

Danglei de Castro Pereira

Tradição e Modernidade em Sousândrade

São José do Rio Preto

2003

Danglei de Castro Pereira

Tradição e Modernidade em Sousândrade

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração em Literaturas em Língua Portuguesa.

Orientadora : Profa. Dra. Susanna Busato

São José do Rio Preto

2003

Pereira, Danglei de Castro.

Tradição e modernidade em Sousândrade / Danglei de Castro Pereira
- São José do Rio Preto : [s.n.], 2003

109 f. ; 30 cm.

Orientador: Susanna Busato

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista.
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira. 2. Poesia brasileira. 3. Romantismo. 4.
Modernidade. 5. Sousândrade, 1832-1902 - O Guesa - Crítica e
interpretação. I. Busato, Susanna. II. Universidade Estadual Paulista.
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas . III. Título.

CDU – 869.0(81)-1.09

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Susanna Busato (UNESP/SJRP/orientadora)

Profa. Dra. Marisa Correa Silva (UEM)

Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves (UNESP/SJRP)

A minha esposa, Janeci

Aos meus irmãos, Ronnie, Renato e Daniela

A meus pais, Carlos Alaor e Lúdia

AGRADECIMENTOS

A Deus;

A Susanna Busato, pela orientação cuidadosa e atenta durante o processo de orientação deste trabalho. Sua amizade e atenção tornaram a jornada menos íngreme e muito mais agradável;

A Antônio Manoel dos Santos Silva e Aguinaldo José Gonçalves, pelas sugestões feitas no exame geral de qualificação, das quais resultaram reflexões importantes para a concretização do presente trabalho;

A minha esposa, Janeci, pelas boas idéias que partilhou comigo e por sua valiosa ajuda na revisão deste texto;

A meus pais e irmãos, pelo carinho e incentivo;

A Lisângela Aparecida Guiraldelli, pela elaboração do Abstract;

Aos funcionários do IBILCE, pela presteza e simpatia com que sempre me atenderam;

Ao Programa de Demanda Social/ CAPES que, desde abril de 2002, tem auxiliado financeiramente no desenvolvimento desta pesquisa, sem o que a exeqüibilidade do trabalho poderia ter-se prejudicado.

Muito obrigado.

*“Ouvi dizer já por duas vezes que ‘O Guesa Errante’ será lido
cinquenta anos depois, entristeci — decepção de quem escreve
cinquenta anos antes”.*

(Sousândrade, Memorabilia, 1878)

PEREIRA, Danglei de Castro. *Tradição e modernidade em Sousândrade*. 2003. 119p. Dissertação (Mestrado em Letras). Área de concentração em Literaturas em Língua Portuguesa – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, São José do Rio Preto.

RESUMO

O presente estudo visa a uma maior compreensão do papel de Sousândrade dentro dos limites do Romantismo brasileiro, apontando para o fato de que sua poética, perpassada por um olhar extrinsecamente romântico, não só perpetua o espírito libertário e revolucionário desse movimento, como também nos permite incluir Sousândrade dentro de um Romantismo titânico e, a partir desse romantismo racional, compreendê-lo como um dos precursores da modernidade. Tendo como material de pesquisa o poema *O Guesa*, demonstraremos a contribuição original desse maranhense, marginalizado por seus contemporâneos justamente porque ultrapassava o limiar da compreensão de seu tempo. Circunscrito cronologicamente na segunda geração do Romantismo brasileiro, Sousândrade distanciou-se da tendência dominante das manifestações românticas, antecipando em muitos aspectos as experiências modernistas. Trata-se, portanto, de uma tentativa de reavaliação desse poeta com vistas a discutir que sua visão lúcida e crítica em relação a uma artificialidade romântica possibilita sua classificação como “precursor do moderno”.

Palavras chave: Sousândrade, Romantismo brasileiro, poesia brasileira, tradição, modernidade.

PEREIRA, Danglei de Castro. *Tradition and Modernity in Sousândrade*. 2003. 119p. Dissertação (Mestrado em Letras). Área de concentração em Literaturas em Língua Portuguesa – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, São José do Rio Preto.

ABSTRACT

This study intends to a great comprehension of Sousândrade's role within the limits of the Brazilian Romanticism, pointing to the fact that his poetics, passed by an extrinsically romantic look, is not just a way to perpetuate the libertary and revolutionary spirit of this moviment, as well as it allows us to include Sousândrade within a titanic romanticism, and, from this rational romanticism, to understand him as one of the modernity's precursor. As a research material we have the poem *O Guesa*, and we will demonstrate the original contribution of this poet, marginalized by his contemporaries just because he surpassed the comprehension's threshold of this epoch. Cronologically circumscribed in the second generation of the Brazilian Romanticism, Sousândrade distanced from the dominant tendency of the romantic manifestations, anticipating in many aspects the modernist experiences. This study is a reappraisal tentative of this poet in order to discuss that his critical and lucid view in relation to a romantic artificiality makes possible his classification as a “modern precursor”.

Key words : Sousândrade, Brazilian Romanticism, Brazilian poetry, tradition, modernity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I	16
O poeta e a obra	16
1.1 . O poema : a questão do périplo	18
1.2 . Um ponto de vista estético	27
1.3 . Parte tradicional	28
1.4 . Parte inovadora	33
1.5 . O plano mítico do poema: messianismo	40
1.6 . Olhar realista	42
CAPÍTULO II	49
Romantismo em Sousândrade	49
2.1. O cânone brasileiro: tradição	52
2.2. Sousândrade: um romântico	57
2.3. Romantismo crítico	58
CAPÍTULO III	69
Sousândrade e a identidade nacional	69
3.1. Identidade uma noção	70
3.2. Literatura como manifestação da identidade	72
3.3. Romantismo : visão nacionalista	72
3.4. Sousândrade : um olhar distinto	78
3.5. O nacionalismo rebelde	84
CAPÍTULO IV	88
Tradição e modernidade	88
4.1. Um olhar antropófago	89
4.2. <i>O Guesa</i> : um diálogo moderno	95
4.3. O poeta e a modernidade.....	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
BIBLIOGRAFIA	112

INTRODUÇÃO

O propósito desta dissertação é estudar a presença de um olhar crítico em relação à tradição romântica na obra de Joaquim de Sousa Andrade. Mais especificamente, analisar a maneira singular com que o poeta manipulou as tendências românticas a ponto de antecipar, já no século XIX, muitas características que ganhariam contornos definitivos com a “revolução” modernista de 1922. Trata-se, portanto, de uma tentativa de reavaliação do papel sousandradino dentro dos limites do Romantismo brasileiro, com vistas a verificar que o poeta maranhense apresenta pontos de contato com a modernidade, na medida em que se apropria de uma tradição romântica, instaurando uma reorganização crítica desse cânone.

Selecionamos como corpus representativo da obra sousandradina o poema *O Guesa*, em sua edição *Fac-similar*, organizada por Jomar de Moraes, publicada no ano de 1979. Nesta obra, estudaremos de maneira mais enfática dois fragmentos: “Tatuturema” e “Inferno de Wall Street”, inscritos nos Cantos II e X do poema. A escolha se deu por acharmos que essa versão, sendo a última reedição de *O Guesa*, apresenta-se mais completa, oferecendo maiores possibilidades para o pleno desenvolvimento do trabalho.

Concordando com o posicionamento de Lobo [1986, p.24], para quem o Romantismo teve um caráter “revolucionário e inovador – antes mesmo que o Modernismo preconizasse a deglutição do estrangeiro para sua reintegração na cultura nacional” –, procuramos compreender o Romantismo como ponto de partida para a Modernidade, uma vez que o fenômeno romântico, de nosso ponto de vista, já traz o selo da modernidade. Rosenfeld [1993] aponta que a matriz romântica impregnada por uma rebeldia em relação à arte clássica estabelece uma nova perspectiva, uma nova visão na qual o disforme e o particular fragmentam o homem e o lançam no turbilhão do novo.

Tendo em vista tais considerações, acreditamos que as antecipações à estética moderna encontradas na obra do poeta Joaquim de Sousa Andrade – fato já apontado pela crítica do século XX – estão intimamente relacionadas à racionalização imposta pelo poeta ao impulso emotivo primário do falar romântico. Nossa hipótese é a de que o poeta maranhense, ao se apropriar da tradição romântica, o fez de maneira racional, tocando algumas características que ganhariam contornos definitivos com a arte do século XX.

As inovações estéticas em relação à escola romanesca canonizada no Brasil têm sido evocadas como uma das características que diferenciam Sousa Andrade da toada comum do Romantismo brasileiro. Sílvio Romero [1902-03, p.1161], primeiro crítico brasileiro a se

debruçar sobre a obra do poeta, perceberia na produção sousandradina uma textura distinta do versejar comum do Romantismo, a ponto de afirmar que “o poeta sai quase inteiramente fora da toada comum da poetização de seu meio; suas idéias têm outra estrutura”.

Antônio Cândido [1969, p.208] qualificá-lo-ia como um poeta “original”, dotado de uma “lídima inquietação”. Para ele, foi a liberdade do poeta em relação à língua que o diferenciou da corrente dominante de nosso Romantismo: “Maior liberdade, e desejo de dar nota pessoal, aparecem na ousadia de certas próclises revolucionárias para o tempo”.

Na complexidade da linguagem do maranhense, Alfredo Bosi [1994, p.125] observaria o romper de uma nova perspectiva poética e caracterizá-lo-ia como “um espírito originalíssimo para seu tempo (...)”.

Perplexo diante da poética inusitada do maranhense, Fausto Cunha [1971, p.47] diria: “Como situar este homem, metade gênio metade louco, dono de uma obra extremamente complexa e ambiciosa?”. Deixando transparecer uma inquietação diante da inusitada linguagem do maranhense, o crítico observaria que “é impossível determinar os limites entre a inovação poética e o desarrazoado patológico”. [op.cit., p.48]

Cunha veria, em Sousândrade, um poeta que primava pelo questionamento do cânone dominante, aproximando-o a poetas como Hölderlin, Lautréamont e Nerval. Reconhecendo o vanguardismo do poeta, chamá-lo-ia de precursor do Simbolismo e “um dos primeiros modernistas do mundo” [op.cit., p.49]. Para ele, a poética sousandradina foi a primeira manifestação de uma poesia universal em nossas Letras, pois o poeta procurou redimensionar os padrões estéticos dominantes para assumir uma postura racional face ao cânone prestigiado.

Como pode ser observado, a linguagem inusitada e extravagante para os padrões românticos deve ser reconhecida como um dos pontos de distinção da obra sousandradina dentro das manifestações “corriqueiras” de nosso fazer romântico. Sua linguagem transbordava os limites de seu tempo e, por isso, não seria facilmente compreendida. Caberia a Augusto e Haroldo de Campos [1964] os louros pela reavaliação da obra do maranhense, a quem chamariam de “terremoto clandestino” e colocá-lo-iam em posição de destaque dentre os poetas do Romantismo brasileiro, não como perpetuador de uma tradição, mas como um poeta que soube redimensionar esta tradição.

O Romantismo será visto, nos limites deste trabalho, como uma tendência amplamente heterogênea. Ao abordar o movimento romântico, faremos referência a um Romantismo epigonal ou canônico, no qual prevalece uma visão conservadora marcadamente emotiva e

extremamente dependente de modelos externos. Essa visão conservadora, perpetuada em nossas Letras pelos compêndios de Literatura, caracteriza o que Antônio Cândido [2002, p.86] denominou “rotina incorporada”, entendida como a expressão da “cor local” influenciada por fatores externos.

Em alguns autores, entretanto, como comenta o mesmo Antônio Cândido [op.cit., p.87], operou-se um desejo de “contrariar expressamente as normas”, o que levou a uma racionalização do ímpeto emotivo epigonal. Essa tendência racional será entendida como um “Romantismo titânico”, uma maturação crítica e racional das características tradicionais.

Sousândrade, por sua complexidade, poderia ser citado como um dos maiores exemplos desse titanismo em nosso Romantismo. A delimitação desse Romantismo racional, presente no seio brasileiro, torna-se, assim, um objeto necessário para uma maior compreensão da complexidade de nosso Romantismo.

Cabe ressaltar que, ao pensarmos o Moderno, recorreremos à perspectiva apresentada por Friedrich [1991, p.30], para quem o moderno nada mais é do que um Romantismo desromantizado (“*entremantisierte Romantik*”), ou seja, assumimos a idéia de que o Romantismo serve como ponto de partida para a modernidade. Na perspectiva de Paz [1984, p.21], o moderno é altamente crítico em relação à tradição, pois “apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo (...) o ácido que dissolve todas essas oposições é a crítica”. Dessa forma, consideraremos o Moderno como uma tendência amplamente crítica que não só representou o questionamento do papel do homem dentro do universo, como também levou à fragmentação do sujeito e a uma conseqüente reformulação da harmonia clássica, estabelecendo, assim, um novo paradigma estético-temático.

O termo “Modernismo” é usado, neste trabalho, para indicar o movimento literário brasileiro iniciado na década de 20, no qual temos uma tentativa de ruptura em relação ao cânone dominante na tradição literária brasileira. Em outras palavras, considerando o Romantismo o ponto de partida para a “modernidade” – entendida nos limites desta investigação como um desdobramento do espírito revolucionário do Romantismo – concebemos o Modernismo como momento de maturação de uma reflexão surgida com o advento romântico.

Apoiados na concepção de Rosenfeld [1985, p.75] de que existe um *Zeitgeist*, um “espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais”, procuramos levantar, na obra do maranhense Joaquim de Sousândrade, os recursos lingüísticos utilizados pelo poeta para expressar a modernidade.

Esta pesquisa visa, assim, a uma maior compreensão do papel sousandradino dentro do ambiente romântico, apontando para o fato de que sua poética, perpassada por um olhar extrinsecamente romântico, não só perpetua o espírito libertário e revolucionário do movimento, como também nos permite incluir Sousândrade dentro de um romantismo titânico – visão romântica pautada pela maior lucidez face ao cânone romântico, perceptível em autores como Goethe, Hölderlin, Nerval, Scott, Poe, entre outros – e, a partir desse romantismo racional, compreendê-lo como um poeta moderno.

A estruturação do trabalho está fundamentada em quatro capítulos. No primeiro deles, procuraremos comentar a estrutura mítica que sustenta o poema *O Guesa*. Nessa etapa do trabalho, estabeleceremos uma divisão estética da obra com o intuito de discutir a permanência sousandradina em uma tradição literária romântica manifesta em procedimentos estético-temáticos comuns a essa escola.

No segundo capítulo, investigaremos a hipótese de que a modernidade de Sousândrade é proveniente da superação imposta por ele ao cânone romântico tradicional, consagrado em nossas Letras por autores como Gonçalves Dias, Fagundes Varela, Álvares de Azevedo, Castro Alves, entre outros. Para tanto, discutiremos, de maneira resumida, o cânone romântico e, nesse percurso, apontaremos, nas manifestações do poeta maranhense, a presença de comportamentos tipicamente românticos como a valorização da “cor local”, o nacionalismo utópico, a visão idealizada do mundo, a valorização do amor e da figura feminina, entre outras.

No terceiro capítulo, abordaremos a maneira com que Sousândrade expressou a identidade nacional em sua obra. Nesse percurso, tentaremos mostrar que o poeta ultrapassa a visão romântica “tradicional” – influenciada pelo constante paralelo com o traço europeu amplamente difundido em nosso Romantismo – para se lançar rumo à expressão de uma identidade nacional, na qual uma matriz externa, trazida pelo colonizador europeu, funde-se a uma matriz interna, proveniente das culturas nativas.

No quarto capítulo, procuraremos postular que o romantismo sousandradino, marcado pela lucidez, determina um posicionamento crítico em relação a sua época. Para tanto, estabeleceremos alguns pontos de contato entre o *corpus* e o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade. Pretendemos, com isso, demonstrar que muitos dos anseios oswaldianos se mostram presentes na antecipadora obra sousandradina. Salientamos, no entanto, que o poeta maranhense não é visto, neste trabalho, como um autor modernista de 22, e sim como

um romântico que soube levar o espírito rebelde e libertário de seu tempo a um extremo crítico, o que possibilitou a criação de uma obra pautada pelo espírito da modernidade.

Lobo [1986, p.167] comenta que o Modernismo tem suas raízes no Romantismo, pois o “Romantismo tardio passou a apontar para novas soluções literárias, em busca de uma nova linguagem e um novo tipo de homem”. Esse “Romantismo tardio”, crivado de racionalidade, estaria na base do pensamento moderno. A partir desse prisma, centraremos nossas considerações na modernidade de Sousândrade, por um lado, concebendo-o como um moderno, por outro, entendendo sua modernidade como resultado de um olhar impregnado pelo Romantismo.

Por fim, apresentaremos as considerações finais sobre o trabalho realizado, apontando que Sousândrade é um poeta altamente singular por apresentar já no século XIX uma visão romântica que, filtrada por um veio altamente lúcido e racional, extrapola os limites restritos da escola brasileira.

CAPÍTULO I

O POETA E A OBRA¹

Joaquim de Sousa Andrade nasceu na Vila de Guimarães, comarca de Alcântara, na Fazenda Nossa Senhora da Vitória, às margens do rio Pericumã, estado do Maranhão, em 9 de julho de 1832. Teve uma infância difícil em decorrência da prematura morte dos pais, fato que marcaria profundamente a vida do autor. Do período de 1853 a aproximadamente 1856, após ver negado um pedido de ajuda financeira para custear os estudos na Europa feito ao imperador D. Pedro II, vende parte de suas posses e parte para a Europa. Nesse período, provavelmente cursa Letras pela Sorbonne e Engenharia de Minas, cursos que provavelmente não concluiu. Em passagem pela Inglaterra, é convidado a se retirar do país por ter atacado, num artigo de imprensa, a rainha Vitória.

De volta ao Brasil, no ano de 1857, faz sua estréia literária com a obra *Harpas selvagens*. Em 1858, o poeta viaja pela Amazônia, onde coleta informações sobre o culto do Jurupari, anotações essas que, posteriormente, utiliza na composição do *Guesa*. No ano de 1864, casa-se com Dona Mariana de Almeida e Silva, viúva de abastado fazendeiro, com a qual tem uma filha: Maria Bárbara. No período de 1867 a 1868 são publicados, no *Semanário Maranhense*, dirigido por Joaquim Serra, fragmentos dos dois primeiros cantos do *Guesa*. Em 1868, o poeta publica *Impressos* – 1º vol, contendo poesias diversas e os Cantos I e II do *Guesa*. No ano seguinte, sai *Impressos* – 2º vol, contendo o Canto III do *Guesa*.

Provavelmente, no ano de 1870, separa-se da esposa legítima, pois já em 1871, acompanhado da filha, fixa residência nos EUA. Educa a filha Maria Bárbara no Colégio Sacred Heart em Manhattanville, Nova Iorque. Nesse período, o poeta entra em contato com a agitação do capitalismo norte-americano e a bolsa de valores de Wall Street, fator extremamente importante para a composição do Canto X do *Guesa*. Nesse mesmo período, trabalha como secretário e colaborador do periódico *O Novo Mundo*, publicado em português em Nova Iorque.

Em 1874 faz imprimir, também em Nova Iorque, o 1º volume de suas *Obras poéticas* (nessa obra aparecem os Cantos de I a IV do *Guesa Errante*, além das obras *Eólias* e *Harpas Selvagens*). Em 1876, publica os Cantos V a VII (incompleto) do *Guesa*. No ano seguinte, vem a lume a última edição nova-iorquina que tem o Canto VIII (Canto X da versão

¹ Nas informações biográficas, tomaremos como fonte a obra: WILIAMS, F. G. *Sousândrade: vida e obra*. São Luís/ Maranhão: SIOGE, 1976. Cabe ressaltar, ainda a enorme contribuição desse crítico para a fortuna crítica do poeta maranhense.

londrina). Provavelmente, no ano de 1888, publica em Londres a versão mais atualizada do *Guesa*. Nessa edição, o Canto VIII da edição nova-iorquina aparece como Canto X. Em 1889, já de volta ao Brasil, envia, de São Luís do Maranhão, um telegrama de saudações ao Marechal Deodoro da Fonseca, felicitando-o pela Proclamação da República. No mesmo ano, é nomeado membro da Junta Provisória Municipal de São Luís.

Ingressando na vida política, é candidato, em 1890, à senatória, mas acaba renunciando. No mesmo ano, idealiza o desenho da Bandeira do Estado do Maranhão. Em 1893, publica *Novo Éden*, poemeto da adolescência, provavelmente escrito entre 1888 e 1889. No ano seguinte, é contratado para lecionar Grego no Liceu Maranhense, seu primeiro emprego. Sonha com a criação de uma universidade popular, a qual nomeia Universidade Nova Atenas, mas já sem condições financeiras para concretizar o sonho imagina os regulamentos da instituição, a forma de sua bandeira, chegando mesmo a promover reuniões em sua Quinta para discutir a implantação da Universidade.

Na ano de 1899, aparece pela última vez em público, proferindo o discurso de saudação a Coelho Neto, quando em visita ao Maranhão. Provavelmente, nesse mesmo ano, a esposa e a filha se transferem para Santos. Sem condições financeiras o poeta, para se manter, vende as pedras dos muros da sua arruinada “Quinta Vitória”. Tido como louco, passa a perambular pelas ruas de São Luís sendo, inclusive, alvo de brincadeiras de moleques que lhe atiram pedras, fato que obriga o Governador Lopes Leão a tomar medidas de segurança para proteger o poeta.

