

As guerras de Murilo: dois poemas e um pouco de música

Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Doutoranda em Literatura

Minha iniciação literária foi, além de precoce, muito complexa. Desde cedo habituei-me voluntariamente a misturar leituras sem nenhum *parti-pris* intelectual, procurando abrir o meu espírito a todas as correntes possíveis. Isto atribuo em parte ao meu forte instinto de curiosidade, em parte à falta de formação universitária, que excluía toda a idéia de planificação. Seduzido por tendências muitas vezes antagônicas, rejeitei compromissos com escolas, grupos e movimentos de direção pré-determinada. Devorava ao mesmo tempo poetas, romancistas e ensaístas clássicos, românticos, modernos e – quando chegou a hora – surrealistas, com avidez. Tal método tornou-se uma constante da minha personalidade, formando um franco atirador das artes e da literatura, embora tenha, como é natural, minhas predileções pessoais.

Murilo Mendes, *Jornal A Manhã*, 1947.

Anuário de Literatura 9, 2001, p. 127-141.

A Guerra do Paraguai envolve, de 1864 a 1870, o Brasil, a Argentina, o Uruguai e leva à derrota o Paraguai, foco republicano nascente na América Latina; a II Guerra Mundial assola o continente europeu, de 1939 a 1945, e tem como efeitos o envolvimento de meio mundo e a transformação política e social global. Esses fatos históricos, bem como o hiato temporal entre eles, assinalam, ao mesmo tempo, as margens e os pontos de partida para investigar, neste artigo, sob a perspectiva da teoria literária, certas estratégias modernistas, utilizadas por Murilo Mendes, de reconstrução simbólica do passado nacional, em consonância com a moderna teoria do Estado¹, e de construção de seu próprio “fazer” poético, em direção a parâmetros de independência estética, em parte divergentes dos que sustentam os poemas de juventude.

Empreendemos uma espécie de “arqueologia” das marcas dessas guerras, tentando detectar, a partir das escolhas de linguagem do poeta, a sua participação nelas, ou seja, de que modos ele trabalhou, temporalmente, a relação estética/fato histórico, traçando uma linha que vai do “presente” – modernismo e II Grande Guerra, primeira metade do século XX – até o passado – Guerra do Paraguai, décadas finais do século XIX.

Partimos dos pressupostos de que são evidentes as afinidades estratégicas entre o “fato” – guerra – resgatado pelos poemas, e algumas investidas artísticas do período heróico do modernismo, as quais pretendemos evidenciar nesta disposição diacrônica, e de que estas são revisitadas em textos marginais, no alto modernismo², em decorrência de uma tensão que atinge proporções até então inimagináveis.

Murilo Mendes, em deliberado anacronismo, no “Tango de Solano López”, recorre à forma popular e urbana do tango para construir, numa linguagem embolada, que

mistura o espanhol e o português, uma sátira do ditador paraguaio, na qual, em primeira pessoa, o próprio “El Supremo”³ narra as circunstâncias de sua derrota, prisão e morte pelos soldados brasileiros. “Marcha em retirada”⁴ é a versão em versos de “A Retirada da Laguna”, de Taunay⁵, que descreve a marcha de uma coluna do exército brasileiro até o Paraguai, pelo norte, e sua posterior retirada, diante da precariedade de víveres, da epidemia de cólera, da falta de armas e de combatentes, cercada pelas tropas inimigas e em meio a uma natureza hostil. As referências ao conflito mundial perpassam suas crônicas musicais, publicadas na maturidade, com boa distância temporal das primeiras produções.

1. O tango

Os poemas de Murilo Mendes, resgatados neste estudo, marcaram a atividade inicial do poeta. Fazem parte dos poemas-paródia de *História do Brasil*, publicados em 1932, que mais tarde serão excluídos de *Poesias (1925-1955)*⁶, dedicando-se o autor a elaborar um humanismo singularmente cristão, contaminado pela filosofia de Ismael Nery, que ele chamaria “essencialismo”, e influenciado pelas vanguardas européias. A ausência dos poemas de *História do Brasil* em *Poesias*, segundo o poeta, justifica-se porque o conjunto destoa do restante de sua obra.

Numa tentativa tanto perversa quanto curiosa, tendemos a buscar as marcas de tanto “destoamento”, já que, aparentemente, em “Tango de Solano Lopez” e em “Marcha em Retirada”, encontram-se os germens, os indícios do Murilo

que, em 1940, publicaria crônicas musicais em jornais, ou do crítico humanista que, em 1945, questionaria o absurdo da guerra.

