1941.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- _____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2003.
- _____. *O que é um autor?*. Lisboa: Passagens, 1997.
- FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Globo/Publifolha, 2000.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *No calor da hora*. São Paulo: Ática, 1974.
- GERALDI, João Wanderley. Leitura: uma oferta de contrapalavras. In: *Educar* n. 20. Curitiba: Ed. UFPR, 2002. p. 77-85.
- GIDDENS, A. *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity, 1991.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GRANT, Colin B. *Communication Complexity – A Lecture Series on Complex Social Communications*. Curitiba/Rio de Janeiro/Viçosa, 2003. Fotocópia.
- GURGEL, Tarcísio. *Pai, filhos, espírito da coisa*. Natal: ed. do autor, 1988.
- HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luis. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 11-43.
- _____. *A sátira e o engenho – Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- HAVELOCK, Eric. A equação oralidade-cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy (orgs.). *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1997, p. 17-34.
- _____. *Prefácio a Platão*. Campinas: Papyrus, 1996.
- HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos – O breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *A Theory of Parody – The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Londres: Routledge, 1986.
- KONZEN, Paulo César. Anatomia da comicidade. In: *Fragmenta* n. 18. Curitiba: Ed. da UFPR, 2001. p. 33-53.
- LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*, v. 2. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.
- LINS, Álvaro. *História literária de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.
- LUSTOSA, Isabel. *Brasil pelo método confuso – humor e boemia em Mendes Fradique*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. Juó Bananére. In: BANANÉRE, Juó (Alexandre Ribeiro Marcondes Machado). *La divina incença* (fac-simile). São Paulo: Ed. 34, 2001.
- MALLAC, Guy de; EBERDACH, Margaret. *Barthes*. São Paulo: Melhoramentos/Edusp, 1977.
- MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil – v. 1*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- _____. Coluna literária: *O globo*: 31/07/2004.
- MEDINA, João. *Eça de Queirós antibrasileiro?*. Bauru: Edusc, 2000.
- MENESES, Raimundo de. *Emílio de Menezes, o último boêmio*. São Paulo: Saraiva, 1949.
- _____. *Escritores na intimidade*. São Paulo: Martins, 1949.
- _____. *A vida boêmia de Paula Nei*. São Paulo: Saraiva, 1945.
- MENEZES, Emilio de. *Mortalhas*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1924.
- _____. *Obra reunida*. Org.: CAROLLO, Cassina Lacerda. Rio de Janeiro/Curitiba: José Olympio/Secretaria da Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, 1980.
- MOLLOY, Silvia. Decadentismo e ideologia: economias de desejo na América hispânica finissecular. In: CHIAPINNI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf de (orgs.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1993. p. 13-27.
- MULLAN, John. Introduction. In: DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. Londres: Everyman, 1991. p. v-xxi.
- MURICY, Katia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- NETO, Coelho. *Feira livre*. Porto: Chardron, 1926.
- NEVES, Maria Helena de Moura. *A gramática: história, teoria e análise, ensino*. São Paulo, UNESP, 2002.
- OLIVEIRA, Franklin de. *A espada e a letra*. São Paulo: Paz e Terra, 1983.
- OLSON, David R. Cultura escrita e objetividade: o surgimento da ciência moderna. In: ____; TORRANCE, Nancy (orgs.). *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1997, p. 163-178.

- _____. A escrita como atividade metalingüística. In: _____.; TORRANCE; Nancy (orgs.). *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1997, p. 267-286.
- PEREIRA, Eduardo Carlos. *Grammatica expositiva* – Curso superior. São Paulo: Weiszflog Irmãos, 1919.
- PISSARRA, Augusto. Introdução. In: QUEIRÓS, Eça de: *A correspondência de Fradique Mendes*. São Paulo: Brasiliense, 1961. p. VI.
- PIVOVAR, Altair. O parlamento das gralhas. In: *Educar* n. 20. Curitiba: Ed. UFPR, 2002. p. 87-105.
- PLATÃO. *A república*. São Paulo: Atena, 1959.
- POMBO, Rocha. *Pequena história do Brasil* – Nossa Pátria. São Paulo: Melhoramentos, 1965.
- PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Globo/Publifolha, 2000.
- PRIGOGINE, Ilya. *As leis dos caos*. São Paulo: Unesp, 2002.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- QUEIRÓS, Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes*. São Paulo: Brasiliense, 1961.
- _____. *O crime do Padre Amaro*. Porto: Lello & Irmão, 1945.
- _____. *A relíquia*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- REIS, Carlos. Leitores brasileiro de Eça de Queirós: algumas reflexões. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (org.): *Ecos do Brasil*. São Paulo: Senac, 2000. p. 23-37.
- RODRIGUEZ, Benito Martinez. O céu e os abismos. In: BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1997. p. 285-301.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In: SEVCENKO, Nicolau (org.): *História da vida privada no Brasil* – República: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 289-365.
- _____. *Raízes do riso* – A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. Sobre o raciocínio político de Oliveira S. Ferreira. In: _____. *O pai de família*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SÉRGIO, António. Sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Eça de Queirós. In: _____. *Obras completas* – Ensaios, tomo VI. Lisboa: Sá da Costa, s/d. p. 69-70.
- SERRÃO, Joel. *O primeiro Fradique Mendes*. Lisboa: Horizonte, 1985.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão* – Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Orfeu extático na metrópole* – São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: _____ (org.). *História da vida privada no Brasil* – República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 7-48.

SODRÉ, Nelson Werneck. *O Tenentismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SOETHE, Paulo. Heinrich Böll: a fé na sátira. In: *Religião e cultura* v. III, n. 6. São Paulo: Paulinas, 2004. p. 155-167.

_____. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. In: *Fragmentos*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1998. p. 7-27.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras – Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *As revistas de ano – e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/fundação Casa Rui Barbosa, 1986.

TORRES, Antônio. O poeta da morte. In: ANJOS, Augusto dos. *Obras completas*. Org.: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 52-60.

_____. *As razões da Inconfidência*. São Paulo: A. J. Castilho, 1925.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. Brasília: Ed. UNB, 1998.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.