No ano de 1902, vem a lume, em *O Federalista*, “O Guesa, o Zac” (continuação do Canto XII do *Guesa*). No dia 21 de abril, do mesmo ano, os alunos do Liceu Maranhense encontram-no gravemente enfermo em sua Quinta Vitória. Transportado para o Hospital Português, falece no mesmo dia.

Diz a “lenda” que os últimos originais do poeta foram utilizados como papel de embrulho ou mesmo queimados. O certo é que sua obra permaneceria no abandono até meados do século XX, quando seria novamente colocada em circulação pelos irmãos Campos [1979].

1.1. O poema : a questão do périplo.

Como vimos, a biografia sousandradina mostra um poeta incompreendido e revolucionário. Essa atitude rebelde, em nosso ponto de vista, parece apontar para uma identificação biográfica com o mito muísca do Guesa, conferindo uma visão mais ampla da realidade colonialista que se impunha sobre a América.

Nesta parte do trabalho, discutiremos alguns pontos estruturais do poema *O Guesa*. Essa discussão visa, em princípio, apresentar a obra ao leitor, demonstrando alguns pontos temáticos tidos como importantes para a compreensão da obra.

O poema é organizado em XIII Cantos, dos quais ficaram inacabados os Cantos VII, XII, e XIII.²

Estudos feitos por autores como Frederick G. Williams [1976], Luiza Lobo [1986], Haroldo e Augusto de Campos [1979], entre outros, apontam para a importância do périplo da personagem central do poema como ponto importante para a compreensão, pelo menos superficial, da estrutura organizacional do texto. Concordando com esses críticos, faremos uma breve exposição do deslocamento espacial da personagem Guesa ao longo do texto. Para tanto, como já foi dito, levaremos em conta o périplo da personagem, buscando, sempre que possível, discutir as implicações subjetivas atribuídas pelo eu-poético em relação ao cenário descrito.

Os Cantos I, II e III podem ser considerados como momentos de uma busca pelas origens míticas do poema. Essa noção pode ser percebida se pensarmos no início idílico encontrado no Canto I, no qual o Guesa se refere, por um lado, à exuberância da natureza americana e, por outro, à crueldade do colonizador, visto pejorativamente como elemento degenerador da paz primitiva:

“Candidos Incas ! Quando já campeiam
Os heroes vencedores do innocente
Índio nú; quando os templos s’incendeiam,
Já sem virgens, sem oiro reluzente,
“Sem as sombras dos rês filhos de Manko,
Viu-se . . . (que tinham feito? e pouco havia
A fazer-se . . .) n’um leito puro e branco
A corrupção, que os braços estendia!

(*O Guesa*, Canto I, p. 3)³

² Muitos críticos têm afirmado que o Canto VI do poema está incompleto. Embora realmente este Canto apresente uma certa irregularidade, não o consideraremos inacabado, uma vez que o poeta o deu como concluído ao não mencioná-lo na edição definitiva do poema, na qual encontramos: “Ficam interrompidos os Cantos: VII, XII, XIII do poema *O Guesa*” (*O Guesa*. Canto XIII, p. 350)

Neste fragmento, podemos perceber claramente o percurso descrito acima, pois a adjetivação “candidos” e “innocente”, atribuída aos Incas, remete à pureza do primitivo antes do contato com o estrangeiro. O perder as “virgens” e o “oiro” denuncia a visão negativa associada ao estrangeiro, que contamina com sua cobiça a pureza virginal dos nativos. O espanto interrogativo exposto no verso entre parênteses é uma solução genial do poeta para expressar a indignação do eu-poético frente à atrocidade imposta pela cultura colonizadora ao nativo.

Essa indignação será percebida com mais clareza no Canto II, no qual o indígena assume a identidade do europeu em detrimento de suas particularidades culturais, perdendo, com isso, sua pureza inicial. A exposição dessa participação do nativo no processo de colonização faz com que o traço interno também seja criticado, pois passa a ser visto como elemento propagador da ação colonizadora. A dança pandemônio “Tatututema”, contida no interior deste Canto II, funcionaria como um índice da situação imposta ao nativo com a equiparação a um parâmetro externo.

Nesta medida, a referência à nudez do índio, diante da queimada dos templos, no fragmento citado do Canto I, pode ser vista como um índice da participação ativa do nativo na degradação de sua cultura, pois este assiste passivamente à ação do estrangeiro e, com isso, nega sua matriz primitiva para, posteriormente, assumir o paralelo externo como determinante de seus valores culturais.

Na socegada lavra, esperançosas
 Tangendo o boi do arado. O povo infante
 O coração ao estupro abre ignorante
 Qual às leis dos Christãos as mais formosas.
 Mas, o egoismo , a indiferença, estendem,
 As éras do gentio; e dos passados
 Perdendo a origem chara estes coitados,
 Restos de um mundo, os dias tristes rendem.
 Quanta degradação! Razão tiveram ...

(*O Guesa*, Canto II, p. 21)

A alusão ao povo infante, que perde sua identidade cultural, é aproximada à imagem do nativo vítima da ação externa. O verbo “estendem”, no entanto, coloca o nativo como participante da ação corruptora, pois “as éras “ do gentio deixam de remeter à pureza virginal para ser entendida como a propagação do “egoismo”.

³ Será resguardada a ortografia original do poema, mesmo que em alguns momentos esta apresente algumas incorreções aos olhos da norma culta vigente. O texto fonte será sempre: SOUSÂNDRADE, J. *O Guesa*. Edição fac-similar. Org. Jomar de Moraes. São Luís/ MA : SIOGE, 1979.

O Canto II deflagra, assim, a degradação cultural do elemento interno, pois o nativo aparece como parte integrante deste processo.

(*Um delegado em scismas*)

— Reina a paz em Varsovia:

Mas, a guerra a chegar,

Recrutamos arraus,

Picapaus,

Quando a luz se apagar.

(*O Guesa*, Canto II, p.35)

A participação do nativo no processo de degradação cultural pode ser percebida, na medida em que elementos naturais como “arraus” e “picapaus” aparecem recrutados para a “guerra”. A luz que se apaga indicaria justamente a descaracterização do traço genuíno da brasilidade, pois o olhar para fora transforma o interno, apontando para a perpetuação da degradação. A referência à “paz em Varsovia” soa como ironia, uma vez que o elemento interno é ligado a um universo exterior em paz, o que pode indicar um conflito interno, no qual os traços de brasilidade tensionam com a exterioridade.

O Canto III tem como cenário a exuberância do espaço amazônico; no entanto, o Guesa aparece dormindo: “Dormindo o Guesa está. Negrantes coroas”[p.46]. O ambiente descrito é aproximado a um sonho, no qual figuram quatro personagens: uma figura maternal⁴, uma imagem mítica (Uyara, deusa protetora das águas na mitologia tupi); uma metafísica (Chaska, lua para os incas) e a musa Virjanūra⁵.

Estas personagens, envoltas no sonho, funcionariam como iconização da própria natureza brasileira, uma vez que o poema as coloca em um paralelo direto com o ambiente brasileiro.

Deusa dos roçagantes véus doirados!
Se me aparto de ti, quantos cuidados,
Quantas saudades tenho de deixar-te!
Ó noites do Amazonas! Ó formosas
Noites d'enlevos! Tão enamoradas!

Alvas, tão alvas! E as canções saudosas,
Incantos do luar, sempre cantadas!
Foi este o prazo . . . Virjanura a esta hora

⁴ Williams (op. cit.) aproxima esta figura à mãe do poeta. Sem discordar do crítico, entendemos que a visão idílica, em relação ao espaço brasileiro, possibilita uma leitura metafórica, na qual o tom maternal remeteria a uma materialização da pátria brasileira como musa inspiradora do poema.

⁵ Neologismo sousandradino formado pela fusão das palavras : virgem e pura. Tal procedimento remete a uma caracterização romântica da figura feminina.

Também te olhando está . . . muda e pendida
 A visão branca da montanha erguida,
 Que longa noite espera, espera – a aurora.

(*O Guesa*, Canto III, p. 56)

A inquietação do eu-poético perante a “Deusa dos roçagantes véus doirados” remete a uma idealização da figura feminina que transcende a mera projeção física para concretizar um paralelo mais amplo: a natureza brasileira. A tristeza do eu-poético face à despedida do ambiente nacional transporta a musa a um ícone da natureza brasileira. O olhar dos Andes, “a visão branca da montanha erguida” sobre a exuberância do espaço nacional implica, nesta medida, a deflagração do nacionalismo sousandradino metaforizada na “aurora”.

O Canto IV é marcado por uma profunda afetação romântica, pois o eu-poético surge como projeção amargurada diante da contaminação do elemento natural. O Guesa aparece, neste fragmento, como um espectro montado em um cavalo, presenciando a degeneração de sua pátria, metaforizada em um incêndio que assola o espaço natural. A alusão explícita à morte de Gonçalves Dias, contida neste Canto, indica uma visão pessimista em relação ao espaço interno.

Do fundo espesso a nuvem tremulante.
 “O Sol raiando beija a onda brilhante
 Onde Gonçalves – Dias sepultou-se!

(*O Guesa*, Canto IV, p. 70)

Tais versos remetem a uma metalinguagem imanente ao poema, podendo ser vista como índice da situação degradada do espaço nacional.

Dos gózos era o escravo: onde as mulheres
 Luzissem meigo olhar; onde os perfumes
 Fossem berço de zephyro e prazeres
 Da florea varzea e os levantados cumes,
 Alli vivia o Guesa – entre os desmaios
 Das brancas fórmis, das visões ethereas
 Que ao luar s’incantam, entre os raios
 Que a amar derrama – celestiaes materias!

(*O Guesa*, Canto IV, p. 69)

As referências a figuras femininas degeneradas e a indicação da luxúria e da devassidão, “onde as mulheres luzissem meigo olhar”(prostíbulo), remetem a uma alienação própria do espírito romanesco, pois os últimos versos se referem a uma visão carnal do amor.

No Canto V, temos uma espécie de intensificação do teor nacionalista, pois o fluxo de consciência proporciona um regresso ao Maranhão e, ao mesmo tempo, leva o eu-poético à

evasão romântica, à infância e à figura materna. Neste Canto, o poema denuncia a degeneração moral da sociedade brasileira.

E onde estão os villões civilizados
 Foram os selvagens, livres na investida
 À sombra de suas setas resguardados,
 No amor da gloria e da luctada vida;
 Uns, viciosos; outros, forasteiros;
 Todos ao mesmo abysmo – que os não chama,
 Nem d’onde os não evocam. Extrangeiros,
 Tupan ou Theos, quem a luz derrama ? (O Guesa, Canto V, p. 92-93)

Neste excerto, podemos perceber a visão do estrangeiro como elemento negativo, pois os “villões” são civilizados e, portanto, “extrangeiros”. Os vícios trazidos pelos estrangeiros imprimem, assim, a degeneração moral da cultura brasileira. O nativo, lançado ao “mesmo abysmo” que o forasteiro, indica a fusão entre os planos civilizado e selvagem. A descaracterização do nativo figura, desta forma, como um processo de esvaziamento da pureza nativista percebida na aproximação entre o Deus nativo “Tupan” e a imagem do Deus cristão “Theos”, que, ironicamente, são postos lado a lado.

A viagem à Corte, cantada no Canto VI do poema, remete a um aprofundamento da descaracterização do nativo.

“Oh, quanta luz ! Nos valles jaz mesquinha
 A cidade, negra harpa, que recorda
 Creações de Caïn : jardins e vinhas;
 Ruas sonoras são-lhe da harpa as chordas. (O Guesa, Canto VI, p. 131)
 A referência a um “abysmo” indica a destituição do olhar positivo atribuído ao nativo,

que tem seus preceitos éticos e morais ligados à idéia de traição, metaforizada na figura bíblica de “Caïn”. A melancolia face ao traço interno remete diretamente ao Canto II, mas, além disso, indica uma visão depreciada do mundo. A intertextualidade bíblica encontrada na figura de “Caïn”, símbolo da traição por ter traído e matado seu irmão Abel na liturgia cristã, remete à distância entre o plano idealizado e a realidade nacional. A feroz crítica a uma “falsa independência” ganha contornos definitivos na indicação satírica à família real portuguesa⁶: “Aqui Pedro – Bragança co’a victoria / D’independência, pela liberdade.” [p. 136]. Nestes dois versos, temos uma visão sintética do olhar apresentado no Canto VI.

⁶ Muitos críticos relacionam este Canto à resignação do poeta em relação à monarquia brasileira, mas, como aponta Lobo [1986], tal postura implica uma redução simplória do poeta sousandradino. Preferimos encarar as constantes referências à família imperial brasileira como uma forma de deflagração da espoliação do estrangeiro em relação ao nativo.

A vitória da “independência” sugere a derrota da “liberdade”, o que lança o brasileiro a uma situação de escravidão em relação ao externo. Tal postura é perceptível ao longo de todo o poema, mas se torna mais nítida neste Canto, uma vez que sintetiza a crítica imposta pelo eu-lírico em relação a sua sociedade. No Canto X, temos, no chamado “Inferno de Wall Street, uma nova intensificação desta crítica social.

Pode-se dizer que o Canto VII representa um momento de fuga, tendo como cenário o espaço europeu, mas infelizmente, por ter ficado inacabado, não oferece maiores possibilidades de análise. Cabe ressaltar, entretanto, que este Canto poderia contrastar com o Canto VI, uma vez que temos nele a alusão à figura bíblica de Abel :

Já consternado, o coração do Guesa
 Vibrou; e erguendo-se a moral beleza,
 Resgatou-a; de asylo religioso
 Sagrou-lhe a educação co’a divindade

De quem traidor disciplo ama zeloso,
 E diz : “se meiga flor e a liberdade”
 Luz de Abel – Deus eterno! – é a vaidade.
 É d’extranhos punhal : faces – amenas,
 Risos evanos meigos da saudade
 E flor de morte americas morenas! . . .

(*O Guesa*, Canto VII, p. 148)

O resgate do “asylo-religioso” é negado pela vaidade humana, mostrando a degeneração do ideal de pureza. Os “risos evanos”, remetendo ironicamente à participação de Eva na cena do pecado inicial, indicaria que o paraíso perdido leva a “flor de morte”. Nesse caso, a alusão a um “traidor zeloso” traria uma visão sintética da dominação da “vaidade” humana sobre o ideal de um homem puro voltado a Deus e à ordem moral. A alusão à “Luz de Abel” confirmaria essa leitura, pois a ação do traidor “Cain” ao matá-lo concretiza o sofrimento humano, proporcionando a consternação do Guesa com essa situação.

No Canto VIII, teríamos, novamente, um movimento de regresso às origens, ou seja, ao Maranhão. A visão sousandradina mostraria um Maranhão impregnado de nostalgia, no qual o presente remete, por um lado, à crítica à monarquia e à corrupção trazida pela cobiça ao seio republicano, por outro, a um saudosismo em relação à infância de paz ao lado da família e da figura materna. O contraste entre as figuras idílicas, associadas à família, e os elementos destruidores da pureza primitiva são metaforizados na cobiça e na podridão moral do homem.

E aos pés luziu-lhe da fortuna o oiro
 Em grandes montes, que os dos mundos frivolos

Homens, e qual se fosse o oiro o thesoiro,
N ‘elle honravam qual honram falsos idolos. (*O Guesa*, Canto VIII, p. 159)

A adoração ao “oiro” remete à passagem bíblica, na qual Moisés, ao regressar da montanha, depara-se com a traição de seu povo. À luz dessa leitura, parece-nos que o poeta, graças ao seu olhar crítico, procura estabelecer um contraponto entre um elemento de pureza e a deturpação deste traço pela ação do homem. Levados pela cobiça, os homens forjam seus ideais a partir de paradigmas norteados pelo egoísmo e pela falsidade e, com isso, contaminam qualquer traço de pureza. A frivolidade do mundo, absorto na usura, cega o homem que, assim, esquece seu traço positivo para se afirmar como degradador do seus próprios ideais.

O Canto IX focaliza o deslocamento do Guesa pelo continente americano. O cenário descrito será o das Antilhas, da América Central, do Golfo do México e das costas dos EUA. Neste Canto, fica latente a importância dada à natureza, tida como elemento de refúgio purificador para o homem corrompido pelo meio social.

Tu ainda á luz dos trópicos saudosa
Leras ‘Paulo-e-Virginia’, o amor e o riso
De doce criação, sempre mimosa
Quando a terra no estado de paraíso : (*O Guesa*, Canto IX, p. 170)

A referência intertextual à obra *Paulo e Virgínia* de Bernardin de Saint-Pierre [1986] pode ser entendida como uma tentativa de denunciar uma ingenuidade inata presente no seio humano. A terra em estado de paraíso estabelece uma ironia em relação à morte da heroína “Virginia”, afogada no mar por receio de revelar suas formas virginais. A saudade da “luz dos trópicos” indica a natureza como ponto de refúgio para o homem atormentado pela sociedade corrompida.

O Canto X, tendo como cenário os EUA, aponta para uma possibilidade de plenitude metaforizada na República. No entanto, a visão do espaço, corrompido pela cobiça e pela degradação moral, descaracteriza a visão eufórica, instaurando uma crítica à utopia republicana. O inferno financeiro de Wall Street mostra a impossibilidade de preservação moral do homem. O mundo da usura e da ganância figura como paradigma insuperável, sendo o homem condenado a participar ativamente do jogo.

O Canto XI pressupõe o regresso ao Brasil : o “Éden”. Nesse regresso, o olhar desloca-se para o Oceano Pacífico, passando pelo Panamá, Colômbia, Venezuela e Peru.

Temos, novamente, a focalização da exuberância da natureza como paliativo para o sofrimento gerado pelo contato com o inferno financeiro e pela decepção com a República.

Nessa mesma linha temática, o Canto XII continua a volta às origens; o espaço descrito é o da Argentina, da Cordilheira Andina, da Bolívia e do Chile. Percebemos, neste Canto, uma visão idílica do mundo, contraposta à visão aterradora do deserto.

Formosos mares! terras generosas,
 Onde floriu magnífico o Indiano
 Ao bello Sol (bastante a edeneas rosas)
 Andeos pendores ferteis, ou medáno
 Deserto quasi-ignoto! se descobre ... (*O Guesa*. Canto XII, p. 311)

A aridez do deserto estabelece o contraste entre o positivo e o negativo do espaço americano. Em outra passagem, a narração exacerbada focaliza uma tormenta no mar.

Oh, a aridez terrível dos rochedos
 Elevados dos ares a pureza
 E a transparência ideal dos climas ledos
 Alma d' Hercules! A esta natureza
 Abrem-se tempestuosas penedias,
 Vanzeiam, muge, qual revoltos mares,
 Onde escutam-se grandes agonias
 E d'onde azas desdobram-se estellares. (*O Guesa*, Canto XII, p. 319)

Podemos notar, neste canto, a visão do elemento natural como denunciador da inquietação do eu-poético. As contraposições entre amenidade e rusticidade, observadas neste fragmento, podem ser entendidas como a denúncia da lucidez do eu-poético face a uma idealização do espaço, própria do discurso romântico.

Os “ares de pureza” e o clima ledo comparados à figura mitológica de Hércules podem ser entendidos como confirmação de uma crítica ao discurso romântico. Sendo assim, o choque entre a aspereza do deserto e das rochas, associado à violência da tempestade, figura como ponto destoante em relação à percepção da natureza como refúgio do homem, ou seja, o próprio elemento natural é transfigurado em agressor do eu-poético.

Caracterizando-se por uma profunda melancolia em relação à pátria, que aparece metaforizada na figura feminina de “Inti”, o canto XIII ou Canto Epílogo, embora inacabado, poderia ser entendido como uma síntese temática do texto. Tida como “noiva”, “Inti” concretiza a situação degradada vivida pelo eu-poético, que aparece enfermo. A doença que assola o Guesa, nesse fragmento, pode ser entendida como a perda da esperança. O

esvaziamento do ideal de plenitude gera não só a frustração em relação ao presente, como também a eleição do futuro como ponto a ser redefinido para que esse ideal possa florescer.

Amava a pátria [Inti], e d'ella ao pão amargo
S'elevava terrível contra Deus;
Mais a ess'ora, formosa, a vida ao largo,
De um cynico ministro, d'essa lama
Dicta diplomacia. Ao peito a chamma,
Ai dos divinos, dos formosos réus!

(*O Guesa*, Canto epílogo, p. 336)

“ ‘Resta-te a esp'rança em mim’ ? gemeu minha alma
(. . .)
“Não te abandono; impunemente e louca
Não vem-se despertar, olhos luzindo,
A um quasi-mudo peito, porque evoca
Ao futuro — E porque loucura vindo?”

(*O Guesa*, Canto epílogo, p. 338)

A alusão pejorativa a elementos como “diplomacia”, aliada a um cinismo envolto em lama, poderiam ser citados como exemplos dessa postura pessimista em relação ao presente. O amor à pátria resgata a esperança, metaforizada na própria imagem do futuro. O gemido da alma, ao evocar esse futuro, indica uma desesperança no novo, resultando na chegada da loucura.

A continuação do Canto XII, denominado “O Guesa, o Zac”, escrito no ano de 1902, às vésperas da morte do poeta, tem como cenário o Maranhão. Neste fragmento, percebe-se um fino pessimismo em relação à pátria. A busca pela igualdade democrática aparece como elemento a ser conquistado para a efetiva concretização de uma liberdade plena em relação à prisão colonizadora.

Na constatação da força do povo, o olhar moderno mostra-se como única possibilidade de conquista da liberdade, tão cara a Sousândrade.

— Volta à pátria! a tua c'roa, o teu cetro
Vem na praça queimar! teu espectro
Catástrofe, à Europa, ah! ah! vai fazer rir !
Não dizias-te um Republicano?
Vem! vem ser cidadão soberano
Da democracia áurea pura a surgir!