Se Murilo Mendes inverte a norma auto-reflexiva do processo, num panorama modernista, que transita entre o heroísmo de 20 para o engajamento de 30, produzindo posições que migram em massa para as formas miméticas de arte, e vai construindo, ao longo da sua vida, a teoria do “franco atirador das artes e da literatura”⁷, auto-imagem insistente, de coerência na diversidade, nada mais justo que relemos estes poemas da juventude como chaves de uma posição futura de autonomia e independência intelectual, sem esquecermos que, sob o signo da paródia, tais poemas fazem eco aos experimentos do seu tempo.

Só que, por este caminho, acabaremos somente por acomodar os poemas juvenis ao autor maduro e os motivos que tornam estes poemas estranhos aos posteriores talvez devam ser procurados em outros textos que não os poéticos, talvez naqueles sem maiores preocupações com a literatura, que participam do cotidiano letrado instaurado pela indústria cultural.

De 1946 a 1951, Murilo Mendes publicou, no Suplemento dominical “Letras e Artes” do Jornal *A Manhã*, do Rio de Janeiro, uma profusão de crônicas e de textos críticos referentes a vários assuntos, em especial à pintura e à música. Na série “Formação de Discoteca”, que vai de junho de 1946 a setembro de 1947, ele desenvolve considerações musicais sobre “as possibilidades de discotecas para amadores”⁸, exibindo um extenso conhecimento na área e fornecendo, inclusive, listas de discos básicos a serem comprados por quem pretenda organizar uma modesta mas representativa discoteca.

Num desses artigos, ele comenta o fato de “ter sido convidado há alguns anos atrás, a visitar uma discoteca particular famosa. No fim de duas horas eu estava exausto, com raiva do colecionador, dos fabricantes de discos e quase até da música. O homenzinho, implacável, possuidor de nada menos que 4.000 discos, fazia questão de mostrar todas as maravilhas de sua coleção, em que havia de tudo, um sortimento completo, inclusive *dezenas dos mais banais tangos argentinos*. A música de salão recebia as mesmas homenagens rendidas a Bach, Mozart e Beethoven....”⁹ (grifo nosso).

A citação acima parece demonstrar não apenas a predileção de Murilo Mendes pelos clássicos, especialmente Mozart¹⁰, mas também um certo desdém pela música de salão, aqui representada pelo tango. Em outros artigos, ele fará referência a outras formas da música popular, colocando-as sempre em flagrante desvantagem qualitativa, a não ser quando submetidas a uma estilização que as incorpora ao erudito, aparando as arestas, como no trabalho de um Villa-Lobos, por exemplo, a quem Murilo admirava.

Percebemos, neste sentido, que o “Tango de Solano López”, menos por uma óbvia questão geográfica e mais por uma opção intelectual, que viria a ser exteriorizada anos depois, carrega, na própria forma escolhida, esta marca de “inferioridade” cultural explícita.

Esta perspectiva estende-se a todos os vinte e quatro versos do poema, que narra, em primeira pessoa, a queda do ditador paraguaio, vítima de uma tocaia, nas mãos dos soldados brasileiros, e, à sua maneira, o lendário episódio do corte da orelha – sendo ora apenas uma, ora as duas:

Não só me pegam na orelha,
 As orelhas me cortaram,
 Mas meu rincão defendi;
 Em castigo de mis farras
 Ao Brasil deixé a orelha
 Em testamento, olaré; [versos 17-21]

A personagem de Solano López, tal como foi montada por Murilo Mendes, oscila entre o passional e o cômico, tendo seu texto marcado pela repetição obcecada de expressões pessoais como “Jô” (versos 1 e 8), “mi” (versos 3, 11, 13, 24), “me” (versos 4, 9, 17, 18), “meu”, “mis” (versos 19 e 20) e pelos contrastes, que o definem, sublinear e ironicamente, como um “filho da puta” (sic), pela associação “cabaré” (verso 1) e “mi madre” (verso 3).