(*O Guesa*, o Zac, p. 363)

Como a grande maioria de seus contemporâneos, Sousândrade foi marcado por um forte nacionalismo. No entanto, a visão sousandradina, perpassada por um veio altamente crítico, denunciou a fragilidade da utopia nacionalista cantada pela maioria dos autores

românticos. A ridicularização da “máscara européia” faz-se presente, neste fragmento, através do tom de galhofa produzido pelo uso das interjeições “ah! ah!”. O cidadão republicano puro queima o “cetro” e se liberta do “espectro catástrofe” para, só assim, ser considerado como republicano, ou seja, um republicano brasileiro, desprovido do constante olhar externo e envolto em sua matriz cultural.

Luíz Costa Lima [2001] observa que no *Guesa* tem-se uma identificação entre o mito muísca e os índios americanos explorados pelo colonizador europeu. Nos dizeres de Lima [op.cit., p.4]: “Dotado dessa dupla inscrição, o *guesa* (sic) realiza um périplo que compreende a Amazônia, a travessia da América do Sul até chegar à bolsa de Wall Street”.

O crítico chama a atenção para a presença de uma não-linearidade espacial e temporal nos acontecimentos narrados no poema. Essa não-linearidade deve-se ao fato de que o deslocamento espacial, muitas vezes, é norteador por um fluxo de memória do eu-poético. Segundo os irmãos Campos [1995, p.21], o poema “não tem um desenvolvimento lógico-linear, mas a narrativa evolui por assim dizer no plano da memória”.

Dessa forma, embora seja importante observar o périplo da personagem para a compreensão do todo significativo do texto, é a profusão de imagens trazidas pelo fluxo de memória que contribui para a grandiosidade do poema. Esse olhar confuso acarreta uma idealização constante do espaço físico, responsável, por exemplo, pela visão apocalíptica presente no discurso sousandradino em relação à Bolsa de Valores de Wall Street e à constante alusão a uma situação idílica, associada à natureza primitiva tida como espaço intocado e puro.

Podemos perceber, ainda, uma estrutura paralelística imanente à estrutura do poema. O constante jogo de vozes é organizado através de um confronto entre o moral e o imoral, o puro e o corrompido, o virginal e o devasso, o divino e o profano, ou seja, o texto é moldado pelo jogo de contrários que funcionam como denunciadores da heterogeneidade do homem do período. Não há, assim, a harmonização romântica pura e simples, mas a exposição da dilaceração dessa harmonia.

1.2. Um ponto de vista estético.

João Cabral de Melo Neto [apud Lima, 2001] observa que Sousândrade, sempre considerado menor dentro de sua escola literária, apresenta uma grande preocupação estética, já que nos episódios mais singulares do *Guesa*, contidos nos Cantos II e X, o poeta indica uma

ruptura momentânea com a estrutura tradicional presente no restante da obra, apontando para uma nova solução poética em seu falar romântico.

Baseados nessa singularidade, deslocaremos nosso olhar para uma divisão da obra em dois momentos. O primeiro deles, a que chamaremos Parte tradicional, compreende os Cantos : I, II (p.19 a 24 e p. 41 a 44), III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X (p. 186 a 230 e 261 a 272), XI, XII, e XIII, ou seja, quase a totalidade do poema. Nesse primeiro momento, utilizamos como critério de agrupamento uma identidade estética, até certo ponto tradicional, que possibilita a discussão de um olhar canonizado conservador inerente ao texto.

Cabe ressaltar, entretanto, que entendemos “tradição” como um conjunto de comportamentos comuns a determinada época que, posteriormente, influenciam outras épocas. Dessa forma, poderíamos falar de uma tradição clássica, barroca, neoclássica, romântica, ou mesmo, de uma tradição universal. A tradição seria ditada por comportamentos estilísticos, temáticos e estéticos comuns a uma época e perceptíveis na análise diacrônica das manifestações literárias de um período.

À segunda parte do poema, denominaremos Parte inovadora, compreendendo os trechos contidos nos Cantos II (p. 25 a 41) e X (p. 231 a 261), chamados de “Tatutrema” e “Inferno de Wall Street”⁷, respectivamente. Nesses dois momentos, temos uma quebra da estrutura homogênea, presente na parte tradicional do texto, o que nos possibilita uma análise diferenciada em relação ao restante da obra.

1.3. Parte tradicional

A parte tradicional do poema é estruturada sobre uma homogeneidade estética. No plano sonoro, as rimas apresentam-se de forma regular, uma vez que temos versos brancos, intercalados a rimas cruzadas (abab) e entrelaçadas (abba). O plano silábico também traz uma certa homogeneidade, pois o poema é estruturado, em quase sua totalidade, em quartetos decassílabos.

Esses traços estéticos, associados à utilização de um preciosismo vocabular e ao uso constante de metáforas, de silogismos, entre outras figuras de linguagem, conferem ao texto uma organização estética que lembra o rigor formal utilizado pelas formas clássicas de composição poética.

A melodia monótona, caracterizada pela utilização do decassílabo, e as constantes referências a figuras greco-romanas, proporcionam ao texto um contraponto em relação à

emotividade característica do poetar romântico. Para Williams [1976, p.76], Sousândrade é marcado por uma bagagem cultural de franca inspiração neoclássica, à qual adiciona as primeiras manifestações do Romantismo, ao chegar à França, onde o clima de plena efervescência simbolista iria influenciá-lo.

Vastos salões se abrem solitarios
 De architectura esplendida e phantastica:
 São-lhes bromelias rubros lampadarios,
 Portico os troncos da syphonia-elastica :
 São-lhes aromas balsamos virtuosos,
 Festiva musica os clarins do vento;
 Enchem-n'os flores, cantos harmoniosos
 Da cigarra pungindo o isolamento – (*O Guesa*. Canto III, p. 63)

A referência a uma “architectura esplendida” e à “syphonia-elastica” comparada a elementos naturais como “bromelias”, que derramam “aromas balsamos virtuosos”, pode ser entendida como determinante de uma afetação clássica ao poetar sousandradino, que, no entanto, incorpora esse virtuosismo clássico a uma postura de adoração do elemento natural, bem próxima do discurso romântico.

Esse “classicismo” possibilita a percepção de uma visão marcada por um distanciamento em relação à pura emotividade romântica, o que leva à racionalização imposta pelo poeta maranhense a sua forma de expressão. O “isolamento”, presente no último verso do fragmento citado, poderia ser entendido como a consciência face à inusitada adoração às formas clássicas, o que imprime a seu discurso um distanciamento da pura afetação emotiva de seu tempo.

Nos versos abaixo, temos um pequeno exemplo dessa lucidez, inusitada para um romântico :

“Nos au/ reos/ tem /pos/, nos/ jar/ dins/ da A/ me /ri/ ca – A
 In/fan/te a/do/ra/ção/ do/bran/do a/ cren/ça – B
 An/te o/ be/llo si/gnal/, nu/vem i/be/ri/ca – A
 Em / sua/ noi/ te a in/ vol/ veu/ rui/ do/ sa e/ den/sa. B (*O Guesa*, Canto I, p. 3)

Se/ gui/ de-a:/ lu/ cta/ bra/ va,/ mi/ mos – ho/ je - C
 Se e/ lla/ vo/ a/ ve/ loz e/ pe/ re/ gri/ na,/ - D
 Cor/ ça es/ bel/ ta es/ pan/ ta/ da/ na/ cam/ pi/ na, -D
 Per/ se/ guí/ – que a/ ma/ nhan/ já/ me/nos/ fo/ge: - C (*O Guesa*, Canto I, p. 7)

⁷ Usaremos estas denominações para os fragmentos. Lembramos, no entanto, que o poeta não os nomeou no corpo do *Guesa*.

Ao se referir ao distanciamento dos “aureos tempos”, o poeta apresenta uma visão realista do presente. Trazida pela nuvem ibérica, a noite densa é um símbolo da destruição da beleza primitiva. O passar do tempo, expresso no verso “Persegui – que amanha já menos foge”, mostra a necessidade de ação do homem para recuperar a pureza perdida. O poeta apresenta, assim, uma concepção amplamente crítica em relação ao estrangeiro no espaço nacional.

Sendo assim, mesmo na parte tradicional, o uso de reminiscências clássicas não impede que o olhar do eu-poético flagre a degeneração da sociedade a sua volta. Podemos observar, no fragmento abaixo, um desses momentos em que o rigor estético é suplantado pela crítica mordaz em relação às ações humanas :

“Ora o que nunca riu-se, á humanidade
 Chorou, e emmudeceu dando o perdão.
 — Morto está? . . . apotheose á divindade! —
 Contradisseram a Jesus-Christão. (*O Guesa*, Canto V, p. 114)

O perdão, dado por Jesus aos homens, revela uma visão pessimista em relação à sociedade. O verso “Contradisseram a Jesus-Christão”, além da galhofa em relação à figura cristã, conseguida pela contradição imanente à imagem de Jesus, morto para salvar aqueles que o condenaram à cruz, indica que o homem é visto como uma entidade degradada, já que renega sua possibilidade de plenitude ao sacrificar Jesus.

O olhar irônico faz-se presente pela alusão à “apotheose á divindade” e pela interrogação que a antecede. O perdão teria um tom irônico, pois, à medida que é concedido, condena o homem ao eterno purgar em busca da plenitude.

Quando o suicidio-louco arma-se o homem
 Contra seu proprio coração e o parte,
 Vencedores os erros, que consomem,
 Mais não poderam contra o interno *Marte*.” (*O Guesa*. Canto X, p. 200)

O “suicidio-louco” seria a metáfora dessa condenação, pois faz referência à culpa do homem na condenação do mito. A imagem de Marte, símbolo de luta, poderia ser entendida como a referência direta a uma tentativa de regresso à plenitude. Essa plenitude, contudo, fica distante pela ação do próprio homem em seu meio. Assim, é o próprio homem o responsável pelo seu sofrimento; suas ações o condenam.

Por um lado, podemos perceber que, na parte tradicional do poema, a permanência sousandradina à tradição literária dá-se pela utilização consciente de um versejar erudito

marcado pela rigidez estética e associado a uma malha intertextual muito vasta. Lobo [1986] afirma que

“Sousândrade destacou-se entre os autores do Romantismo que se negaram a imitar modelos estrangeiros, buscando sempre uma atitude crítica para com a tradição, mas utilizando as influências para recriar uma visão nacional ...” (LOBO, 1986, p. 22)

Esse “aceitar as influências” pode ser observado nas constantes referências intertextuais do *Guesa* a obras como: *Odisséia* de Homero, *Eneida e Iliada* de Virgílio, *O Fausto* de Goethe, a *Divina Comédia* de Dante, *Os Lusíadas* de Camões, *Atta Troll* de Heine, entre outras.

Por outro lado, poderíamos falar na presença de uma tradição romântica expressa claramente nas irrupções emotivas e na utilização da mitologia cristã impostas pelo poeta ao longo do texto, que proporcionam um redimensionamento das reminiscências clássicas presentes na obra. Assim, Sousândrade funde, em seu inusitado poema, o veio Clássico ao veio emotivo do Romantismo e, com isso, aproxima-se da modernidade.

A predominância do verso decassílabo não impede que, em alguns momentos, o poeta utilize outras formas métricas. O primeiro momento em que pode ser encontrada, dentro da parte tradicional, uma variação do verso decassílabo é visto no canto III, no qual temos um trecho construído sobre versos pentassílabos que se estendem da página 46 a 51.

No Canto IX, páginas 166 e 167, podemos observar uma nova variação métrica: a redondilha maior. No Canto X, página 221, novamente é utilizada a redondilha maior, que será reutilizada também nos Cantos XII e XIII, páginas 313, 314 e 348, respectivamente. Apontando para esse traço, os irmãos Campos [1979, p.43] comentam que “tais passagens, breves e transitórias, não chegam a afetar a integridade do projeto geral, criando apenas zonas de distensão na melodia solene-selvagem da concepção sousandradina”.

Essas mudanças métricas, no entanto, não são meras variações estéticas, ao contrário, no campo temático, remetem a momentos de pura irrupção romântica, o que, a nosso ver, demonstram uma profunda consciência do poeta que, ao quebrar o tom racionalizante encontrado nos trechos em decassílabos, aponta para a existência de uma forte corrente emotiva em sua obra. Isso pode ser observado nos fragmentos que seguem .

Ve/ jo/ __ brin/ can/ do ao/ lon/ ge
 Por/ ci/ ma/ das/ la/ go as
 —Com a ar/ den/ tia/ ful/ di/ da
 Dos/ lu/ mês/ da on/ da ar/ der

— Co'/os/ ra/ ios/, loi/ ros/, tre mu/ los
 Da/ lu/ a/ for/ mo/ sí/ ssi/ma,
 — Co'/ os/ vi/ vi/ dos es/ pí/ ri/tos (*O Guesa*, Canto III, p. 46)

O sentimentalismo, presente no fragmento, resgata a visão idílica da natureza comparada à figura juvenil, remetendo à constante romântica que vê na criança um dos símbolos da pureza primitiva.

A imagem da criança, envolta em elementos naturais repletos de plenitude, dá à cena um ar eminentemente emotivo, uma vez que o elemento natural funciona como contraponto para o sofrimento do homem inserido no mundo.

Mas/ re/ cen/ te/ -se a / cri an/ ça
 Das/ som/ bras/ da/ na/ tu/ re/ za,
 E a/ loi/ ra/ fron/ te em/ tris/ te/ za
 Pen/ de ao/ som/ no an/ ge/ li/ cal (*O Guesa*, Canto IX, p. 167)

Dessa forma, podemos não só perceber que, em *O Guesa*, a natureza funciona como refúgio para o sofrimento humano, como também, observar que, na afetação emotiva, o poeta aproxima-se do ver-se de seu tempo. O ressentir-se das “sombras da natureza”, que leva à “tristeza” e ao “sono angelical”, indica a inquietação imposta pela distância do traço natural, caracterizando eminentemente uma afetação romântica.

Nesse sentido, é possível encontrar momentos em que a desesperança do eu-poético em relação ao presente vislumbra o pessimismo característico da escola romanesca :

Equinoxios tufões. Chega a lembrança,
 Qual sempre a estrangular longa memória;
 Sente-se o desespêro da esperança,
 Ruge o presente na passada historia:
 “Vem/ de s/ cer/ co/ mmi/ go o / Hár/ lem
 N'es/ tes/ doi/ ra/ dos/ va/ pô/ res
 Das har/ pas/ aos/ sons/, aos/ can/ tos
 Dos / dí/ as/ do/ no/sso a/mor!
 Co/ rre, Au/ gus/ ta! /co/ rre, Au/ gus/ta!
 Das/ pri/ mei/ ras a/ le/ gri/ as
 Tra/ze a/ luz/ dos/ no/ssos/ di/as,
 Que os/ céus/ só/ man/dam/ ne/gror! ” (*O Guesa*, Canto X, p. 221)

O “tufão” agita a lembrança, implicando o desespero do poeta face ao presente. A eleição do passado como tempo de plenitude é outra constante romântica recorrente no inusitado poema sousandradino. O “surgir do presente” aterroriza o eu-poético, que tenta refugiar-se na lembrança de um passado de plenitude “dos dias do nosso amor”. Porém, o

verso “que os céus só mandam negror” retira a possibilidade de plenitude, conferindo à cena um ar melancólico, tipicamente romântico.

O verso “Vem descer commigo o Hárlem” demonstra que o poeta tem os pés firmes na realidade degradada a sua frente. O “Hárlem” pode ser entendido, assim, como um símbolo do presente degradado pela cobiça, metaforizada na alusão aos “doirados vapores”.

Ao forjar sua obra dentro de uma moldura decassílaba, e inscrever nestes momentos de extrema emotividade cercada de ironia e crítica social, Sousândrade indica que a aparente “monotonia” de seus versos traz em seu bojo uma profunda agitação romântica. A emotividade aparece, então, permeada por uma postura lúcida e racional em relação ao seu tempo.

1.4. Parte inovadora

Como se observa na parte tradicional, temos uma estrutura extremamente rigorosa a ponto de falarmos em uma permanência clássica no ver-sejar sousandradino, tendo em vista que os esquemas rítmicos e métricos obedecem a normas rígidas, próximas da tradição poética tida como clássica. Lobo [1986] veria nessas características sousandradinas a confirmação de uma tendência épica presente no seio de *O Guesa*. Concordando com a crítica carioca, a extrema preocupação formal, verificável no uso do decassílabo, aliada à marcação rítmica, até certo ponto homogênea, caracterizadas por um distanciamento do eu-poético face ao plano narrado, seriam indícios da influência épica no poema.

Segundo Staiger [1975], uma das marcas do gênero épico consiste na simetria rítmica e no não-envolvimento do enunciador com os acontecimentos descritos. Essa tendência clássica também poderia ser verificada na presença de inúmeras figuras mitológicas greco-romanas, além de constantes referências intertextuais a obras consagradas como a *Odisséia* de Homero, entre outras.

Em dois momentos, é possível observar um contraponto estético em relação à rigidez “clássica” observável na parte tradicional. O primeiro desses momentos está inscrito no Canto II, tem início na página 25, estendendo-se até a página 41, sendo usualmente chamado de “Tatuturezza”. O segundo aparece no Canto X, página 231 a 261, sendo denominado “Inferno de Wall Street”.

Somados, esses dois fragmentos representam 290 estrofes, ou seja, não chegam a 10% do total da obra, mas por suas particularidades estéticas são facilmente identificados como momentos destoantes em relação ao tom tradicional do restante do texto. Organizados em

quintetos e quartetos formados por versos dinâmicos e irregulares que lembram o Limerick elisabetano (verso de cunho jocoso e popular muito utilizado na Inglaterra a partir do século XVI), os fragmentos trazem em si uma estrutura repleta de inovações léxicas e sonoras.

O quarto verso (estrofes de cinco versos) e o terceiro (estrofes de quatro versos) funcionam como deformação sonora em eco do terceiro e do segundo verso. Esse ponto, aliado à utilização dos sinais de pontuação e à constante homofonia, imprimem ritmo rápido à leitura dos fragmentos. Lobo [1986] comenta que

“as passagens do “Tatutureka” e do “Inferno” apresentam esquemas rítmicos e métricos diferentes. Na “Dança” há três versos com seis sílabas, um escandido de três (ou dois), e o último com seis, rimando na forma A (isolada)-B-C-C-B. A passagem do “Inferno” tem dois versos de oito sílabas, um de cinco, um de dois, e o último novamente com oito, rimando A (isolada)- B- C-C-B”. (LOBO, 1986, p. 131)

Nas palavras de Lobo, podemos vislumbrar a “consciência” do fazer literário sousandradino, apontada por Cabral [apud Lima,2001] e, além disso, indicar que tais fragmentos, dotados de um cunho jocoso e irônico, podem ser entendidos como pontos de tensão crítica dentro do texto.

(NEPTUNOS SANCTORUM *entrando pestilente*)

– *Introibo*, senhoras,

São-vos olhos quebrados,

Damnados

Nesta noite de horror!

(*O Guesa*, Canto II, p. 26)

Nesta estrofe, o terceiro verso “damnados” aparece rimando com a palavra “quebrados”, que fecha o segundo verso. Essa deformação remete a um eco interno; primeiro com a assonância do fonema /o/, presente em quase todos os vocábulos da estrofe, e, posteriormente, com a própria palavra “quebrados”, caracterizando a homofonia. Esse procedimento, recorrente durante quase todas as estrofes dos chamados “Tatutureka” e do “Inferno de Wall Street”, contribui para a percepção de uma latente modernidade inerente a estes fragmentos.

A modernidade também pode ser observada na ironia estabelecida pela utilização da figura mitológica de “Netuno”, visto como projeção do tom religioso trazido pelo uso do latim sacro “sanctorum”. Tal postura remete a uma crítica à tradição clássica, pois o olhar do poeta descaracteriza o mito de Netuno ao qualificá-lo como “pestilente”.

Outro ponto interessante, em relação à Parte inovadora, é o uso de rubricas. Todas as estrofes são antecedidas por rubricas que, em sua maioria, indicam uma mordaz crítica social. O grande número de referências históricas, políticas e religiosas presentes nessas rubricas transformam os fragmentos em verdadeiros criptogramas da época, o que lhes confere uma organização quase teatral.

Se pensarmos por esse ponto de vista, tanto “Tatuturema” quanto “Inferno de Wall Street” podem ser entendidos como momentos de intensificação dramática da visão pessimista em relação à colonização do povo americano. O “Tatuturema” representaria, assim, a degradação cultural imposta ao nativo pela ação da matriz externa sobre as particularidades nacionais. Nele, teríamos a agressão moral imposta pelo colonizador ao nativo. As constantes referências ao clero e à família imperial brasileira poderiam denunciar que o olhar do eu-poético flagra a descaracterização cultural do povo nativo.

O “Inferno de Wall Street”, por sua vez, poderia ser encarado como a denúncia da ação espoliativa do estrangeiro face à matriz primitiva. Em outras palavras, o “Inferno” exporia a degeneração ética, uma vez que associa a degeneração moral exposta no “Tatuturema”, aos objetivos econômicos que moviam a colonização do continente americano, focalizando, assim, a cobiça e a usura do homem civilizado.

Essa interpretação ganha força, se pensarmos que os dois fragmentos são aproximados a momentos demoníacos dentro do texto. O próprio Sousândrade [apud Willliams, 1978] afirma que o “Tatuturema” fora escrito sob a influência do *Primeiro Fausto* de Goethe e do *Inferno* de Dante, enquanto o “Inferno de Wall Street” foi relacionado explicitamente ao *Atta Troll*, de Heine. Essa idéia de uma civilização contaminada pela usura e pela degeneração moral traz para o poema um profundo pessimismo em relação à sociedade da época. A alusão a elementos míticos dominantes, como o deus da riqueza “Mammon” (Canto X, p. 260-1), “Jurupari” e “Fomagatá” (Canto II) remetem a uma visão pessimista em relação ao futuro, uma vez que a degradação cultural do nativo, no Canto II, é perpetuada pela contaminação imposta ao homem no Canto X.

— E lá perdeu-se no pegão-pampeiro,
Quando os Indios mais vários doidejavam
E este canto veridico e grosseiro
Em toada monotona alternavam:

(*O Guesa*, Canto II, p. 24)

O fragmento acima pode ser citado como exemplo da visão negativa. O tom jocoso, proporcionado pela cacofonia “pegão-pampeiro” e associado à igualização entre os participantes da dança, cria um processo alucinatório. O “doidejavam”, intensificado pelo adjetivo “verídico”, confere à cena uma visão degradada do espaço brasileiro, qualificado pelo eu-poético como “grosseiro”.

Outro ponto a ser comentado é o teor sexual presente em alguns fragmentos :

(*Doutros pensativos :*)
 — *Marám nham'* desproposito
 A correr: *tátá-ocú*
Tacon'morepotára,
 Iby-quara . . .
Berá berab, Maccú !
 = *Paraná* defluindo
 Fez a voz *maranhã . . .*
 Raia o sol qual commenda,
 Resplenda
 Sobr'o imperio da ran!
 — *Musa paradisiaca*
 Já no Eden floriu,
 Bananeira-sciencia,
 Sapiencia
 Que o senhor proibiu.”

(*O Guesa*. Canto II, p. 39)

Neste fragmento, a devassidão caracteriza-se pela utilização de expressões da língua tupi, já que “Tacon'morepotára” significa luxúria do pênis. A referência a uma “musa paradisiaca” (Eva) impõe uma inversão do pecado inicial, indicando a burla a um preceito divino. Os quatro últimos versos parecem remeter ao episódio bíblico que narra a perda da inocência de Adão e Eva que após terem comido do fruto proibido (“bananeira-sciencia,/sapiência/que o senhor proibiu”) são expulsos do Paraíso. Temos também a referência à promiscuidade da figura feminina da índia “Maccú”, corrompida pela luxúria, como comprovam os termos tupis “tátá-ocú” (fogareiro), “Tacon'morepotára” (luxúria do pênis), “iby-quara” (cova, sepultura) e “berá berab” (fuzilar, chamejar).

Na estrofe seguinte, temos um outro exemplo da presença de um olhar negativo associado a uma figura feminina :

(*Pretty-girl* moribunda em NEWARK ‘*stupefied with liquor* nos bosques e visitada por vinte e três’ satyros :)
 — Hui! Legião, Venus-Pandemos!
 Picnic, O ! Christãos de Belial!
 Paleontologia!

Heresia
Preadã! Gábaa protobestial!

(*O Guesa*, Canto X, p. 234)

Nela, a referência feita a “pretty girl”, embriagada em meio a um bosque, aparece aproximada à musa Vênus que, no entanto, é caracterizada como “pandemos”, numa associação a pandemônio, orgia. Essa relação implica em uma visão carnal e erótica da figura feminina, o que pode ser comprovado pela expressão “visitada por vinte e tres’ satyros”, que nesse caso, poderiam se referir a figuras mitológicas meio homens meio animais que simbolizam a lubricidade, a luxúria, a sexualidade.

A sátira em relação à sociedade corrompida surge, assim, como uma crítica a suas balizas morais, ou seja, mais especificamente, a religiosidade e o conceito de família.

(*Pretty girls* com a BIBLIA debaixo do braço :)

—Testamento Antigo tem tudo!

O novo quer sanctas de pau . . .

Co’o Book jubilante

Adelante,

City bell’s ao lager anyhow !

(*O Guesa*. Canto X, p. 234)

A rubrica que abre esta estrofe mostra sinteticamente a crítica a uma falsa religiosidade. O trocadilho estabelecido entre o antigo e o novo testamento demonstra a transição sofrida pela religiosidade no contato com a cobiça do homem civilizado. As “sanctas de pau” poderiam ser entendidas como resultado da banalização da essência divina, pois a Bíblia, perdendo sua aura divina, aparece descrita como um “book jubilante”.

(*Padre EXCELSIOR*, respondendo)

— *Indorum libertate*

Salva, ferva *cauim*

Que nas veias titilla

Scintilla

No prazer do festim !

(*O Guesa*, Canto II, p. 26)

O jogo sonoro criado através da assonância do fonema /i/ presente em “cauIm”, “tItIla”, “scIntIla” e “festIm”, juntamente com a rima em eco “titilla/scintilla”, proporcionam uma identificação fônica entre os termos da estrofe. A sobreposição da adoração à liberdade “*indorum libertate*”, aprisionada pelo “prazer do festim,” imprime uma visão degradada ao elemento interno. Tal descaracterização poderia ser confirmada na inversão de valores expressa na rubrica. Nela, o “padre”, elemento da cultura cristã, aparece ordenando um procedimento pagão “ferva cauim”.

Essa dinâmica inusitada proporciona aos fragmentos um ponto discrepante em relação ao todo do texto. A sonoridade destes fragmentos em muito destoa do tom monótono encontrado na Parte tradicional. Tal postura pode ser associada a uma desordem própria do falar moderno, pois, como afirma Friedrich [1991], a arte moderna tende à dissonância. Dessa forma, as constantes inovações de Sousândrade remetem esteticamente ao moderno, na medida em que esse movimento foi marcado pela rebeldia face ao versejar tradicional.

Outro ponto que corroboraria essa “modernidade” é a intensificação do fluxo de memória que, nestes fragmentos, ganha um tom altamente desordenado chegando mesmo à margem do apocalíptico.

(ZOILOS sapando monumentos de antiguidade :)

— Do que o padre Baccho-Luziada

Dom Jayme vall’mais pintos mil;

== ‘Bandeira Estrellada’

É mudada

Em sol, se iç-a o Rei do Brazil;

— Herculano, é Polichinello,

Odorico, é pae rocôcô;

Alencar refugo;

== Victo Hugo

Doido Deus, o ‘chefe coimbrão’ ;

— Dos Incas nos *quipus*, Amautas;

São Goethe, Moysés, Salomão,

O Byron, o Dante,

O Cervante,

Humboldt e Maury capitão,

Newton’s *Principia*, Shak’spear’, Milton,

O Alkorão, os Veddas, o Ormuzd,

As Mil e Uma Noites,

E açoites

Que dera e levará Jesus :

Pois ha, entre Harold e o Guesa,

Diferença grande, e qual é,

Que um tem alta voz

E o pé *bot*,

‘Voz baixa’ o outro, e firme o pé.’

E cometas, aos aerolitos,

Passando, sacodem pelo ar . . .

== Vêde os vagabundos

Mimundos

Que ostentam rodar e brilhar! ...”

(*O Guesa*, Canto X, p. 243-4)

Neste fragmento, podemos perceber a sobreposição satírica de autores como Byron, Alexandre Herculano, Vitor Hugo, Odorico Mendes, Alencar, Cervantes, Goethe, Milton, Shakespeare, Dante, Antero de Quental, entre outros. O jogo estabelecido pelo pulsar de

personagens de esferas distintas – românticos, clássicos, figuras da ilustração, figuras religiosas – faz com que seja instaurada uma possível linearidade entre essas personagens, lançadas, pelo fluxo de memória, em um turbilhão para compor, com isso, um mosaico da agitação do poema.

Ao aludir a “Harold”, personagem central do *Childe Harold* de Byron, Sousândrade estabelece um diálogo entre a imagem do artista romântico consagrado e a ‘voz baixa’ atribuída ao versejar do maranhense, pois como aponta Campos [1979, p.377] o termo “voz baixa” representa “uma autocitação”. Tal postura aponta para a consciência sousandradina em relação a seu discurso. O termo “mimundo” (mundo imundo)⁸ seria, então, uma metáfora da descaracterização da cultura nacional amplamente influenciada pelas interferências externas.

O “rodar e brilhar” do último verso poderia ser entendido, dessa forma, como a indicação de que os elementos da estrofe não se relacionam harmonicamente, mas tensionam em um nível alegórico para compor o painel degradado da realidade da época.

A utilização de hibridismos idiomáticos também é outro ponto destoante em relação ao restante da obra, pois encontramos neles a língua portuguesa associada ao inglês, ao francês, ao latim, ao grego, ao italiano e ao tupi, o que torna os episódios infernais extremamente modernos. A miscigenação lingüística aponta para a intenção do eu-poético em expor a fragilidade da visão harmônica expressa pelo Romantismo brasileiro.

Ainda dentro desse mesmo nível de análise, os fragmentos “Tatuturema” e o “Inferno de Wall Street” indicam, através da mudança estética, em relação ao todo do poema, uma visão dessacralizada da realidade, surgindo como uma intensificação da crítica à ação do externo sobre uma matriz nativa.

Sousândrade, nessa leitura, entraria em consonância com a visão de Machado de Assis, [1885] para quem a valorização da cultura nativa deve ser encarada como um elemento de transformação e incorporação do elemento externo. Nesse sentido, o poeta maranhense extrapola espacialmente os limites do território brasileiro para lançar-se a uma visão continental. Tal universalização em muito difere do teor individualista de nossos poetas românticos, uma vez que estes focalizaram unicamente a realidade brasileira, não atentando para a projeção de um homem americano vítima da colonização européia.

⁸ Nesse inusitado vocábulo, Sousândrade poderia estar expressando a tendência egocêntrica presente no Romantismo, pois podemos ter a aglutinação dos termos mim + mundo, o que confirmaria a autocitação.

1.5. O plano mítico do poema : messianismo

Para uma melhor compreensão do poema, acreditamos seja conveniente um breve comentário em relação às figuras mitológicas de Cristo e Prometeu que, juntamente como o mito Muísca do Guesa, compõem a tríade mitológica do poema.

O mito do Guesa é a história de uma criança arrancada da casa paterna ainda recém-nascida, condenada a vagar quinze anos pelos caminhos percorridos por Bochica (Deus Sol) em sua forma humana. Durante sua peregrinação, o jovem Guesa, educado dentro dos preceitos da cultura indígena pelos Xeques ou sacerdotes, deveria ser tratado com grande cuidado e zelo. Atingida a idade de quinze anos, o jovem Guesa seria levado para a extremidade do Suna, onde os Xeques, mascarados à maneira egípcia, representando o sol, a lua, os símbolos do bem e do mal, os grandes répteis, as águas e as montanhas, amarrariam-no à coluna que mede as sombras equinociais e sacrificariam-no em oferenda a Bochica. Seu sangue seria recolhido em jarros sagrados e seu coração seria arrancado em oferenda a Bochica, como forma de pedir um período de paz e prosperidade para a tribo. Após esse sacrifício, uma nova criança seria imolada e o ciclo se reiniciaria.⁹

O percurso mítico do Guesa tem, para os Muíscas, uma grande importância, pois remete à renovação e à esperança de um período de prosperidade. O sacrifício do Guesa representa, assim, uma possibilidade de purificação, uma nova perspectiva para os indígenas : um recomeço¹⁰. Ao escolher o mito Muísca e usá-lo como elemento estrutural do poema, Sousândrade estabelece uma identificação do fadário mítico do Guesa com a figura contraditória de um eu-poético inquieto e em busca de equilíbrio no mundo empírico. Xavier [1963, p.01] observa que “Sousândrade identifica o destino do Guesa errante a sua própria biografia”. Tal identificação fica latente se percorrermos o caminho trilhado por Williams [1976].

Procuraremos, nesta pesquisa, perceber as implicações biográficas a uma temática messiânica, pois o eu-poético, identificado ao fadário do Guesa, é aproximado a outras figuras mitológicas como Prometeu e Jesus. Nessa linha de raciocínio, a utilização dos mitos de Jesus, de Prometeu e do Guesa podem remeter a uma iconização do sofrimento humano. Essa linha temática, comum entre as figuras mitológicas, remete a uma esperança no novo, à possibilidade de uma “vida melhor para o homem”.

⁹ Adotamos os apontamentos de HUMBOLDT [1974] que figuram como epígrafe da edição definitiva de *O Guesa*.

¹⁰ Tomamos como fonte as obras: SCHADEN, E. *A mitologia heróica de tribos indígenas do Brasil*. Rio de Janeiro: MEC, 1959 e SASS, V. R. *A verdade sobre os Incas*. 6. ed. São Paulo: Ordem do Graal na Terra, 1992

Essa melhoria, no entanto, apresenta-se como algo extremamente complexo, uma vez que para se concretizar necessita de uma purgação individual. Prometeu é condenado ao martírio eterno, Jesus é crucificado e o Guesa, submetido ao sacrifício ritual. O eu-poético, identificado à figura do Guesa, a exemplo das figuras mitológicas, é submetido ao martírio trazido pela situação individual do homem inserido em um mundo opressor e corrompido pela cobiça, pela devassidão e pela degeneração moral da sociedade.

De nosso ponto de vista, esse messianismo remete à tendência romântica em eleger o futuro e o passado como pontos de plenitude. Visto como um momento anterior à chegada do conquistador ao continente americano, o passado revela um olhar idílico à maneira do bom selvagem de Rousseau. O futuro, por sua vez, assume a conotação positiva na medida em que surge como um ideal a ser alcançado.

O olhar em relação ao futuro proporciona o fundo messiânico comentado acima, pois representa a promessa de “salvação” do homem, condenado ao sofrimento num mundo corrompido pela cobiça. Derrida [1971] comenta que o ato da promessa instaura-se como resultado de uma situação incerta, de uma possibilidade.

A Republica é a Patria, é a harmonia:

Vós, que da religião ou da realeza

Sentis-vos à pressão de barbaria,

Vinde ! a filha do Deus não vos despreza.

(*O Guesa*, Canto X, p. 187)

Da modestia tão só, de harmoniosas

Phenix de amor, que em gloria se *sepultam*:

(...)

Da Liberdade espero; da Republica,

Onde erros debatem-se; da calma

Que succede ao furor; da bela e pudica

Mãe moral; do céu íntimo em cada alma.

(*O Guesa*, Canto X, p. 197)

O renascer, o ressurgir “das cinzas”, presente no mito de Fênix, “Phenix de amor”, demonstra a possibilidade de salvação para o homem. No entanto, essa “nova era” é prejudicada pela associação do homem à cobiça e à desmoralização generalizada. A falta de “modestia” leva ao sepultamento da esperança e à destruição da “gloria”. Vista como possibilidade de liberdade e comparada à “mãe moral”, a República é tomada como índice de pureza, mas ao mesmo tempo, aparece associada à “pressão da barbaria” e aos “erros”, prejudicando a plenitude almejada pelo enunciador-poético.

Em commum . . . não *commum*, que hi forma Davis
 E a *freeloves* das liberdades- vícios
 (*Corrupted free men are the worst of slaves*)
 E a consciencia depois, com que Artíficios
 Encaram-se. E quem dona da grande alma,
 Eil-a serva dos brincos e a *toilette*
 Que emprestem-lhe o valor ... De quem a palma?
 É da Maria ou é da Marionnette?...”) (O Guesa, Canto X, p. 196)

(...)
 Eia, pois! á revolução da escrava !
 Á communhão de angelica harmonia !
 Não é o homem que a mulher deprava :
 Oh ! Levante-se a bella academia !
 Contrário adejam lucidos diluculos
 No vácuo mysterioso que os separa,
 Azas da corrupção. A dois crepusculos. (O Guesa, Canto X, p. 197)

A inquietação expressa pelo verso : “corrupted free men are the worst of slaves” demonstra a visão pessimista do eu-poético diante do presente. As “azas da corrupção”, índice da adesão humana ao mundo da usura, manifestada na servidão às banalidades e futilidades do capitalismo, metaforizadas nos “brincos” e na “toilette”, levam à degeneração moral do homem.

O trocadilho “Maria / marionete” pode exemplificar o veio crítico/irônico presente no poetar sousandradino. O uso da língua francesa, em “*toilette*” e “*marionnette*”, também pode ser entendido como denúncia da degradação humana pelo contato com uma natureza alheia à essência primitiva.

1.6. Olhar realista.

Na leitura de *O Guesa*, podemos perceber que o poeta estabelece um embate entre um plano idealizado, no qual verificar-se-á a predominância dos traços românticos, e um plano realístico, marcado pela consciência da “falsidade” do olhar romântico em relação à realidade.

E do homem através Deus se revela
 Na virtude, no amor e na consciencia,
 Scintillações da universal Estrella
 Mais , se melhor perfeita esta existência.
 Os crimes, a loucura, os da miseria
 Monstros, de fôrma eternamente vária,
 Resultam só vícios da materia,
 Que não, que não da eterna e solitaria
 Alma-Deus. (O Guesa. Canto X, p. 203)

Neste fragmento, é possível perceber que a natureza “pura”, refletida na alusão à imagem de Deus, símbolo máximo de perfeição, perde a acepção positiva na medida em que é aproximada à condição do homem real. A referência a uma “Alma-Deus”, ou seja, a uma pureza de espírito, demonstra a consciência do enunciator-poético em relação à situação do homem no mundo. Os “monstros, de forma eternamente vária”, gerando “só vícios de matéria”, iconizam essa situação humana, pois o homem, absorto no egoísmo, torna-se elemento de sofrimento em vida.

Poderíamos perceber, assim, na poética do maranhense, uma visão extremamente lúcida do mundo, pois, ao deflagrar a sobreposição de culturas no interior da sociedade brasileira, o poeta apresenta um quadro muito próximo da situação vivida pelo Brasil Colônia. A exposição do desequilíbrio entre a idealização romântica e a realidade do Brasil colônia seria a concretização da visão racional do poeta em relação a sua realidade.

Chamem elles, embora, louco ao sabio
 Que os cancos sociaes descobre á luz;
 Complice é quem *prota*, torcendo o labio,
 A aquelles para os quaes veiu Jesus;
 Quem deixa a corrupção lavar occulta;
 Quem por lei do interesse, ou cobardia,
 Não vê que a humanidade se sepulta
 E que a patria decae dia por dia.

(O Guesa. Canto II, p. 42)

O verso “Que os cancos sociaes descobre á luz” demonstra a cumplicidade do nativo no processo de colonização : “Complice é quem *protae*, torcendo o lábio”. A cumplicidade funcionaria como a indicação efetiva da participação do nativo no processo degradador de sua pátria. Isto fica evidente, nos quatro últimos versos do fragmento acima, pois a passividade do nativo diante da espoliação do estrangeiro leva à descaracterização da pátria, que “decae dia a dia”. O termo “elles” não se refere unicamente ao estrangeiro, mas a uma igualização deste com o nativo, que “deixa a corrupção lavar occulta”.

Essa consciência da participação do nativo, no processo degradador, gera no Guesa uma melancolia em relação a sua pátria.

(O Guesa *desgostoso*)
 — N’uma roda de araras
 Metta-os Juruparí !
 Emquanto eu circumciso,
 Sem riso,
 Vou chorando d’aqui.

(O Guesa. Canto II, p. 37)

O Guesa, enquanto personagem, aparece, portanto, identificado ao nativo. No fragmento acima, essa identificação pode ser percebida no uso da primeira pessoa. A rubrica indica a tristeza do eu-poético face à degradação do espaço interno. Tristeza essa intensificada pelo verso “sem riso” e pela resignação exposta no último verso. O fato de “Juruparí” ser evocado como elemento protetor indicaria que o processo poderia ser amenizado na adoção do traço interno como elemento a ser cultuado.

Desse modo, surgem dois planos degradantes ao longo do poema. O primeiro deles seria determinado pela “cobiça”; o segundo, passando pela cobiça, chegaria à degradação moral trazida pela descaracterização cultural. Nos dois casos, os agentes propagadores são o colonizador e o nativo que incorpora a cultura do branco.

O caráter messiânico, comentado há pouco, ganha força na tentativa de resgate de um plano moral e ético, perdido pelo nativo no contato com o mundo colonizado.

E o homem que não foi o irmão das bellas,
 Prepara-se á conquista das Sabinas
 A oiro; não ás sciencias das estrellas —
 E heis o divorcio amor por esterlinas
 — Que as orelhas não furem-se ás escravas !
 Se educa-as do homem na fraternidade
 Moral do emulo espirito, as mãos alvas
 Mostrarão seu destino á humanidade :
 Não o d’azas e caudas fulguerosas,
 Mas o d’internos hymnos, que s’escutam
 Da modestia tão só, de harmoniosas
 Phenix de amor, que em gloia se *sepultam* :
 Não rainhas das modas, reis dos bancos,
 Mães da vaidade e paes da ladroeira;
 Ambos, porém, christãos austeros, francos;
 Ambos de si valendo e não da feira.
 Mas, porque este oiropel d’arte formosa,
 D’industria humana, nos viria agora,
 Ás brumas similhante, mentirosa,
 Na bella Patria retardar a aurora ?

(O Guesa, Canto X, p.197)

As “mãos alvas”, associadas à moral, em contraposição às imagens de cobiça, relacionadas aos “reis dos bancos” e às “rainhas das modas”, simbolizam o sofrimento imposto ao homem pela adoção de valores contrários aos preceitos morais e éticos. A indicação de “ Mães de vaidade e paes da ladroeira” leva a uma falsidade do homem no mundo. A equiparação entre o homem natural e o europeu dá-se na utilização do termo “ambos” que, associado à imagem do “sepultamento”, transporta a realidade para um plano de

desesperança. “Phenix de amor”, no entanto, aponta para uma sobreposição dos “internos hymnos”, o que levaria à esperança de um ressurgir, idéia presente no mito de Fênix. O último verso remete a um retardar da “aurora da pátria”, estabelecendo o tom messiânico comentado acima.