Seu discurso opera com inversões de sentido: “No hacía mal a ninguém” (verso 2), “Em castigo de mis farras” (verso 20); ao mesmo tempo em que revela “Mi amante corazón” (verso 24), marcado por assomos de heroísmo: “Mas meu rincão defendi” (verso 19). Recupera, também, alguns temas que, na época, são lugares comuns, como, por exemplo, a denominação de “macacos” aplicada pelos paraguaios aos soldados-vigia da força brasileira¹¹:

Tres muchachos me pegáron
 Pelas orelhas, bandidos,
 Macaquitos vão na frente
 Batendo o rabo, guinchando,
 Jô não consigo pegáos, [versos 4-8]

Os “tres muchachos” (verso 4), que carregam López pelas orelhas e que ao mesmo tempo lhe escapam, são os países que formaram a Tríplice Aliança. Seguindos em um cortejo de “macaquitos” (verso 6), que guincham e batem o rabo, elaboram, visualmente, uma cena ridícula, meio de circo, meio de farsa, estendendo a todos um caráter popular de sentido pejorativo.

Há uma inversão deliberada das circunstâncias políticas em que se travou a Guerra contra o Paraguai – já que a maioria dos historiadores aponta que foram os países aliados que se associaram à Inglaterra e não o Paraguai – que torna, pela ingenuidade, ainda mais ridícula a figura do imperador/ditador:

Telegrafei para Londres,
Precisava desse apoio
Para ser imperador, [versos 14-6]

Todos esses efeitos, que elaboram uma verdadeira dança textual, uma coreografia de avanços e recuos, reforçada pela marcação rítmica de versos curtos, de batuque, apoiados na tonicidade final de quadras e do fecho em grande e irônico estilo: “Mas deixei ao Paraguai/ Mi amante corazón” (versos 23-4), redimensionam o popular, transformando o tango na figuração da própria guerra e, se aquele é inferiorizado e considerado de mau gosto, estende a esta as mesmas características.

A embolada de “portunhol”, mais para português do que para espanhol, compõe-se de um português simplório e de um espanhol estropiado. Murilo Mendes, deliberadamente

explorando a construção pelo “erro”: “Jô” (versos 1 e 8), “deixé” (verso 21), e exibindo, na forma escrita, as marcas da oralidade e os lugares comuns: “Jô não consigo pegãos” (verso 8), “Em testamento, olaré” (verso 23), “macaquitos” (verso 6), “Mi amante corazón” (verso 24), elabora a própria dicção do anti-herói, uma personalidade postiça, sem grandeza, meio adolescente, meio ingênua, dotada de um discurso mais de vítima do que de algoz .

Por outro lado, o português, apesar de ser a língua predominante no poema, mantém-se como pano de fundo para a dança do protagonista. Fornece a batida de marcação, o ritmo 2 por 4, base que serve de suporte para que a fala (ou o canto) do personagem se desenrole. É a própria música negra, por trás do tango¹², que assegura o seu desenvolvimento. No plano histórico, sabe-se que a grande maioria dos soldados que lutou na Guerra do Paraguai era brasileira e, dentre estes, batalhões inteiros, especialmente nos corpos de Voluntários da pátria, compunham-se de escravos, recém libertos para tomarem parte dos combates.

É pertinente, neste sentido, recuperar o aforisma 420, de *O discípulo de Emaús*: “o que atrai a massa para a guerra ainda é um elemento musical, embora caricaturado: o ruído dos tambores e dos clarins”¹³. Esta “caricatura” musical e guerreira, acha-se admiravelmente elaborada no “Tango de Solano López”, produzindo um movimento temporal que, tal como nos advertem as teses sobre a história, de Walter Benjamin, configura o passado-poema nos desdobramentos do futuro-prosa e que, por isso mesmo, expõe um conflito e provoca uma indagação: Por que renegou, o erudito Murilo, esta sua prévia incursão, por sinal tão feliz, pelo afro-popular?

2. A marcha

Em outro artigo da mesma série “Formação de Discoteca VI”, referindo-se à obra de Beethoven¹⁴, Murilo aponta: “Sua linguagem sonora parece-nos particularmente própria (sobretudo nos Quartetos) a exprimir a vida moral e espiritual do homem da nossa época, comprimido entre guerras e revoluções, com os nervos à flor da pele diante das contínuas notícias que chegavam (chegam...) sobre campos de tortura, gritos de terror, existências sufocadas, *legiões de homens em marcha para as trevas, o desconhecido, o abismo*”¹⁵ (grifo nosso).

Podemos, sem muito esforço, apontar neste trecho em que alude à Segunda Guerra Mundial, na caminhada sem sentido dos homens para a morte, a própria tessitura do poema “Marcha em Retirada”, elaborado catorze anos antes.