Serão da Vencedora. Heis-me *esperando*
 Sim, do amor pelo Amor; das ignoradas
 Causas do justo pelo Justo; e a crença,
 Mas do dever pelo Dever, que em vida
 Prende-me ao grande Todo e faz querida
 A gloria de existir sem recompensa. (*O Guesa*. Canto X, p. 197)

O uso de maiúsculas, em amor, dever, justiça, remete à procura por uma essência desvinculada do plano material. É como se o poeta procurasse construir, através da junção da moral e da alma pura e caridosa, uma possibilidade de regresso à “pureza humana”, depreciada pelo contato com o mundo da cobiça.

As mãos dos ímpios, da desgraça ao abysmo,
 Ao sacrificio de si proprio, ao Christo
 Cordeiro-Deus ! . . . Não ao Bezerro- egoismo,
 Orgulho vão, ou Judas do imprevisto . . . (*O Guesa*, Canto X, p.200)

Esse resgate, no entanto, é impossível, pois a ação dos “ímpios”, que elegem o “Bezerro–egoísmo” e sacrificam o “Cordeiro-Deus”, condena o homem ao sofrimento.

Pois, se ao Deus-Homem proclamando, a terra
 A verdade inverteu (‘que Elle ensinara
 Quando humanou-se’) e em tumulto, que encerra
 Podridão e alvo externo, se tornara, (*O Guesa*. Canto X, p. 201)

O próprio Jesus aparece degradado, tendo em vista que o “Deus-Homem” perde sua plenitude ao assumir sua condição humana e, como Prometeu, é condenado ao sofrimento. É a “inversão da verdade”, percebida no tom satírico contido no termo “podridão”, que impõe uma visão negativa em relação à sociedade.

— E Edens geram Cains . . . Da Biblia o oiro
 N’uma industria feroz Satan explora !
 Dizeis: ‘ sede vós mesmos o thesoiro ! ’
 Respondem, que ‘ Jesus, homem não fôra. ’
In hominem Deus. É este uma onda pura
 Aclarada do sol té ao profundo;

É aquella a onda amarga, inferna, escura,
 Ou tempestuosa; aquella, o charco immundo.
 — Onde o apostolo? E tu, onde te exilas,
 Christianismo divino de Jesus?
 Tu, que de amor o firmamento anilas
 Á alma que está na solidão da Cruz, .
 (O Guesa. Canto X, p. 198)

Dessa forma, ao identificar o percurso do Guesa ao de Jesus e Prometeu, o poeta estabelece entre eles uma polarização, na qual o elemento mítico surge como prolongamento do sofrimento do eu-poético dentro do poema. Essa identificação tem como consequência o aprisionamento do homem no mundo corrompido, revelando um posicionamento amplamente crítico. Na adoração do ouro em lugar de Deus, podemos perceber que o olhar do eu-poético troca a essência de pureza religiosa pela devassidão do homem civilizado, mostrando uma inquietação com a situação do homem no mundo. O exílio de Deus e a condenação de Jesus-homem à crucificação demonstram a crítica à perversidade do próprio homem, agente de sua destruição.

Sublimes Prometheus encadeiados
 Dos rochedos no throno, ao largo olhando,
 E o pensamento em voos desvairados
 Glorias vãs da existencia reclamando!
 “Eu tambem nasci, e enquanto queres,
 Meu negro fio tece- ai ! desconcerta
 Teu manto vivo, que se andraja e espera
 N’este mysterio eterno __ *reverteris*. ...”
 (O Guesa. Canto I, p. 17)

A interjeição “ai!”, associada à imagem negativa da tecitura de “um manto negro”, cria a ambivalência com o “manto vivo” em andrajos, esperando pela mudança: o “*reverteris*”. A resignação diante da imperfeição humana, em “Meu negro fio tece-ai !”, e a alusão melancólica às “Glorias vãs da existência” confirmam a visão objetiva do enunciador-poético em relação à figura humana, impotente diante de seu destino.

Lobo [1986, p.95] observa que o poema cria um ambiente, no qual o nativo aparece em contato com o civilizado e, por isso, o mito do “Guesa é unido à mitologia grega, através da figura de Prometeu, ...”. O sincretismo mítico apresenta-se, então, como uma visão crítica em relação à situação do homem na sociedade.

Por Santiago ! a los perros ! ’
 Convertida
 Viu-se a missão de fé, na de fe unica
 Do toção de ouro. E do Inca, reflectida
 Ao Sol final, cegueira fez a tunica !
 (O Guesa, Canto XI, p. 294)

Visto pejorativamente enquanto em contato com o homem civilizado, o nativo perde sua essência ingênua e dócil para compor com o estrangeiro a descaracterização do espaço puro. É a constatação da conversão do plano ideal metaforizado na “fé” em “tosão de oiro”. Dessa forma, o elemento nativo deixa a situação de vítima inocente para assumir o papel de propagador da degradação. “A cegueira” do Inca espoliado pelo colonizador pode ser entendida como elemento denunciador da participação do “gentil” no processo degenerativo de sua cultura. Assim, ao “Sol final”, o nativo transporta-se para o plano opressor e reflete a dominação.

Nesse sentido, *O Guesa* aponta para uma degeneração cultural, dirigindo um tom extremamente irônico em relação à figura do colonizador. O poema amplia, assim, a crítica ao processo de colonização, pois o colonizado não é só o brasileiro, mas os povos americanos, vítimas da ação estrangeira. O fragmento abaixo pode ser entendido como uma síntese desse percurso:

Podridão e alvo externo, se tornara, —
 Vejam, se ao Homem-Deus e Filho do Homem
 Educado no amor (e então perfeito);
 A terra não illude e inverta o tumulto,
 Candido interior, embora o aspecto.
 O filho do Homem – eis a humanidade
 Meiga ao seio de Deus; a verdadeira
 Por onde entra-se, porta-charidade;
 Paraíso e sciencia : é a primeira
 Licção, ser Filho do Homem, da família
 De Maria e Josephus. Entretanto,
 Em vós este princípio se anniquilla. —
 Pelo ideal do nascimento-incanto

(*O Guesa*. Canto X, p. 201-2)

“A podridão e alvo externo ” corrompe o homem, aniquilando o princípio da perfeição imanente ao espírito humano (o bom Selvagem de Rousseau). Isto pode ser observado na alusão a José e Maria e na educação baseada nos preceitos religiosos, éticos e morais. O uso da adversativa “entretanto” retira do homem a possibilidade de uma perfeição e o lança em meio à podridão do mundo. A ironia se estabelece pela referência a uma pureza inata que se perde no contato do nativo com o mundo, ou seja, o homem puro deixa de existir no momento em que nasce, como exemplificam os versos “Em vós este princípio se anniquilla. — / Pelo ideal do nascimento-incanto”. A impossibilidade de plenitude gera o sofrimento do homem. Nesse ponto, Sousândrade entra em consonância com seus contemporâneos ao ver o homem

condenado ao sofrimento pela impossibilidade de regresso à pureza. É a maneira sousandradina de se vincular ao “*Mal du siècle*”.

Poderíamos dizer, então, que a constante alusão à perda da essência proporciona a visão lúcida do homem corrompido pelo meio em que vive :

Quando a razão cedeu! — Emtanto, á falta
De patria gratidão e o lar materno,
Tambem espurios morrem. E s'exalta
Da Industria mais quem perde mais do Eterno.

(*O Guesa*. Canto X, p. 201)

Passando a agente participativo do processo corruptor, o nativo é criticado, pois a falta de “patria gratidão” e do “lar materno” leva à morte. No contato com o outro, o nativo, destituído da razão, relega sua matriz cultural, assumindo um paradigma externo como modelo.

Assim, podemos dizer que Sousândrade vê a degradação cultural como o resultado inevitável da profusão cultural formativa de nossa identidade e, por esse traço, destoa da visão pacífica apresentada por seus contemporâneos que, quase sempre, pintavam o nativo ao molde do europeu civilizado.

O olhar sousandradino flagra a participação do americano no processo de descaracterização cultural e, ao fazê-lo, vincula um olhar eminentemente moderno, marcado pela objetividade crítica em relação a sua época. *O Guesa* torna-se, assim, uma crítica à excessiva idealização do espaço interno imposta pela vertente romântica epigonal e, sendo assim, organiza-se de forma a denunciar um olhar mais crítico e racional face a esse cânone.

CAPÍTULO II

ROMANTISMO EM SOUSÂNDRADE

O Romantismo foi a expressão artística de uma sociedade em transição. O século XIX foi marcado por grandes mudanças sócio-econômicas. A Revolução Industrial, a Revolução Francesa, o crescimento e fortalecimento da classe operária, a transferência de grandes massas populacionais do campo para a cidade, além do fortalecimento e posterior ascensão da burguesia ao poder representaram uma mudança radical do comportamento do homem desse século.

Ocorre, assim, uma mudança de ordem social, e o Romantismo, como arte desse período, expressa as novidades e as agitações do “novo mundo”, expondo as expectativas e frustrações do conturbado homem do século XIX. Para Kal Mannheim [1959], o Romantismo foi a expressão dos sentimentos das camadas que ficaram à margem da sociedade. O artista romântico via, na arte, a concretização da “liberdade” materializada na rebeldia contra a estética vigente.

Sendo a expressão dos marginalizados, o movimento refletiria o desconforto do homem com seu meio, caracterizando o chamado “desajuste romântico”. O artista, apresentando em seu âmago um profundo desapontamento com sua realidade, já que seus ímpetos eufóricos iniciais (concretização do ideário francês de Liberdade-Igualdade-Fraternidade) foram bruscamente interrompidos pelo aumento da pobreza e dificuldade de ascensão social na Europa do século XIX, tenta, através da arte, expressar a possibilidade de mudança desse quadro degradante imposto a ele pela realidade.

O Romantismo expõe o desajuste do Eu com a realidade circundante. O sujeito nega a realidade para criar uma ilusão de equilíbrio. O mundo empírico não é suficiente para a expressão das aspirações do Eu, é preciso transfigurá-lo, transcendê-lo. Não podendo ser alcançado na realidade empírica, o desejo de transcendência leva à transfiguração da realidade e, como consequência, o movimento passa a valorizar a visão do Eu em relação ao mundo. A esse fenômeno Novalis [apud Rosenfeld, 1985, p.158] chama “transcendência romântica”. O sujeito torna-se, assim, o próprio mundo, uma vez que o “real” é filtrado pelo subjetivo “O Não-Eu (o mundo) é o símbolo do Eu e serve para a autocompreensão do Eu”. Assim, o Não-Eu (mundo) passa a ser o símbolo do Eu, na medida em que este se apropria dos valores daquele para se afirmar como individualidade. “O mundo exterior nada é senão o mundo

íntimo elevado a um estado secreto”, afirmaria o mesmo Novalis, citado por Rosenfeld [1985, p.158].

Dessa forma, a transcendência configura-se como desejo de mudança, pois a perspectiva individual/subjetiva impõe a valorização da visão do Eu em relação ao “real”. O sujeito bifurca-se em duas possibilidades realizáveis: uma, centrada na realidade e outra, centrada na sublimação dessa realidade. Essas duas possibilidades complementam-se na esfera do Eu transcendente. Este, à medida que filtra a realidade, produz uma nova através do olhar subjetivo sobre o mundo.

O Romantismo é o campo da afirmação do sujeito como possibilidade de libertação do “real”. A angústia e o pessimismo, tão comuns a sua expressão, derivam diretamente da situação fragmentária do sujeito romântico (o Eu em conflito com o Não-Eu). O sonho, a ilusão, a aceitação do fantástico e do mistério passam a ser vistos como possibilidade de fugir à realidade concreta que assola e dilacera o homem e, por este motivo, são adotados e explorados largamente pelo sujeito.

Centrado no traço subjetivo/individual, o movimento romântico, como representação de uma individualidade conflitante, torna-se complexo e escapa a uma definição exata e totalizadora, refletindo a inquietação do homem inserido no mundo. O romântico vive a contradição em seu grau máximo, pois, ao negar a realidade, nega a si próprio. Ao afirmar que seria necessário ter perdido todo o espírito de rigor para definir o Romantismo, Valéry [1999] já alertava para a dificuldade de uma delimitação exata da visão romântica. Segundo o crítico, é a totalidade complexa do movimento, imposta pelo olhar subjetivo/individual sobre o mundo, que dá a ele sua importância renovadora e o marca como ponto de influência sobre a arte moderna.

É justamente a complexidade do Romantismo que o leva a chocar-se com a linearidade objetiva e equilibrada da visão Clássica. No lugar do equilíbrio clássico, surgiria no romântico a adoção do exótico, do mistério e de uma estética avessa à rigidez canônica. T. S. Eliot [1989, p.68], em comentário ao crítico John Middleton Murry, observa que a diferença entre o clássico e o romântico está “entre o integral e o fragmentário, o adulto e o imaturo, a ordenação e o caos”. Para Rosenfeld [1993, p.261], “o Romantismo é, antes de tudo, um movimento de oposição violenta ao Classicismo e à época da Ilustração”. O poeta romântico não quer pensar o mundo objetivamente, mas senti-lo em sua plenitude; a obra deve refletir aquilo que o Eu sente em relação ao mundo. Na busca por uma “pureza” expressiva, o romântico rebela-se contra a prisão imposta pela tradição clássica, voltando-se para o impulso

emotivo, percebido como um mecanismo capaz de expressar os estados individuais em sua plenitude. Nos dizeres de Rosenfeld [1985]:

“O Classicismo considera o poeta como servidor da obra, elaborada segundo regras eternas e destinadas a certos fins — principalmente de ordem moral e catártica, de modo a se tornar útil e agradável, segundo a fórmula de Horácio. Já aos românticos tende a importar mais a auto-expressão da subjetividade do poeta. A verdade poética não é mais obtida pela ‘imitação da natureza’ e sim pela ‘sinceridade’ e ‘autenticidade’ da auto-expressão. A obra, antes válida enquanto objeto perfeito, vale agora sobretudo enquanto revelação da verdade íntima do criador. A ‘perfeição’ é nociva na medida em que suprime a sinceridade e espontaneidade.” (ROSENFELD, 1985, p.151)

Permeada por uma rebeldia latente, tal postura proporciona ao movimento uma pluralidade expressiva, uma vez que o Eu muda sua perspectiva individual com o posicionamento do sujeito diante do mundo. Daí termos, nesse movimento, uma grande variedade de manifestações que lhe acabam outorgando uma enorme gama de possibilidades expressivas. Na Alemanha, por exemplo, o Romantismo deriva de um movimento surgido por volta de 1770 chamado “*Sturm und Drang*” (tempestade e ímpeto) que, marcado por uma forte emotividade, teve uma atitude impulsiva em relação às características encontradas no discurso clássico. Não obstante a grande afinidade com o “*Sturm und Drang*”, o Romantismo alemão, propriamente dito, distingue-se dos “gênios impulsivos” no que se refere à irracionalidade impulsiva e à excessiva emotividade.

Segundo Rosenfeld [1985, p.154], o Romantismo na Alemanha “nada tem do titanismo fáustico dos gênios originais”, antes, busca a racionalização do ímpeto inicial dos *Strümer* do que sua perpetuação. Os artistas românticos alemães são racionais e tentam atingir o equilíbrio interior não pela pura emotividade, mas pela equalização racional desse elemento. Ao passar pelo filtro emotivo e impulsivo do eu, a realidade permeia uma postura reflexiva e consciente. No dizer de Schlegel [apud Turchetti, 1984, p.25], “para poder escrever bem sobre um assunto, não se deve mais ter interesse nele (...). Enquanto o artista inventa e se sente entusiasmado, encontra-se, pelo menos para a comunicação, em estado iliberal”.

Novalis [apud Rosenfeld, 1985, p.155], um dos maiores representantes desse movimento, afirma que o poeta deve ser sóbrio e sereno ao compor o discurso não devendo ceder a “nenhuma paixão em sentido pleno”. Schelling [apud Rosenfeld, 1985, p.155] revela posicionamento semelhante ao observar que “o espírito consciente reconhece a sua própria imagem”.

O poeta romântico alemão posiciona-se, assim, na interação racional com a sensibilidade emotiva. Dada a essa tendência racional, a negação ao clássico, mais branda na vertente alemã, revela um fazer poético lúcido e consciente, valorizando, com isso, o trabalho estético como possibilidade de plasmar o impulso emotivo. Conhecida como Romantismo titânico, essa vertente racional do Romantismo alemão teve em Hölderlin um de seus maiores representantes.

Os artistas alemães são críticos em relação ao seu papel dentro da realidade empírica; procuram redefinir a realidade pela compreensão e interação e não pela simples emotividade. A esse respeito, Maurice Blanchot [1988] dirá que, na Alemanha, o Romantismo teve um caráter político. Os alemães não querem negar a realidade, mas sim modificá-la por meio da interação do Eu com o mundo. Desejam, assim, retornar à situação de equilíbrio através da compreensão dos problemas que deterioram e corrompem os ímpetus positivos do homem. Para conseguir essa racionalização do ímpeto, os alemães buscam uma poesia emotiva trabalhada esteticamente.

2.1 O cânone brasileiro: tradição

O cânone consagrado em nosso Romantismo, amplamente discutido por Edgar Cavalheiro [1959], figuraria, como já foi colocado anteriormente, como o resultado de uma exposição de valores nacionais influenciados esteticamente por um olhar europeu. Segundo Cavalheiro [op.cit], poder-se-ia delimitar, dentro da complexidade do movimento, características comuns entre as manifestações de nosso Romantismo. Dentre as quais, as principais seriam: i) o abandono ao cânone clássico que implica antes de tudo a mudança da noção de belo artístico e a conseqüente negação da cultura greco-romana; ii) a valorização de temas e traços particulares de cada região e, por fim, iii) a valorização do traço subjetivo, pois a expressão romântica passaria a ser centrada na individualidade e não na obra em si.

Para Cavalheiro[op.cit.], a tendência romântica à valorização das peculiaridades inerentes a cada região assume a função de distinguir a corrente brasileira das influências externas. Essa distinção, conseguida através da interação entre a visão subjetiva e a realidade, fez com que o olhar subjetivo revelasse uma supervalorização do espaço brasileiro. O poeta romântico, assolado pelo furor nacionalista, cantou o território brasileiro como o melhor e o mais belo do mundo.

A esse respeito podemos lembrar Gonçalves Dias¹¹ e sua “Canção do Exílio”. Em poemas como “O canto do Piaga” e “I-Juca-Pirama” é possível identificar o elemento natural como a expressão do “genuinamente” brasileiro. Em “Leito de folhas verdes”, Gonçalves Dias sintetiza na figura da mulher indígena a pureza dos elementos naturais. “A flor que desabrocha ao romper d’alva” pode ser entendida como uma metáfora da própria nação brasileira à espera da plenitude do porvir. Assim, a valorização do natural e a afirmação patriótica, observadas em sua plenitude no poema “Canção do Exílio”, associadas a uma esperança no futuro, poderiam ser entendidas como constantes canônicas de nosso Romantismo.

Essa postura nos leva a afirmar que existe, no fazer romântico brasileiro, uma tendência à pacificação do sujeito pelo traço natural. A expressão de sentidos positivos ligados a esse ambiente atenua o sofrimento do Eu em conflito com o mundo. A identificação entre o Eu e a natureza sintetiza a negação da realidade agressora e, sendo assim, a pureza da natureza seria para o romântico um dos mecanismos utilizados para a efetivação do ímpeto transcendente. O artista tende a ver no espaço natural uma função catártica, pois procura, por meio da equiparação à pureza do espaço, resgatar sua plenitude perdida no contato com o mundo civilizado. O natural, visto por esse prisma, revelaria o desejo de purificação do Eu e, por esse motivo, passa a ser ponto de equilíbrio entre o homem e o mundo.

A sonoridade exuberante perceptível no discurso romanesco poderia ser entendida como prolongamento da tentativa de harmonização do sujeito com o mundo. O uso constante de recursos estético-sonoros como aliteraões, paralelismos, assonâncias e ressonâncias iconizam certa visualidade que remete ao elemento natural. Citemos, como exemplo desse processo de interação som/imagem, os versos de Gonçalves Dias: “No meio das tabas de amenos verdores,/Cercada de troncos – cobertos de flores”. A sonoridade conseguida pela aliteração das oclusivas /t/ e /d/, associadas às vogais /a/ e /o/ e às consoantes nasais /m/ e /n/, produzem um efeito sonoro que remete à visualização da cena descrita no poema. Ligado a “verdores”, o adjetivo “ameno” produz o efeito pacificador comentado acima.

Dentro desse traço catártico, as imagens ligadas ao natural são, quase sempre, harmoniosas e remetem a uma paz interior. Reportemo-nos aos versos de “Quadras de minha vida”, de Gonçalves Dias: “De bela flor vicejante,/E da voz imensa e forte/Do verde bosque ondulante...”. Aqui, o elemento natural é visto como purificador do Eu romântico, que procura

¹¹ No presente trabalho, no tocante à produção de Gonçalves Dias, tomaremos como referência *Poesias completas*. 2. ed. São Paulo : Saraiva, 1957.

afirmar-se como parte integrante da harmonia natural. O tom ameno e singelo, percebido na adoção de imagens delicadas como o céu azul e límpido, o campo verdejante, a alvura das nuvens, o rio limpo que segue seu curso, a beleza das flores, a pureza da amada comparada à mãe e à irmã, entre outros, teria a função de reafirmar a ligação do sujeito com o estado de pureza da natureza.

A purificação pelo natural revela-se desnudamente nos famosos versos de Casimiro de Abreu : “Oh! que saudades que tenho/Da aurora da minha vida”¹², nos quais o elemento “aurora” liga-se à infância, estado de pureza que será perdido pelo contato com o mundo corrompido ao longo da vida, remetendo a um dos temas recorrentes do movimento: *a passagem do tempo e a constante proximidade da morte*.

Alfredo Bosi [1993, p.245] observa que a linguagem romântica tende a buscar a equiparação ao natural com o intuito purificador, uma vez que “a metáfora romântica mais simples é sempre a que se funda sobre alguma correlação entre paisagem e estado de alma”. Dessa forma, o apego ao natural representaria a busca por purificação do mundo corrompido que degrada o sujeito. Daí termos a predisposição romântica a fixar-se na exposição do traço exótico e exuberante de nossa natureza tropical, pois quanto mais intocada a natureza, mais o sujeito se identificará com esse ambiente de pureza.

A religiosidade seria outro pólo explorado pelo sujeito como fonte de purificação para os desequilíbrios do mundo empírico. Em “Sobre o túmulo de um menino”, Gonçalves Dias mostra a imagem angelical da criança morta como forma de amenizar o sofrimento da perda : “O invólucro de um anjo aqui descansa/ (...) Como o’ferenda de amor ao Deus que o rege;/ Não perguntes quem foi, não chores; passa.”. Na temática romântica, o traço religioso, visto como fonte de esclarecimentos e explicações para a degradação do homem pela realidade, pode ser entendido como um prolongamento do elemento natural.

Dada a tendência romântica de idealização da realidade, o aflorar dessa tentativa de pacificação exprime-se por uma profunda emotividade. Nessa tentativa de transformar o mundo, a castidade, a pureza angelical, o homem e a mulher quase perfeitos serão valorizados e largamente utilizados pelos artistas românticos. Nos versos do poema “Rôla” de Gonçalves Dias: “Amo-te, quero-te, adoro-te/abrasso-me quando em ti penso,” é notável como o sentimento amoroso figura como fonte de plenitude. Em “Se se morre de amor”, de

¹² No tocante à produção de Casimiro de Abreu, tomaremos como fonte a obra: *Obras-primas da lírica brasileira*. Seleção de Manuel Bandeira com notas de Edgar Cavalheiro. São Paulo: Martins, 1957.

Gonçalves Dias, o lirismo deixa transparecer essa atitude idealizada, devendo ser preservado em sua plenitude.

A pureza passa a ser vista como fonte da plena realização do desejo transcendente e, uma vez profanada, gera a dilaceração da plenitude do Eu: “amá-la, sem ousar dizer que amamos,/ E temendo roçar os seus vestidos,/ Arder por afogá-la em mil abraços:/ Isso é amor, e desse amor se morre!”(Gonçalves Dias). A plenitude concretiza-se na impossibilidade, o sujeito idolatra a amada à distância; é como se a proximidade destruísse a idealização. Nos momentos em que o desejo de profanação materializa-se, o sujeito transfigura o “perfeito”, degradando a figura divinizada.

Essa possibilidade de degradação imanente ao espírito romântico, muitas vezes proporciona um amargor em relação à visão positiva do sujeito com o mundo (Eu pacificado pelo natural). Nesse caso, o pessimismo invade o espaço eufórico, levando à angústia e à melancolia. O universo natural, transfigurado em negatividade e sofrimento, passa a agressor, perpetuando o desequilíbrio do Eu. É o “mal du siècle”, momento em que o Eu torna-se irônico por assumir uma posição consciente face sua inquietação com o mundo.

Segundo Octavio Paz [1984], a ironia advém da constatação da dualidade do homem. É justamente a consciência dessa situação que proporciona a angústia e o pessimismo do Eu romântico. O sujeito inverte a apreciação positiva e torna-se sarcástico, brincando com a impossibilidade de realização do equilíbrio. Tal postura romanesca é caracterizada por Bosi [1993, p.248] como uma “inversão do liame tradicional”, pois o dia é relegado à noite, a beleza, ao grotesco; a vida, à morte; a pureza, à depravação; a perfeição, à imperfeição.

Essa postura negativa leva o Eu romântico a ver na morte o elemento de purificação do espírito, agora transfigurado em sofrimento e dor pela passagem inerte e vazia pela vida. Nessa fase de desespero e agonia, é comum a incorporação de elementos como a prostituta, o fluir inútil do tempo e das esperanças, a noite fantasmagórica, a fixação na lápide e no sepulcro, entre outros. É como se o poeta negasse sua vida atormentada para ver, na morte, o elemento de regresso ao equilíbrio perdido.

Em sua procura por transcendência, o artista romântico plasma um discurso extremamente inusitado, adotando uma linguagem “cult”, recheada de metáforas, sinestesias, paralelismos, hipérboles. A preocupação formal em exprimir a emotividade produz um efeito paradoxal, pois, ao tentar ser genuinamente emotivo e atingir a “pureza expressiva”, o artista racionaliza esse impulso no momento de concretizá-lo em linguagem.

Tal procedimento produz uma espécie de aprisionamento do Eu pela linguagem. Musset expressa muito bem esse aprisionamento, ao afirmar que as palavras atrapalham a plena expressão romântica. Não sendo suficiente para a expressão total do sujeito, a língua limita seu ímpeto primário e passa a ser explorada enquanto extrapolação expressiva.

Desse modo, o Romantismo representou uma reformulação da linguagem, pois, na tentativa de extrair dela seu significado mais profundo, o sujeito usou os recursos formais para atingir a perfeição expressiva. No dizer de Blanchot [1988, p.B-3], o movimento romântico buscou “o cerne da palavra para extrair dela a pureza expressiva”. Daí termos, nesse período, o chamado “barroquismo”, entendido, aqui, como trabalho estético com a palavra para atingir um plano expressivo mais próximo do desejado pelo espírito romântico.

Pelo que foi exposto, o Romantismo brasileiro, marcado por uma profunda emotividade, plasmou no campo lingüístico uma atmosfera de valorização do elemento nacional como fator de individualização de nossa realidade. Foi o momento de afirmação de nossa identidade nacional, representando uma verdadeira revolução do ponto de vista expressivo. Como bem observa Manuel Bandeira [1963], o Romantismo foi o momento em que o Brasil expressou verdadeiramente sua cultura através da literatura.

Essa constante auto-afirmadora não impediu, no entanto, que nosso Romantismo sofresse interferências externas. É notável como artistas românticos europeus como Byron, Lamartine, Victor Hugo, Chateaubriand e tantos outros influenciaram nossos poetas. Esse perene “olhar para fora” determinou um caráter europeu imanente a nossa vertente canonizada, já que o Romantismo brasileiro canônico ou conservador moldou a “cor local”, tendo como paradigma as influências externas.

De acordo com Manuel Bandeira [1963, p.66], “a poesia romântica enche o século, de 36 até os primeiros anos da década de 80, renovando-se através das gerações, não na forma – vocabulário, sintaxe, métrica – a que se manteve sensivelmente fiel, mas nos temas, no sentimento e no tom.”.

Bandeira [idem], apresentando algumas tentativas de mapeamento da diversidade temática romântica, assim divide o ideário:

“Pondo-se de parte as pequenas diferenciações individuais, pode-se distribuir a evolução romântica em três momentos capitais: o inicial, em que à inspiração religiosa, base da poesia de Magalhães e Porto Alegre, reflexo da de Lamartine, acrescentou Gonçalves Dias a que buscava assunto na vida dos selvagens americanos; o segundo, representado pela escola paulista de Álvares de Azevedo e seus companheiros, onde predominou o sentimento pessimista, o tom desesperado ou cínico de Byron ou Musset; e finalmente o terceiro, o da

chamada escola condoeira, de inspiração social, a exemplo de Hugo e Quinet”. (BANDEIRA, 1963, p.66)

Como podemos perceber, cada momento representou um posicionamento subjetivo em relação à realidade. O nacionalismo religioso, o pessimismo egocêntrico, o lirismo amoroso e os problemas sociais forneceram o cabedal temático ao nosso Romantismo que, permeado pelas interferências externas formaria a diversidade de nossa arte romântica.

Ao tentar resumir rapidamente o cânone poético brasileiro consagrado no século XIX, Luiz Costa Lima [2001] assim se manifesta :

“Suponho que me tivessem dado a tarefa de dizer em poucas palavras em que consistiria o cânone poético que, consagrado no século 19 brasileiro, se mantém até hoje. Proporia a fórmula seguinte: tematicamente, o poeta há de mostrar apreço pela moral e os bons costumes enquanto aclimata seus cenários à natureza tropical; estilisticamente, trovões de eloquência estremecem uma superfície sentimental – embalante. Castro Alves (1847-1817) e Gonçalves Dias (1823- 1864) são seus paradigmas, seguidos a certa distância por Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e o inefável Casimiro.”(Folha de S. Paulo. 25/03/2001)

Nas palavras de Lima [op.cit] é possível confirmar que o ideário romântico brasileiro foi marcado profundamente pelo que podemos chamar de uma “eloquência natural”. No entanto, essa visão conservadora, amplamente difundida pelos manuais de Literatura em nosso país, apresenta uma visão limitada de nossa diversidade romântica. Nosso Romantismo, a nosso ver, foi muito mais complexo e heterogêneo. Lobo [1986] comenta que o

“estudo minucioso do emprego de fontes e temas predominantes no Romantismo talvez nos leve posteriormente a encontrar uma *Gestalt* de uma contra-ideologia existente no seio de escritores românticos marginais e esquecidos pela história da literatura romântica oficial” (LOBO, 1986, p.24)

Concordando com Lobo, diremos apenas, que essa contra-ideologia pode ser encontrada não só em autores marginais, mas nos chamados grandes autores do Romantismo brasileiro; o que proporcionaria uma revisão do ponto de vista conservador predominante na delimitação de nosso cânone romântico.

2.2. Sousândrade : um romântico.

Inscrito cronologicamente dentro do movimento romântico, Sousândrade não escapou plenamente desse ideário. Na concepção de Williams [1976, p.75], “Sousândrade foi um poeta romântico, modelado e desenvolvido pelo romantismo nacional e internacional”. Se pensarmos Sousândrade pelo prisma romântico, podemos perceber em sua obra a marca de

sua época. A constante aproximação do cenário exótico da “pátria” ao jardim do Éden, ponto de pureza natural presente no livro do Gênesis, leva a uma idealização tipicamente romântica, pois o território nacional é comparado a um elemento de absoluta pureza. Tal postura implica em um nacionalismo latente, pois o elemento natural, visto como ponto de afirmação da individualidade, passa a ser adorado enquanto índice de brasilidade.

O Eden alli vai n'aquella errante
 Ilhinha verde – portos venturosos
 Cantando á tona d'água, os tão mimosos
 Simples corações, o amado, o amante.
 Incantados lá vão, ás grandes zonas
 D' um outro mundo, a amar, a ouvir cantando:
 Oh, ninguém sabe o incanto do Amazonas
 Ao sol, ao luar, as aguas deslumbrando!
 Esta é a região das bellas aves,
 Da borboleta azul, dos reluzentes
 Tavões de oiro, e das cantilenas suaves
 Das tardes de verão mornas e olentes ;
 A região formosa dos amores
 Da araçaranea flor, por quem doudeia,
 Fulge ao sol o rubi dos beija-flores,
 E ao luar perfumado a ema vagueia.

(*O Guesa*. Canto II, p. 21)

Neste fragmento, temos uma visão idílica do espaço natural. Os elementos naturais como “borboleta azul”, “araçaranea em flor”, “beija-flores”, “ema” são aproximados a tons amenos da natureza como o entardecer, tendo ao fundo uma “cantilena”. Essa postura indica a visão do espaço natural como pólo de paz para o eu-poético. A sinestesia “luar perfumado” poderia ser citada como confirmação dessa visão idílica auferida à natureza. As riquezas “oiro” e “rubi” são derivadas de elementos naturais como o raio e os beija-flores. Tal indicação remete a uma riqueza imanente ao traço natural. Podemos falar, então, em uma supervalorização do espaço natural que, via de regra, vem envolto em um olhar deslumbrado e, portanto, nacionalista e idealizador.

No entanto, a racionalização da tradição romântica deve ser reconhecida como ponto de distinção da obra sousandradina dentro das manifestações “corriqueiras” de nosso fazer romântico. Sua linguagem transbordava os limites conservadores do cânone romântico consagrado no Brasil e, por isso, como já dissemos, não seria compreendida dentro desse movimento. O próprio Sousândrade [apud Williams, 1976, p.14] afirma : “Ouvi dizer já por duas vezes que ‘O Guesa Errante’ será lido cinqüenta anos depois; entristeci – decepção de quem escreve cinqüenta anos antes”.

Essa singularidade não leva, como já salientamos, a uma ruptura com o ideário romântico, mas sim a uma nova perspectiva em relação à heterogeneidade do movimento. Fazendo uma distinção dentro do Romantismo, Paz [1984] salienta que esse movimento apresenta duas vertentes: uma que valoriza a emotividade como elemento máximo, levando a uma espécie de supervalorização do impulso primário, revelando, assim, uma profunda impulsividade e eloquência; e uma segunda vertente, na qual a postura emotiva aparece permeada por uma certa racionalidade que busca condensar o veio impulsivo da primeira vertente.

Segundo o crítico, foi a primeira vertente que determinou a formulação canônica consagrada no movimento romântico brasileiro. Na segunda vertente, mais racional, figurariam nomes como Nerval, Nodier, Hölderlin, poetas que souberam redefinir o veio consagrado e, por esse motivo, ficaram longo tempo à margem da valorização literária. É a essa vertente racional que aproximamos o procedimento poético sousandradino.

Haroldo de Campos [1976, p.18] toca nessa questão ao afirmar que “nosso Romantismo poético – (...) é um Romantismo defasado e epigonal, extremamente dependente dos modelos europeus, (...) principalmente, dos paradigmas ‘extrínsecos’ (a oratória hugoana, o intimismo soluçante de Musset, a religiosidade lacrimatória de Lamartine)”. Em oposição a essa corrente epigonal, o crítico salienta a existência de um Romantismo “crítico”, baseado na apropriação crítica dos valores emotivos predominantes no Romantismo canônico.

Diante do exposto, poderíamos dizer que a obra sousandradina não pode ser entendida completamente sem levar-se em conta que o poeta distanciou-se da linha predominante em nosso Romantismo. A interposição do “externo” ao “interno” revela a consciência da diferença entre a cultura do conquistador e a cultura indígena, em outras palavras, o poeta soube manipular a tradição para atingir uma toada distinta da de seus contemporâneos e, com isso, vislumbrar uma individualidade mais próxima do elemento nativo.

2.3. Romantismo crítico

É justamente por essa postura consciente em relação ao cânone tradicional de seu tempo que se pode ligar Sosândrade a um romantismo crítico ou titânico. Segundo Vizzioli [1993, p.154], o romantismo titânico foi marcado por uma profunda racionalização do ímpeto emotivo primário dos românticos, o que levou muitos autores a imprimirem ao sentimentalismo característico dessa escola um tom racional, que em alguns aspectos vale-se de procedimentos clássicos, caracterizando um romantismo mais lúcido e racional. Tal

postura, segundo o crítico, não implicou uma negação dos preceitos emotivos do Romantismo, antes, formulou-se como uma “das contradições intrínsecas da própria dinâmica do Romantismo”.

Conforme já mencionado, a vertente titânica pressupõe uma postura consciente em relação ao fazer poético, levando a uma modulação da emotividade através do trabalho racional com a linguagem. Em Sousândrade, essa racionalização do ímpeto emotivo é percebida quando o poeta apresenta o elemento natural contaminado pela figura do colonizador e não como a projeção equilibrada desse paradigma.

Outra forma de percebermos a racionalidade do discurso sousandradino é a manipulação da tradição literária dentro de sua obra, pois é comum observarmos no interior do *Guesa* um constante diálogo intertextual com obras como *A Odisséia* de Homero; *Eneida* de Virgílio; *Fausto* de Goethe, *Os Lusíadas* de Camões, entre outras.

Oh, podeis, cortezãos, aperfeiçoando,
 O prémio de ter das ‘*ilhas dos amores !*’
 E os lares de Penelope bordando,
 São sós os que honram aos navegadores.
 — E onde existe Camões ? E aonde Homero ?
 Aquelle, em Portugal; e á humanidade
 Este eterno guiando, que primeiro
 As virtudes ensina da amizade,

(*O Guesa*. Canto VI, p. 137)

Evidencia-se, nesta passagem, a adoração ao clássico como modelo estético a ser seguido, já que autores e obras consagrados são evocados como pontos de referência para a produção poética sousandradina. O aperfeiçoar em busca do prêmio dado aos portugueses, na “Ilha dos amores”, e a indicação de que Homero guia os passos do poeta mostram que Sousândrade tem uma certa predileção por esses autores e pela arte que eles representam, ou seja, o discurso clássico.

Ao longo do poema, as interferências clássicas se fazem presentes como pontos intertextuais. O *Guesa* vislumbra um equilíbrio idílico nessas obras e, por isso, coloca-as como prolongamento da pacificação do sujeito. Nos versos que seguem, temos uma visão desse processo :

Vê do arrependimento o incanto adeante
 E ouve do amor-primeiro esse murmúro
 D'alvoradas de Anninhas; e a que o Dante
 Sentia o grande amor, o amor venturo.

— Chega odysseu viajor: para ele correm
 A mulher nobre, a muito amada filha,
 Os contentes escravos, que não morrem
 Já tendo protector. — E ao da família
 Doce quadro, risonho qual um sonho,
 Parado estava o jovem peregrino
 E eu aos olhos de vós, sem arte o ponho,
 Que vejais ser da terra o que é divino. (*O Guesa*. Canto VI, p. 145)

O eu-poético projeta uma paz na indicação da chegada de Odisseu a sua pátria. O poeta associa a essa personagem, também em périplo, a situação do Guesa, que vaga pela América em busca da paz.

Nessa medida, cria-se através da consciência crítica uma linguagem que relaciona a tradição poética à emotividade romântica. A linguagem passa por uma racionalização do traço emotivo. Prova disto é a rigidez formal observável no poema, pois, na maior parte do *Guesa*, temos uma métrica regular em quartetos decassílabos o que, como já foi salientado, remete a uma reminiscência épica no interior do poema. Mesmo nos momentos de irrupção inovadora, é perceptível uma estrutura regular, sendo as estrofes estruturadas de maneira a resguardar a homogeneidade do restante do texto.

Nessa tentativa de racionalizar o impulso emotivo, o poeta maranhense atinge a modernidade uma vez que se posiciona criticamente face à tradição para criar sua maneira romântica de trabalhar o discurso. É bom ressaltar que a modernidade concretiza-se na manipulação consciente da tradição para a instauração do novo, ou seja, o moderno pode ser entendido como um constante questionamento da tradição. Assim, o próprio Romantismo pode ser entendido como um ponto de partida rumo à modernidade.

Na busca dessa racionalidade, o poeta, muitas vezes, vai da ironia à sátira em uma velocidade vertiginosa e conturbada. Daí dizermos que a ironia sousandradina materializa-se na dilaceração do veio romântico “epigonal” e na exposição lúcida de uma sociedade corrompida pela cobiça.

Essa postura é claramente perceptível quando o poeta equipara personalidades históricas como Dom Pedro II, Grant, entre outros, a especuladores, falsários, políticos corruptos, prostitutas e escândalos financeiros.

(Xêques surgindo risonhos e disfarçados em Railroad-*managers*, Stockjobbers, Pimpbrokers, etc., etc., apregoando:)
 — Hárlem! Erie! Central! Pennsylvania !
 = Milhão! cem milhões!! mil milhões !!!
 — Young é Grant! Jackson,
 Atkinson !
 Vanderbilts, Jay Goulds, anões! (O *Guesa*, Canto X, p.231)

Neste fragmento, a equiparação dos substantivos próprios através do uso do verbo ser – único verbo da estrofe – liga os termos e pressupõe uma gradação, expressa pelos dois versos iniciais. Essa gradação, fundamentada pela cobiça, faz com que as personagens citadas, resumidas ironicamente ao termo “anões”, prolonguem uma atitude depreciativa em relação à realidade, que aparece degradada. Cantada nesta estrofe, a contaminação da pureza pela negatividade estabelece a tensão entre os termos que passam a ser vistos negativamente.

Esse posicionamento crítico revela um olhar distinto face ao elemento natural. O Romantismo epigonal, como vimos, tende a ver positivamente a relação homem/natureza, sendo, com isso, o índio (elemento de brasilidade) e o branco aproximados e, às vezes, identificados. Essa visão pode ser observada claramente na obra de José de Alencar quando este coloca em pé de igualdade o branco colonizador e o índio Peri.

Em *O Guesa*, o espaço natural impregnado pelo elemento externo, degrada o equilíbrio e contamina a essência nacionalista tão valorizada pelo Romantismo. A ironia sousandradina advém da consciência da degradação, imposta ao elemento de brasilidade: “Tangendo o boi do arado. O povo infante/ O coração ao estupro abre ignorante.” (Canto II, p.21).

Desse modo, o natural serve ao poeta como instrumento de crítica, pois revela a contaminação dos valores inerentes à cultura brasileira, que incorpora os traços civilizados e, nesse processo, corrompe o veio genuinamente nacional.