Estruturalmente o poema possui vinte e sete versos divididos em duas estrofes, ou em dois blocos que, considerados do ponto de vista plástico, figuram uma coluna em formação de marcha. Esta diagramação acontece não só a partir da palavra “Marcha” do título, nem apenas na disposição dos versos, mas, especialmente, pela cadência que, verso após verso, metrificados em onze sílabas, ou melhor, em duas metades de cinco sílabas, acentuadas na segunda e na quinta, vai marcando o compasso, o deslocamento dos homens, lado a lado, ao ritmo do tambor:

Os **homens** **cam**inham / no escuro do **ma**to,
Os **homens** **cam**inham / **de**baixo do **fo**go,
Ninguém sabe ao **cer**to / de **on**de ele **ve**m.

Nem ao menos conhecem / o trilho do **mato**;
 Facão vai cortando / cipós, samambaias,
 Os **homens não enxergam** / no escuro do **mato**,
 Mas o fogo **enxerga**, / os **homens** persegue. [versos 1-7]

Descrevendo as peripécias da infeliz coluna que tenta livrar-se a qualquer custo da perseguição implacável do inimigo, que não aparece numa luta corpo-a-corpo, mas manda seus representantes ou “amigos”: O “fogo” real e o da artilharia (versos 2, 7 e 10), além do “cólera-morbus” (versos 17, 19, 21, 23 e 26) o mais terrível de todos, é surpreendente a regularidade métrica que mantém a mesma marcha sem fim, rumo ao desconhecido: sem luz, sem ar e com poucas chances de sobrevivência diante da epidemia de cólera. Os sete versos que compõem a primeira estrofe descrevem exatamente o contraste entre os homens no escuro e o fogo “que enxerga” (verso 7).

A questão da limitação do olhar continua na segunda estrofe, num movimento que alia a insegurança da terra que foge sob os pés e a ausência de alimentos, à completa escuridão, que esconde os soldados até mesmo uns dos outros:

Mergulham, coitados, nos pântanos largos,
 Comendo hervas podres, já nus, sem ação.
 O fogo inimigo não pára um instante.
 Ao menos um instante não olham pra trás
 Não enxergam o inimigo, têm falta de ar.
 Taquaras enormes brotaram do chão,
 A carne dos homens maltrata, sem dó.
 Nem podem se olhar, fumaça não deixa. [versos 8-15]

Pode-se observar que novas dificuldades vêm aliar-se às antigas e, ainda que o ritmo se mantenha, no nível sintagmático aparecem algumas vírgulas, que dificultam, ainda mais, o andamento dos versos – ou da coluna.

O paroxismo é atingido no movimento seguinte, quando, atacada pela “praga pior”, pelo “amigo de López”, a coluna é quase desmantelada:

A praga pior espera-os num canto,
O cólera-morbus ataca a coluna,
Subiu para cima, desceu para baixo,
O cólera-morbus com a força acabou
Da parte mais firme da altiva coluna,
O cólera-morbus é amigo de López.
Enquanto ele ataca, o amigo descansa,
– O cólera-morbus piedade não tem –, [versos 16-23]

O ataque é tão fulminante que produz um “buraco” nas fileiras, marcado pelos travessões do verso 23, além de provocar uma grande desordem expressa no coloquialismo redundante de “subiu para cima, desceu para baixo”, do verso 18. O ritmo, entretanto, se mantém.

A epidemia faz com que os paraguaios cessem o ataque por algum tempo, concedendo uma pequena “folga” (verso 24), que acaba salvando o restante dos soldados. Contrariando todas as leis de guerra, os brasileiros deixam para trás os soldados coléricos e conseguem cruzar a fronteira, encerrando, assim, sua triste e inútil¹⁶ epopéia:

Então a coluna a folga aproveita,
Deixou atrás dela um troço de doentes
Pra ir tapeando o cólera-morbus,
Depois a coluna pra casa voltou. [versos 24-7]

Existe um contraste evidente entre os primeiros versos, descritivos e fortes, apoiados em verbos no presente, e os versos finais, principalmente o último, num passado narrativo, sem nenhum heroísmo, que talvez resuma a inutilidade não só da empreitada dos brasileiros no norte do Paraguai, mas da própria guerra que dispôs, ao acaso, de milhões de vidas.

O final inglório¹⁷ da “Marcha em Retirada”, ainda que honroso, confere ao ritmo cadenciado, sempre igual e, na verdade, sem objetivo, uma força impressionante, que mantém o texto em suspenso. A dramatização prolonga-se ao infinito, tanto que pode ser recuperada, por Murilo Mendes, com enfoque semelhante, em 1944.

O poeta aponta a grandiosidade da música de Beethoven como representativa do homem moderno, angustiado e dividido, que luta na Europa, tributário de um romantismo radical, algo que ele talvez não tenha percebido, ou que preferiu ignorar, nas suas composições épicas, dos primeiros anos de modernismo brasileiro, quando explora a musicalidade chã dos tambores nos desdobramentos da Grande Guerra sul-americana.

A confessada mobilidade de Murilo Mendes, bem como certa tensão insolúvel que lhe é peculiar, talvez indiquem que algumas perguntas devam permanecer sem respostas, ou porque são várias ou porque, simplesmente, tornam-se desnecessárias.



Notas

¹ A moderna teoria do Estado, de Maquiavel a Gramsci, fundamenta a virada em direção à autonomia territorial e à definição do caráter das nações, baseada em uma lógica de acumulação que capitaliza, inclusive, o passado cultural.

² Entendemos por “alto modernismo” aquele modernismo oficial, triunfante, que procede uma acomodação declarada dos postulados iniciais das vanguardas, com propósitos similares aos das formas políticas de controle estatal. No Brasil, temos, por exemplo, na aliança entre o governo getulista e o regionalismo, um destes desdobramentos. Em sua “guerra” pessoal, o poeta Murilo Mendes mantém-se dentro e fora, no Brasil e na Europa, no catolicismo e no marxismo, – nas margens – das exigências intelectuais, das formas e posturas de uma militância convencional/convencionada.

³ “El Supremo”, segundo os historiadores, era a designação dada, inicialmente, a Dom Gaspar Rodrigues de Francia, primeiro ditador e, mais tarde, ditador perpétuo do Paraguai. Seu filho e neto, respectivamente Carlos Antônio López e Francisco Solano López, sucessores imediatos, conservaram a alcunha. A extraordinária novela de Roa Bastos *Yo, El Supremo*, reconstrói ficcionalmente a existência de Francia. No Brasil, esta autobiografia ficcional foi editada como *Eu, o Supremo*, em 1977, pela ed. Paz e Terra.

⁴ Os poemas “Tango de Solano López” e “Marcha em retirada”, de Murilo Mendes, foram publicados em *História do Brasil*, pp.49 e 52.

⁵ TAUNAY, Alfredo d'Escagnolle. *A retirada da laguna*. Tradução e notas Sérgio Medeiros. São Paulo, Companhia das Letras, 1997. No capítulo 18, pp. 228-229, Taunay narra a chegada de uma quantidade enorme de laranjas que teriam agido beneficentemente nos casos de cólera, além de matar a fome e a sede dos combatentes, motivo, talvez, para a quadrinha citada por Augusto Meyer em “O Caruncho”, pp.46:

Seu Zé Prequeté
Arrota franguinho
Franguinho de galho.
Não sabe o que é?
Franguinho de galho
Laranja é...

⁶ O volume *Poesias (1925-1955)*, de Murilo Mendes. José Olympio, Rio, 1959, incluía *Parábola*, *Bumba-Meu Poeta*, *Siciliana* e *Sonetos Brancos*.

⁷ Referência à declaração do próprio Murilo Mendes que consta na epígrafe deste artigo. Ao analisarmos, hoje, suas atividades, o caráter de “franco atirador” evidencia-se ainda mais, pois o artigo em questão tratava de um jovem e

promissor(!) poeta, a quem Murilo elogiava pelo jornal. In: Marcos Konder Reis. *Jornal A Manhã*, Suplemento Letras e Artes, p.7.

⁸ MENDES, Murilo. Formação de Discoteca I. *Jornal A manhã*, Suplemento Letras e Artes, domingo, 16/06/46, p.11. As crônicas e artigos críticos citados neste artigo foram compilados por GARCIA, Wladimir Antônio da Costa, na Dissertação *O cometa e o bailarino: a modernidade em Murilo Mendes*.

⁹ MENDES, Murilo. Formação de discoteca II, p.160.

¹⁰ Sobre Mozart, é conhecido o aforisma: “Mozart, sendo o produto extremo de uma civilização refinada, é também um homem da estatura dos antigos. Sua substância é o fogo.” In: MENDES, Murilo, *O Discípulo de Emaús*, p.70.