A constatação dessa situação cria no poeta uma aversão ao colonizador, visto como responsável pela degradação :

(MUXURANA *historica*)
 — Os primeiros fizeram
 As escravas de nós;
 Nossas filhas roubavam,
 Logravam
 E vendiam após.” (O *Guesa*, Canto II, p. 25)

Os “primeiros”, entendidos como os europeus, agem negativamente sobre o traço nacional, sendo caracterizados como ladrões e aproveitadores. O uso de “vendiam” traz à cena a exposição dos fins mercantilistas que moviam a ação do colonizador.

(*Côro dos Índios* :)

— Mas os tempos mudaram,
Já não se anda mais nu:
Hoje o padre que folga,
Que empolga,
Vem connosco ao *tatú*.

(*O Guesa*, Canto II, p.25)

O olhar crítico em relação ao elemento natural revela-se pela inversão de papéis. O estrangeiro, metaforizado na figura do “padre”, é incorporado pelo elemento natural, sendo levado a participar do ritual indígena (tatu). Essa inversão fica mais evidente no fragmento abaixo:

(*Escravos açoitando ás milagrosas imagens* :)

— Só já são senhôzinhos
Netos d’imperadô :
Tudo preto tá fôrro;
Cachorro
Tudo branco ficou !

(*O Guesa*. Canto II, p. 28)

Temos, neste excerto, uma inversão violenta de papéis, representada pela rubrica “*Escravos açoitando ás milagrosas imagens*”. O verso “tudo preto tá fôrro” remete a uma possibilidade de liberdade; a ação de açoitar indica, no entanto, uma prisão cultural. Ao usar um instrumento de punição contra a própria cultura civilizada, iconizada pelas “milagrosas imagens”, o escravo incorpora a perspectiva do branco, perdendo suas particularidades culturais, tornando-se, assim, uma projeção degradada do homem civilizado.

Mas o egoísmo, a indiferença, estendem
As éras do gentio; e dos passados
Perdendo á origem chara estes coitados,
Restos de um mundo, os dias tristes rendem.
Quanta degradação ! Razão tiveram
Vendo, os filhos de Roma, todos barbaros
Os que na patria os olhos não ergueram,
Nem marcharam á sombra dos seus labaros.
O estrangeiro passa: que lhe importa
A magnolia murchar, se elle carece
Tão só d’algumas flores? . . . Anoitece

N'um somno afflicto a natureza morta!
 (...)

Selvagens – mas tão bellos, que se sente
 Um barbaro prazer n'essa memoria
 Dos grandes tempos, recordando a história
 Dos formosos guerreiros reluzentes:
 (...)

Selvagens, sim; porém tendo uma crença;
 De erros ou bôa, acreditando n'ella:
 Hoje, se ríem com fatal descrença
 E a luz apagam de Tupana-estrella.

(*O Guesa*, Canto II, p. 21-2)

Esta passagem é caracterizada pela melancolia do enunciador-poético diante do passado e, da conseqüente, perda das “origens”. Assim, as “éras” do gentio figuram como ponto de constatação da descaracterização da pureza primitiva em contato com o traço europeu. Numa inversão de valores, os brancos, “os filhos de Roma”, os detentores da cultura, supostamente civilizados, são “barbaros” que agridem e destroem o espaço natural. A expressão “anoitece”, associada à “morte da natureza”, parece remeter à participação dos nativos no processo de degradação. Estes, por sua vez, “não erguem os olhos”, negligenciando sua própria natureza primitiva, tornando-se, assim, agentes de sua destruição.

Nesse sentido, é a morte cultural que determina a melancolia do discurso que, por esse motivo, torna-se um grito pela efetiva distinção de nossa realidade frente ao externo. Sousândrade, diferentemente de sua geração, enquadra-se na visada nacionalista menos por cantar o espaço interno recheado de beleza e plenitude, do que por revelar conscientemente a situação degradada de nossa cultura face ao externo.

(*Viola rindo:*)
 — D'este mundo do diabo
 Dom Cabral se apossou,
 E esta noite d'Arabia
 Astrolabia
 Desde então se bailou.

(*O Guesa*, Canto II, p.30)

Daí termos, na poética do maranhense, um posicionamento distinto em relação ao “ufanismo” romântico. Sousândrade busca o desnudamento da artificialidade desse movimento e, por esse motivo, pode ser entendido como um romântico titânico. Esse desnudamento é perceptível quando o poeta introduz, em um tom de galhofa e ridicularização, no Canto II do *Guesa*, poetas como Vitor Hugo, Byron, Lamartine, além de poetas de nosso Romantismo como Gonçalves Dias, Magalhães, entre outros.

(*Beatos pasmadores*)
 — Branca estatua de Byron
 Faz cegueira de luz ?
 == Breu e brocha á *criada* !
 E borrada :
 Ô, ô, ô, Ferraguz ! (*Risadas*)
 (*Pasmadores impios*)
 — Lamartine é sagrado?
 == Se não tem maracás,
 Ô, ô, ô, ! – vibram arcos
 Macacos,
 Tatús-Tupinambás. (*O Guesa*. Canto II, p.36)

A crítica ao discurso corriqueiro do Romantismo fica evidente pela incorporação do elemento “maracás” (instrumento musical utilizado em rituais indígenas) que, associado à interrogação e a uma “cegueira de luz”, remete diretamente à artificialidade do discurso romântico. A ridicularização de Byron e Lamartine, perceptível pela sonoridade em eco do fonema /o/, e pelas risadas aproximadas ao termo “macacos” indica a dominação do traço nacional, metaforizado no elemento “Tatú-Tupinambá”.

“O silêncio caiu, fez-se a tapera
 Na Concordia dos cantos e os amores
 Magalhães, Magalhães, na primavera
 Partiste — e em teus jardins já murcham flores ! (*O Guesa*. Canto II, p. 24)

No entanto, Magalhães aparece como um símbolo da falsidade do discurso romântico. O murchar das flores, em consonância com o silêncio, traz aos “cantos e aos amores” um tom falso e vazio, metaforizado na alusão à “tapera”. O eu-poético opera uma desagregação da imagem do poeta romântico. Na referência irônica a Gonçalves de Magalhães, pode-se perceber uma crítica ao falseamento da expressão do genuinamente nacional. O silêncio que cai imprime o isolamento da “primavera”¹³ que, destituída de sua positividade, pode ser entendida como um metáfora da máscara externa implícita no seio do romantismo conservador.

(Alviçareiras no areial :)
 — Aos céus sobem estrellas,
 Tupan-Caramurú !
 É Lindoya, Moema,

¹³ Poderíamos aludir aqui a uma referência direta ao livro *Primaveras* de Casimiro de Abreu (1859), o que confirmaria a crítica à linguagem romântica.

Coema,
 É a Paraguassú;
 — Sobem céus as estrellas,
 Do festim rosicler !
 Idalinas, Verbenas
 De Athenas,
 Corações de mulher;
 — Moreninhas, Consuelos,
 Olho-azul Marabás,
 Pallidez Juvenilias,
 Marilias
 Sem Gonzaga Thomaz !

(*O Guesa*. Canto II, p. 32.)

Nestes versos, fica patente a crítica imposta por Sousândrade ao cânone dominante. O desfile de musas como “Lindoya, Moema, Paraguassú e Marília” denuncia uma crítica à formação europeia predominante em nossa literatura que, por muitas vezes, confecciona o interno a partir de uma espécie de molde externo. “Tupan-Caramuru” pode ser entendido como a concretização da artificialidade na expressão dos elementos de nossa cultura, pois um Deus tipicamente indígena “Tupan” aparece contaminado pela figura do branco colonizador Diogo Álvares Correia.

Os versos “Olho-azul Marabás/ Pallidez, Juvenilias” corroboram essa crítica à “europeização” do traço nacional pelo externo. Essa crítica se estende ao próprio movimento romântico na referência a “Moreninhas, Consuelos” e “Marabá”, personagens tipicamente românticas que podem sintetizar a artificialidade do discurso romântico epigonal. “Coema” poderia ser entendido como uma alegoria da artificialidade desse discurso.

(*Arraia-miuda, nas malhas*; AGASSIZ-UYARA)

— Que violentam-se ellipses,
 Ora, na ode infernal !
 == Venias . . . dias d’entrudo . . .
 Mais crudo
 Foi do Templo o mangoal.
 — Nús, desformes, quebrados,
 Neos, rijos, sem dó !
 == Venias . . . gyra, Baníua,
 A Caríua
 Doce mócoróro.

(*O Guesa*. Canto II, p. 33)

(*Discussão entre mestres de fôrmas e fórmas* :)

— Redondilhas menores . . .
 == Per Guilherme e Nassáu !
 Res, *non verba*, senhores
 Doctores,
 Quer d’estados a nau !

(*O Guesa*. Canto II, p. 34)

(NEPTUNOS :)
 — Os poetas plagiam,
 Desde rei Salomão :
 Se Deus crea – procream,
 Transcream —
 Mafamed e Sultão.

(*O Guesa*. Canto II, p. 35)

O poeta mostra a crítica descrita acima ao introduzir comicamente figuras da tradição, metaforizadas jocosamente nos “mestres de fôrmas e fórmãs” e na figura mítica de “Netuno. “AGASSIZ-UYARA” indicaria uma ironia em relação a uma erudição própria do discurso tradicional à mitologia indígena. O “plágio” dos poetas apontaria para uma ridicularização do próprio fazer literário, verificada nos versos “— Nús, deformes, quebrados,/ *Neos*, rijos, sem dó!”, nos quais o termo “*Neos*”, investido de uma visão pejorativa, é envolvido caoticamente pelos termos “desformes, quebrados”. Elementos como “Baíua”, “Caríua” e a onomatopéia “mócóróró” produzem a deflagração da distância expressiva dos termos eruditos em relação aos traços naturais. O “Deus” que cria poderia ser entendido como o próprio poeta envolto na criação literária, remetendo ao destino do poeta “vate”, tão caro ao espírito romântico. Em tom de galhofa, Sousândrade aponta para sua estrutura distinta, ou seja, o “violentam-se elipses” indica uma metalinguagem imanente ao poema.

Neste ponto, temos o poeta como um visionário, um Deus ao molde do Vate romântico:

Ora, o Guesa que sempre se sentia
 Revestido do *signo*, e sem do insano
 Zeno ser filho, então lhe acontecia
 Deixar o manto ethereo e ser humano”

(*O Guesa*. Canto II, p. 24)

A humanização do poeta/Guesa indica o veio crítico comentado nesta parte do trabalho. O revestir-se em “signo” remonta à tradição romântica de vislumbrar através da criação literária um mundo idealizado que, muitas vezes, transfigura a própria realidade. No entanto, o deixar o “manto ethereo e ser humano” aponta para a tomada de consciência em relação a esse processo. Sendo assim, o impulso criativo humanizado traz para o texto o teor racional, remetendo à lucidez do poeta face à realidade que o cerca.

Vista por esse prisma, a figura feminina de Virjanura, musa inspiradora do Guesa, pode ser entendida como uma crítica ao comportamento romântico :

“...Nas mãos tinha-a, mirava-a, possuía” (...).
 Quão taciturno agora! Qual se os beijos
 Esse altar profanassem dos desejos
 —Uma aza negra esvoa na alegria. ...”

(*O Guesa*. Canto IV, p. 81)

O ato de possuir a amada descaracteriza a visão romântica, na qual a musa é tida como algo inatingível e, portanto, como elemento a ser adorado. A tristeza, após a consumação da posse, indica a consciência da degradação da musa. A “aza negra que esvoa na alegria” é a constatação da dessacralização da figura feminina, que vista a partir de uma ótica realista, aparece destituída de sua aura de pureza e castidade.

“*Virjanûra*” sintetiza, assim, a sátira à falsidade do olhar romântico em relação ao espaço brasileiro, podendo ser entendida como um prolongamento da inquietação apresentada por Gonçalves Dias na composição de “Marabá”. A diferença reside no fato de que *Virjanûra* aparece projetada para além da mera idealização romântica, uma vez que o eu-poético não a renega e, sim, toma-a como musa, dessacralizando-a.

Podemos observar que, no *Guesa*, a pureza do espaço natural, quando mencionada, apresenta-se como algo distante, relegado a um passado remoto.

“Ou quando a que nasceu para ser nossa
 Vemos em braços d’outrem delirando :
 Ou meiga pátria, esperançosa e môça,
 Do seu tumulto às bordas soluçando.”

(*O Guesa*. Canto II, p. 20)

Uma das formas de perceber o teor puro, atribuído ao traço nacional, é a fusão desse traço à figura da musa. Tal procedimento remete a uma personificação do espaço natural que, por muitas vezes, pode ser confundido com a própria musa. A inquietação do eu-poético em relação à posse do espaço natural, que é visto nos “braços d’outrem delirando”, aponta para a conscientização de que a “meiga pátria, esperançosa e môça” perde sua plenitude, aparecendo soluçante às bordas do seu túmulo.

A partir dessas considerações, podemos perceber que, embora esteja fortemente marcado pela visão romântica, Sousândrade opera uma racionalização desse impulso. Tal postura pode ser verificada pela lucidez com que o poeta apresenta o espaço interno corrompido pelo traço externo. Ao se apropriar criticamente do canône tradicional, por meio da adoção de um Romantismo titânico, Sousândrade revela uma noção de brasilidade distinta do ufanismo romântico, fato que faz dele um ícone para a modernidade brasileira.

CAPÍTULO III

SOUSÂNDRADE E A IDENTIDADE NACIONAL

No capítulo anterior, defendemos a idéia de que Sousândrade apresenta uma visão mais racional face ao cânone tradicional, fato que o diferencia de seus contemporâneos, mas não implica diretamente a negação dos preceitos de sua época. Nosso interesse, neste capítulo, é apontar para a deflagração da identidade nacional brasileira no discurso sousandradino como resultado da interposição de valores culturais externos à nossa matriz primitiva.

Para tanto, faremos uma reflexão sobre a expressão da identidade nacional dentro das manifestações corriqueiras do período romântico, evidenciando que o posicionamento de Joaquim de Sousândrade, em relação à identidade nacional, expressa uma visão mais ampla do que a mera equiparação entre o externo e o interno, verificável no ambiente romântico brasileiro.

A partir dessas considerações, tomaremos, como ponto de referência, a definição de identidade apresentada por Hall [1999, p.11], para quem a identidade cultural de um povo passa invariavelmente por um posicionamento subjetivo em relação a valores coletivos. Existe assim, segundo Hall, uma tênue ligação entre valores “individuais” e valores “coletivos” na formação da identidade de um povo. Para esse crítico, o sujeito “ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas esse núcleo é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e com as identidades que esses mundos oferecem”.

De nosso ponto de vista, concebemos a identidade nacional como o momento em que o artista brasileiro procura dar a nossa cultura um traço singular. Esse processo construtivo se dá na medida em que o artista romântico tende a olhar o mundo pelo prisma da individualidade, mas ao fazê-lo apropria-se de paradigmas coletivos. Dito de outra maneira, ao negar um passado cultural, o eu romântico procura ser original, fechando-se na individualidade, mas em seu âmago está impregnado por esse passado.

Partindo dessa visão, procuraremos discutir que, se o intuito romântico visava à efetiva exposição de nossas particularidades culturais, essa intenção foi prejudicada por aquilo que podemos chamar de aproximação de nossa cultura a uma cultura externa, tida sempre como modelo a ser copiado e incorporado a nossa cultura.

Sousândrade, como já dissemos, apresentou um posicionamento distinto em relação a seus contemporâneos. Enquanto estes procuravam pintar um Brasil moldado pelos valores

externos, a inusitada obra sousandradina parece preludiar uma consciência do aprisionamento da cultura brasileira pela constante influência externa.

O poeta maranhense, consciente da distância cultural que separava o Brasil do século XIX da Europa do mesmo período, construiria a identidade brasileira como o resultado da mistura de influências, proporcionando, com isso, a valorização do “espaço brasileiro” como resultado de um *melange* cultural. É justamente por esse traço peculiar que abordamos a obra do poeta maranhense, pois nos parece, que nesse poetar desajustado com seu tempo, temos uma das primeiras manifestações de uma “autêntica” identidade nacional, ou seja, a noção da identidade brasileira como o resultado da mistura de raças e influências externas sobre nossa realidade.

Não pretendemos, evidentemente, esgotar a discussão acerca da identidade nacional no Romantismo brasileiro. Interessa-nos, apenas, investigar o papel de Sousândrade dentro da visão predominante em nosso Romantismo e, dessa forma, evidenciar a lucidez e racionalidade com que o poeta abordou a matriz externa, revelando uma visão satírica e irônica em relação ao período romântico.

3.1. Identidade: uma noção

A identidade expressa a incorporação pelo sujeito de valores aceitos como culturais pela sociedade, refletindo, assim, o conjunto de valores incorporados subjetivamente e transmitidos ao longo do tempo através da interação entre os indivíduos inseridos na comunidade. Lotman [1981, p.101] associa esse processo à acumulação e transmissão de conhecimentos de cultura. A cultura seria o “conjunto da informação não genética, como a memória comum da humanidade ou de coletivos mais restritos nacionais ou sociais”.

A noção de identidade, portanto, está intimamente ligada à idéia de cultura, pois pressupõe um posicionamento individual em relação a um conjunto de conhecimentos precedentes à individualidade, ou seja, o sujeito busca atualizar os conhecimentos coletivos para, a partir deles, construir sua identidade.

Tal atualização não se dá de maneira pacífica, pois nem sempre o indivíduo aceita passivamente os valores tidos como pertencentes ao universo cultural. Em certos momentos, cria-se uma tensão entre os valores “aceitos” como elementos formadores da identidade. Quando essa tensão se estabelece, o sujeito questiona valores coletivos, possibilitando a mudança ou enfraquecimento dos parâmetros culturais da sociedade, e, conseqüentemente, o surgimento de novos valores culturais, que dinamizam e movimentam a cultura de um povo.

A identidade implica, assim, em uma constante tensão estabelecida entre elementos “aceitos” e “negados” pelo sujeito como pertencentes a uma determinada cultura. Sodre [19?, p.02], afirma que, em uma cultura, temos uma maioria impondo valores a uma minoria que, embora minoritária, luta para preservar e expandir seus valores. O autor vê a minoria como um lugar “onde se animam os fluxos de transformação de uma identidade”. Para ele, a minoria expõe o impulso transformador dentro da cultura, revelando o papel do sujeito como um fator de mudança dentro da sociedade.

Nesse sentido, a identidade, vista como identificação do sujeito com um conjunto de valores sociais coletivos, revela uma luta por hegemonia entre valores prestigiados e desprestigiados socialmente. A identidade de um povo mostra-se como um universo extremamente heterogêneo, no qual os valores “aceitos” majoritariamente tensionam continuamente com valores minoritários desprestigiados. Essa diversidade permite-nos pensar em um âmbito conflitante inerente à identidade, no qual os valores pertencentes a uma dada cultura são negados por remeterem a um conjunto externo à coletividade, ou por manifestarem um posicionamento minoritário dentro da cultura.

Tais considerações levam à percepção de que, na consolidação da identidade, temos a relação entre um *Eu*, marcado por valores prestigiados majoritariamente, em constante tensão com um *Outro*, entendido como os valores destoantes em relação aos valores majoritários, o que implica dizer que pensamos a identidade brasileira em constante diálogo com uma identidade não-brasileira.

Segundo Schwarz [1987, p.93], a tensão se estabelece no âmbito da identidade brasileira na medida em que “brasileiros e latino-americanos fazem constantemente a experiência do caráter *posticho*, *inautêntico*, *imitado* da vida cultural”. Para Schwarz [op.cit., p.91], a identidade nacional aparece constantemente relacionada a uma identidade externa, que incorporada a nosso universo cultural, choca-se com o “genuinamente” brasileiro, produzindo o que ele chama de “prestígio ideológico dos países que nos servem de modelo”.

A identidade de um povo, vista por esse prisma, pode ser entendida como algo sempre em formação, pressupondo uma contínua tensão em relação a uma não-identidade. Lotman [1981, p.31] sugere que a cultura nunca “engloba o todo, até ao ponto de formar um nível com consistência própria. A cultura só se concebe como parte, como uma área fechada sobre o fundo da não-cultura”.

Nessa perspectiva, é inconcebível pensarmos em uma identidade nacional que não seja moldada a partir de um paralelo externo, pois, como alude Cândido [1989, p.148], a

dependência cultural “é um fato por assim dizer natural, dada a nossa situação de povos colonizados que, ou descendem do colonizador, ou sofreram a imposição de sua civilização, (...)”.

3.2 Literatura como manifestação da identidade

Partindo da concepção de Literatura como um mecanismo expositor de cultura, consideraremos como imanente ao discurso literário a expressão de uma identidade. Para Lotman [1981, p.103] “o mundo é imaginado como palavra, e o ato da criação como formação dum signo”. Esta afirmação leva-nos a pensar na importância do discurso literário como expositor de valores culturais, pois o sujeito manipula o universo lingüístico em busca da transmissão de um determinado sentido e, ao fazê-lo, explicita o universo subjetivo constituinte de sua identidade face à cultura. É nessa perspectiva que consideramos a Literatura, a exemplo de Pound [1995, p.32], como “linguagem carregada de significado” e o universo literário como transmissor de valores culturais.

A obra literária apresenta, assim, o desnudamento dos valores constituintes da identidade, uma vez que, na expressão de um significado, o sujeito posiciona-se de forma consciente, evidenciando os valores “aceitos” como elementos culturais. Dessa forma, na manipulação lingüística, o sujeito transcende a esfera do puramente “real”, para plasmar uma nova perspectiva significativa que, em um plano profundo, evidencia a essência significativa apreendida e incorporada pelo sujeito como valor cultural.