¹¹ O jornal paraguaio *Cabichuí* (abelha em guarani), escrito em espanhol e guarani, distribuído aos soldados durante a guerra, surgiu em 1867, ilustrado com xilogravuras que reforçam o conteúdo informativo e propagandístico das publicações. Algumas delas representam os observadores da esquadra brasileira como “macacos”. Editado em Paso Pucú, em plena frente de batalha, foi um jornal de acampamento e trincheira, dirigido aos soldados de primeira linha. Localizado bem no centro da situação de convulsão, nutria-se diretamente da mesma. O jornal só deixou de circular no período final da guerra, quando praticamente todo o exército de López havia sido derrotado. Sobre este assunto, ver o artigo de ESCOBAR, Ticio. “A gravura popular, outra imagem da guerra.” In: *A Guerra do Paraguai: 130 anos depois*, pp. 113-121. Há referências, ainda, a outro jornal paraguaio que, na mesma época, também se destaca pela qualidade de expressão: *El Centinela*.

¹² No *Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, pp. 369-370, está registrado: “TANGO – ‘baile argentino’, aparece primeramente en el sentido de ‘reunión de negros para bailar al son de un tambor’, y como nombre de este tambor mismo: éste será el sentido primitivo y es probable que se trate de una voz onomatopéyica. [...] el nombre del tango argentino no es especialmente rioplatense en su origen, y [...] los datos más antiguos lo aplican a una reunión popular de baile más que a una danza específica. Teniendo en cuenta la temprana aplicación a negros, no parece desencaminada la idea de [...] derivarlo de una palabra africana, teniendo en cuenta que en el Calabar (Niger central) *tangu* o *tuñgu* es la palabra que significa ‘bailar’.”

¹³ MENDES, Murilo. *O Discípulo de Emaús*. p. 66.

¹⁴ Ludwig von Beethoven, 1770-1827, pelo seu sofrimento pessoal (surdez) e por sua orgulhosa independência (foi o primeiro grande músico a não ter patrono), tornou-se o modelo do artista romântico, combinando o uso de formas clássicas com uma nova profundidade de expressão pessoal. O poder de expressão e a profunda qualidade espiritual de Beethoven apóiam-se, tecnicamente, no uso da modulação e da dissonância, assim como em seu domínio magistral do aspecto arquitetônico da música. Seus *Quartetos para corda*, referidos por Murilo Mendes, pertencem à sua segunda fase, denominada de “Heróica”. A primeira é chamada “Clássica” e a terceira, “Filosófica” ou “Intimista”.

¹⁵ MENDES, Murilo. Formação de Discoteca VI, p. 174.

¹⁶ MEDEIROS, Sérgio, tradutor e organizador de *A Retirada da Laguna*, de Alfredo d'Escagnolle-Taunay, esclarece, na *Introdução*, p.17: "O livro narra, na verdade, um episódio menor (nem por isso menos cruel e assustador) de uma guerra particularmente sangrenta: a coluna que avançou para Mato Grosso deveria ser apenas a vanguarda de um exército destinado a invadir o Paraguai pelo norte. Esse plano não se concretizou."

¹⁷ Diz Taunay, em nota: "Quando da invasão do território paraguaio, isto é, em abril de 1867, o efetivo da coluna era de 1680 soldados; em 11 de junho, estava reduzido a setecentos homens de combate. Havíamos perdido, portanto, 980 soldados, vitimados pela cólera e pelo fogo. Além disso, morreram muitos índios, mulheres, comerciantes e peões que haviam acompanhado o movimento agressivo da coluna" (TAUNAY, Alfredo d'Escagnolle. pp. 262-263).

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas – Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Dicionário crítico etimológico de la lengua castellana. vol. IV, Madrid: Ed. Gredos, 1954.

ESCOBAR, Ticio. *A gravura popular, outra imagem da guerra*. In MARQUES, Maria Eduarda Castro Magalhães (org.). *A guerra do Paraguai: 130 anos depois*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

GARCIA, Wladimir Antônio da Costa. O cometa e o bailarino: a modernidade em Murilo Mendes. Florianópolis, 1990. (Dissertação de Mestrado) – Curso de Letras, UFSC.

MENDES, Murilo. História do Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

_____. O discípulo de Emaús. Rio de Janeiro: Agir, 1946.

MEYER, Augusto. *O Caruncho*. In *No tempo da flor*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1966.

ROA BASTOS, Augusto. Yo, el supremo. 2.ed. Madrid: Cátedra S.A., 1983.

TAUNAY, Alfredo d'Escagnolle. *A retirada da Laguna. Tradução e notas de Sérgio Medeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