3.3. Romantismo: visão nacionalista

Compreendendo a Literatura como “campo” revelador de identidade, poderíamos dizer que o Romantismo brasileiro, norteadado pelo furor patriótico, procurou identificar a identidade nacional através da singularização do “genuinamente” brasileiro. Acreditamos que esse posicionamento singularizador, concretizado na valorização dos traços característicos do Brasil como ponto distintivo em relação a uma cultura externa, atuou como baliza formativa de nossa identidade. Nos versos retirados do poema “Os filhos de Tupã”, de José de Alencar¹⁴, percebemos como essa valorização servia de elemento de afirmação de nossa identidade :

¹⁴ No presente trabalho, no tocante à produção poética de José de Alencar, tomaremos como referência *Poesias completas*. São Paulo : Brasiliense, 1910.

“Da cascata em que o rio se debruça,
Ergue-se a calva negra de um penhasco
Plainando sobre as ondas. Ferve em torno
O grosso borbão da branca espuma,”

(Alencar. *Poesias completas*, p.161)

A descrição da “cascata” pode ser entendida como uma tentativa de singularizar nossa realidade e diferenciá-la de uma realidade alheia ao espaço brasileiro. A grandiosidade e exuberância da “cascata” funcionariam como ícones de brasilidade, pois as águas da cachoeira são colocadas em posição de superioridade. Plainando sobre as ondas, o “grosso borbão da branca espuma” poderia ser entendido como a supervalorização do elemento de brasilidade.

Semelhante corrente nativista pode ser percebida em “I-Juca Pirama”. Nesse poema, Gonçalves Dias [1957, p.507], por meio da valorização da exuberância da natureza brasileira, procura singularizar nossa realidade como forma de distingui-la de uma exterioridade. Nos versos, “no meio das tabas de amenos verdores,/ Cercados de troncos – cobertos de flores”, elementos como “troncos cobertos de flores” e “amenos verdores” podem ser citados como exemplos dessa tendência singularizadora. Na “Canção do exílio”, Gonçalves Dias leva a predisposição ufanista a um ponto extremo. O espaço brasileiro, marcado por elementos como palmeira, sabiá, campos floridos, entre outros, é descrito como o “mais belo” em oposição a uma exterioridade vista pejorativamente por não apresentar os traços característicos do espaço natural.

No entanto, ao buscarem a expressão das “coisas do Brasil”, os poetas românticos moldavam o elemento nacional a uma “forma” eminentemente externa. Tal preocupação evidencia-se quando, em “I-Juca Pirama”, Gonçalves Dias coloca o nativo às voltas com a antigüidade grega, na tentativa de enaltecer sua linhagem, denunciando o que poderíamos chamar de máscara externa na matriz nacionalista.

Para Cândido [1969], o indianismo romântico, deformado pela imaginação européia, representou um falseamento de nossas matrizes primitivas; pois, embora primasse pela expressão de nossas constantes distintivas, formulava-se à mercê de uma corrente marcada pelo pensamento europeu. Nosso índio figuraria, assim, como o representante maior de nossa cultura, mas teria como paralelo formador uma relação unilateral com o europeu civilizado.

Desse modo, a formação da identidade nacional, no Romantismo brasileiro, apresentou uma tendência à valorização da “cor-local”, marcada por uma influência externa, ou seja, na composição do “puramente” brasileiro, os artistas tinham os olhos voltados para o externo, produzindo, com isso, um fenômeno interessante : as matrizes brasileiras apareciam, muitas vezes, como prolongamento de uma identidade externa.

Sérgio Buarque de Holanda [1994] chamaria a atenção para o deslumbramento do homem europeu em relação às terras recém-descobertas. Segundo o crítico, os artistas do século XIX viam nos nativos uma inocência primitiva que, perdida pela exposição desse “ser puro” às culturas colonizadas, denunciaria a degradação da cultura nativa. Poderíamos dizer que esse fenômeno explicaria, em parte, a visão atribuída ao índio em nossas obras românticas. O homem primitivo é visto como a encarnação da bondade natural, como uma tentativa de recolocar o homem civilizado em equilíbrio com o mundo. Daí termos a valorização dos elementos naturais em sua exuberância e pureza como refúgio do homem civilizado, prisioneiro da cobiça e da ganância.

Não é de se estranhar, portanto, que na consolidação de nosso Romantismo surja, de um lado, a necessidade de delimitar uma identidade própria à cultura brasileira e, de outro, um parâmetro externo como baliza formativa. Cândido [1969, p.20] observa que “o espírito cavalheiresco é enxertado no bugre, a ética e a cortesia do gentil-homem são trazidas para interpretar o seu comportamento.” O crítico [op. cit.] afirma, ainda, que

“o indianismo dos românticos preocupou-se sobremaneira em equipará-lo qualitativamente ao conquistador, realçando ou inventando aspectos do seu comportamento que pudessem fazê-lo ombrear com este – no cavalheirismo, na generosidade, na poesia”. (CÂNDIDO, 1969, p.21)

O Romantismo brasileiro mostra, assim, uma tendência harmonizadora entre o interno e o externo. Valores como a honra, a perfeição heróica, a pureza virginal, a ingenuidade das figuras femininas, a coragem e lisura dos heróis românticos e a caracterização eminentemente européia dos personagens, quando incorporados aos personagens nacionais, levam invariavelmente a uma identificação do nativo com o europeu civilizado.

Álvares de Azevedo [1900, p.243]¹⁵, demonstrando extrema lucidez, questiona essa tendência ao observar que nossos poetas “falam nos gemidos da noite no sertão, nas tradições das raças perdidas das florestas, nas torrentes das serranias, como se lá tivessem dormido ao menos uma noite,...”. Azevedo deixa transparecer que o “embelezamento” da natureza brasileira revela o falseamento das verdadeiras particularidades de nossa jovem nação, prejudicando, com isso, o ímpeto original desejado pelos românticos.

No poema “Marabá”, Gonçalves Dias evidencia a moldagem do interno ao externo na composição da figura feminina que surge diante do eu-poético :

¹⁵ No presente trabalho, no tocante à produção de Álvares de Azevedo, tomaremos como referência *Obras completas*. 3. ed. Rio de Janeiro : Garnier, 1900.

Marabá

Eu vivo sozinha; ninguém me procura !
 Acaso feitura
 Não sou de Tupã ?

Se algum dentre os homens de mim não se esconde:
 —“Tu és”, me responde,
 “Tu és Marabá !”

Meus olhos são garços, são cor das safiras,
 Têm luz das estrelas, têm meigo brilhar;
 Imitam as nuvens de um céu anilado,
 As cores imitam das vagas do mar!

Se algum dos guerreiros não foge a meus passos:
 “Teus olhos são garços”,
 Responde anojado, “mas és Marabá :
 ‘Quero antes uns olhos bem pretos, luzentes,
 “Uns olhos fulgentes,
 “Bem pretos, retintos, não cor d’anajá !”

É alvo meu rosto da alvura dos lírios,
 Da cor das areias batidas do mar;
 As aves mais brancas, as conchas mais puras
 Não têm mais alvura, não têm mais brilhar.

Se ainda me escuta meus agros delírios:
 “És alva de lírios” ,
 Sorrindo responde, “mas és Marabá:
 “Quero antes um rosto de jambo corado,
 “Um rosto crestado
 “Do sol do deserto, não flor de cajá.”

Meu colo de leve se encurva engraçado,
 Como hástrea pendente do cáctus sem flor;
 Mimoso, indolente, resvalo no prado,
 Como um soluçado suspiro de amor !

— “Eu amo a estatura flexível, ligeira,
 “Qual duma palmeira”,
 Então me respondem; “tu és Marabá:
 “Quero antes o colo da ema orgulhosa,
 “Que pisa vaidosa,
 “Que as flóreas campinas governa, onde está

Meus loiros cabelos em ondas se anelam,
 O oiro mais puro não tem seu fulgor;
 As brisas nos bosques de os ver se enamoram,
 De os ver tão formosos como um beija-flor !

Mas eles respondem: — “Teus longos cabelos,
 “São loiros, são belos,
 “Mas são anelados; tu és Marabá :
 “Quero antes cabelos bem lisos, corridos,
 “Cabelos compridos,
 “Não cor d’ouro fino, nem cor d’anajá.”

E as doces palavras que eu tinha cá dentro
 A quem as direi?
 O ramo d’acácia na frente de um homem
 Jamais cingirei:

Jamais um guerreiro da minha arazóia
 Me desprenderá:
 Eu vivo sozinha, chorando mesquinha,
 Que sou Marabá! (*Últimos cantos* – “Poesias Americanas”)

O azul dos olhos imitando o céu anilado e as vagas do mar; a alvura da pele comparada às “areias batidas do mar”, às “aves mais brancas” e às “conchas mais puras”; o cabelo loiro e anelado dão a Marabá, em tupi-guarani “filha da mistura”, um traço eminentemente europeu. A índia, mascarada pelo traço externo, não é reconhecida como representação genuína da matriz nacionalista. A ausência de traços “brasileiros” como olhos “bem pretos, retintos,” a cor morena – “ Quero antes um rosto de jambo corado,/ Um rosto crestado/ Do sol do deserto, não flor de cajá.” – provoca a marginalização do eu-lírico, que é desprezado já que seu padrão de beleza não corresponde ao padrão de beleza dos indígenas.

O diálogo entre Marabá e os guerreiros concretiza a visão negativa atribuída aos traços externos. A jovem Marabá lamenta-se pelo fato de ser fisicamente uma mulher branca, mas interiormente uma mulher ligada aos valores indígenas. A enunciação interrogativa : “Não sou de Tupã?” pode ser entendida como confirmação dessa “descaracterização”, pois denuncia a inquietação do eu-lírico, que não é reconhecida como “puramente” brasileira.

Gonçalves Dias apresenta a incorporação de traços europeus à essência de brasilidade. O isolamento de “Marabá” indica que o traço europeu contamina a figura indígena, provocando a angústia e a solidão: “Eu vivo sozinha, chorando mesquinha,/ Que sou Marabá!”.

A constante alusão a elementos ligados à natureza brasileira pode ser entendida como um mecanismo de “abrasileiramento” do traço externo. Esse “abrasileiramento”, servindo primeiramente como ponto de equilíbrio, mostraria uma identificação do interno com o externo.

Segundo Bosi [1993], essa tendência equiparadora pode ser percebida quando José de Alencar descreve Peri:

“ao mesmo tempo: tão nobre quanto os mais ilustres ‘barões portugueses que haviam combatido em Aljubarrota ao lado do mestre de Avis, o rei cavaleiro’, servo espontâneo de Cecília, a quem chama Uiára, isto é, senhora, e representante unilateral de um sentido de brasilidade encarnado na figura do nativo”. (BOSI, 1993, p. 241)

Tal postura leva a uma inquietação, na qual o externo passa a ser visto não como ponto harmônico, mas como elemento deflagrador de uma máscara imposta à essência de brasilidade. No poema “Marabá”, a inquietação do eu-lírico poderia ser entendida como indício da tensão entre nativo e civilizado, revelando a necessidade de ruptura com a recorrência romântica em identificar as coisas do Brasil a um paralelo externo.

Gostaríamos de retomar a observação de Cândido [1989] acerca da influência dos influxos externos na formação de nossa identidade literária :

“jamais criamos quadros originais de expressão, nem técnicas expressivas básicas, no sentido em que o são o Romantismo, no plano das tendências; o romance psicológico, no plano dos gêneros; o estilo indireto livre, no da escrita. Embora tenhamos conseguido resultados originais no plano da realização expressiva (visão moderna do nativo, por exemplo), reconhecemos implicitamente a dependência.” (CANDIDO, 1989, p.151)

A partir dessas considerações, podemos perceber que os românticos buscavam a expressão do genuinamente nacional através de uma aparente harmonia com o traço exterior, mas, de certa forma, quando moldavam o interno pelo externo, acabavam negligenciando nossas particularidades em detrimento a uma estética alheia à realidade brasileira.

Os modernistas, por sua vez, apresentaram uma tentativa de incorporar as influências desse *Outro* como parte integrante de nosso discurso, não só reconhecendo a dependência em relação ao externo, como também percebendo essa exterioridade como imanente ao traço brasileiro. Cândido [1969] observa que os modernistas de 22 iriam

“acentuar aspectos autênticos da vida do índio, encarando-o, não como gentil-homem embrionário, mas como primitivo, cujo interesse residia precisamente no que trouxesse de diferente, contraditório em relação à cultura européia”. (CANDIDO, 1969, p.20)

Buscando a incorporação do traço externo ao elemento de brasilidade, o movimento modernista via a relação entre interno e externo como ponto formativo de nossa cultura, responsável pela plena expressão de uma identidade brasileira.

3.4 Sousândrade : um olhar distinto

Embora tenha sido composta cronologicamente dentro do Romantismo, a produção poética de Sousândrade, apresenta-se como uma antecipação ao comportamento descrito na seção anterior. O poeta, assim como seus companheiros românticos, procurou dar a nossa cultura um traço característico, identificando-a como singular. Seu posicionamento diante da dualidade interno e externo revela, no entanto, uma crítica à tendência dominante no Romantismo epigonal.

Bosi [1993, p.255] vê, nesse aspecto inusitado do poeta sousandradino, um dos índices da precoce modernidade do autor, pois no confronto entre o Eu e o Outro o poeta revela “de um lado, o imperialismo *yankee*, projetado no ‘Inferno de Wall Street’, de outro, o primitivismo sul-americano que se encarna no herói d’*O Guesa* errante.” Nesse sentido, Sousândrade busca evidenciar, por meio da narração trágica do percurso mítico da personagem, uma sociedade em profusão interna que, sugada pela ação externa, perde pouco a pouco sua individualidade para compor uma visão mais ampla do elemento colonizado. Prova disso é o fato de, em *O Guesa*, termos um deslocamento com proporções continentais, uma vez que, no périplo, o personagem ultrapassa os limites territoriais do espaço brasileiro para compor um plano americano.

Em *O Guesa*, o nativo não é apresentado como pura projeção do europeu civilizado, mas como elemento participante da colonização imposta pelo branco. A figura indígena não fica presa a uma máscara de perfeição, típica do Romantismo, pelo contrário, surge como síntese degradada da ação do externo sobre a matriz primitiva, pois, no contato com o *Outro*, o nativo corrompe sua pureza primitiva ao compor a nova cultura .

Oswald de Andrade [apud Schwartz, 1995], anos depois da publicação de *O Guesa*, apresentaria como um dos problemas para a plena exposição da identidade nacional a máscara européia imposta sobre nossas particularidades :

“O que atrapalhava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior.”

(Andrade, apud Schwartz, Manifesto Antropófago, 1995, p.142)

Pregando a valorização do interno como elemento de influência em relação ao externo, Oswald afirmaria:

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de Senador do Império. Fingindo de Pitt {máscara européia}. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

(op. cit., p.144)

Desse modo, o poeta modernista propõe a inversão do fluxo de influência como possibilidade de efetivamente expressar o “genuinamente brasileiro” :

Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem...

(op. cit., p.143)

A “Revolução Caraíba”, metáfora da tomada de consciência em relação à dependência do artista brasileiro ao elemento externo, mostra que a delimitação de nossa identidade passa pela deglutição do traço exterior e pela efetiva valorização da cultura brasileira :

Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

(op. cit., p.144)

A mesma consciência antropófaga pode ser observada na inusitada poética sousandradina :

(*Dóctor Purúpurú, dóctor Bororó* :)

— Mais valera castrato,

Nem haver candirú :

= Oh ! tremei d’essa ondina

Que ensina

Ao *turyua-tatú* !

O’ São Pedro de Roma ! o Índio é manso,

Que vai subindo os rios, forasteiro

A fugir das sciencias, qual o ganso

Dos regatões, por entre o cacauero.

Moderno missionário o desinquieta

E corrompe : de Amor é sacristão,

Que em latim não escreve os d’Anchieta

Cantos aos céus; mas, civilização.

(*O Guesa*. Canto II, 39-40)

O eu-poético mostra o missionário como elemento degradante, que “desinquieta e corrompe” o indígena, impondo-lhe valores externos através da catequese. Essa ação “corruptora” pode ser percebida quando os elementos “Purúpurú” e “Bororó”, índios das tribos dos Paumaris e dos Bororós, do Estado de Mato Grosso, são caracterizados pela

expressão “Dóctor”, que retira deles a primitividade, remetendo à “erudição” própria do civilizado.

Outro ponto que poderia ser entendido como denunciador de uma europeização do elemento interno é o fato de ‘Dóctor’ ser grafado em uma língua estrangeira, no caso o inglês. Nesse caso, o uso do acento agudo, marcando a pronúncia paroxítona da palavra, assume um tom irônico, pois descaracteriza a pronúncia oxítona dessa palavra no português.

Da mesma maneira, o verso “E corrompe: de amor é sacristão” poderia ser entendido como uma ironia à devoção dos missionários. O verbo “ser”, usado após os dois pontos, produz o esvaziamento do sentido pleno do vocábulo ‘amor’, expressando a sátira a uma cultura externa descaracterizada e degradada em relação ao traço interno. Sendo assim, a aparente civilidade dos indígenas pode ser entendida como a descaracterização do interno imposta pelo externo. A alusão à mudança de perspectiva religiosa do nativo, que deixa de cultivar elementos naturais para assumir a religião européia, corroboraria para a percepção de uma mútua contaminação.

O olhar do poeta revela em seu âmago uma crítica ao elemento externo. Os versos “Que em latim não escreve os d’Anchieta/ Cantos aos céus, mas, civilização ”, podem ser entendidos como uma crítica ao trabalho dos jesuítas no Brasil-colônia, pois o missionário elege como alvo de devoção, não a figura de Deus, mas a “civilização”. O poeta parece criticar a integridade da ação puramente religiosa, indicando o fundo econômico que a movia.

A mesma inversão do fluxo de influência pode ser percebida nos versos que seguem :

(TAGUAIBUNUSSÚ *conciliador; côro em desordem* :)

— Eram dias do estanco,

Das conquistas da Fé

Por salvar tanto impío

Gentio

— Maranduba, abaré ! . . .

Do agudo ao grave, *mémíchió* destoa,

Entrando frei Neptunus ventania :

Siu ! macaca veloz, Maccú-Sophia,

Medindo-lhe o capuz, de um salto voa !

E lá vão ! e lá vão! pernas e braços

A *revirar* Maccú, que solavancos

Que o frade leva, aos trancos e barrancos,

Entre applausos geraes, palmas, fracassos !

Olha o vigário ! a face de Tecuna

Com que mãos carinhosas afagando!

Guai ! Como a véstia sancta abre-se e enfuna

Lasciva evolução, se desfraldando! ”

(*O Guesa*. Canto II, p. 26)

Nestes versos, o elemento externo, metaforizado na figura do vigário, aparece inserido na cultura brasileira, participando ativamente da dança pandemônio dos índios. O verso “Entre applausos geraes, palmas, fracassos!”, pela sua indicação eufórica, pode remeter a uma espécie de acomodação do externo no seio do interno. A “Lasciva evolução, se desfraldando” indicaria a concretização da contaminação do externo pelo interno, uma vez que indica uma postura extremamente erótica, beirando à sexualidade. O fato de “Taguaibunussú” – neologismo formado pela fusão das palavras tupis : *taguaiba* (diabo) e *ussú* (grande) – aparecer como conciliador de um coro em desordem, denunciaria a contaminação exercida pelo interno ao externo.

O vigário, envolvido na cerimônia indígena, pode ser entendido como a profanação da hegemonia externa, uma vez que revela a interação desse elemento na cultura nativa. Os versos : “Com que mãos carinhosas afagando!/ Guai! Como a véstia sancta abre-se e enfuna”, evidenciam a contaminação descrita acima, pois o elemento “sancta” indicador de pureza e ícone da religiosidade cristã aparece degradado pela alusão sexual de que é investido.

Pelo que foi exposto, parece-nos que Sousândrade atinge a modernidade ao procurar apontar que, no contato com a cultura autóctone, o sujeito colonizador aos poucos perde sua integridade externa, para formar, juntamente com o traço nativo, uma nova cadeia de valores que, sintetizados, constituiriam a baliza formativa da cultura brasileira.

Nessa perspectiva, reconhecemos a poética do maranhense como resultado da fusão de um traço externo a uma corrente eminentemente nativa. Embora denuncie uma precocidade moderna, tal postura, no entanto, não renega as influências do falar romântico, pois podemos perceber que o profundo pessimismo em relação ao país, bem como o caráter messiânico imanente ao percurso mítico da personagem central geram uma melancolia própria do discurso romântico:

Os que na patria os olhos não ergueram,
Nem marcharam à sombra dos seus labaros.
O estrangeiro passa: que lhe importa
A magnolia murchar, se elle carece
Tão só d’algumas flores ? . . . Anoitece
N’um somno afflicto a natureza morta !

(*O Guesa*. Canto II, p. 22)

O verso: “Os que na patria os olhos não ergueram,/ Nem marcharam à sombra dos seus labaros” revela o posicionamento negativo em relação à degradação cultural. A imagem do “estrangeiro”, que passa inerte diante da degradação do espaço nacional, aparece como

prolongamento do “brasileiro”, degradado pela falta de amor à pátria. Não é só a ação do estrangeiro que corrompe a essência brasileira, mas a conjunção do olhar brasileiro fixo no externo. A imagem da “natureza morta”, envolta “num somno aflito”, poderia ser entendida como a iconização do sofrimento da identidade nacional negligenciada pela matriz externa.

O poeta não busca a identidade nacional no resgate do passado mítico do indígena ingênuo, comparado à figura do europeu medieval, mas na consciência da impossibilidade desse resgate. Essa lucidez faz com que Sousândrade satirize a dependência romântica ao elemento externo para propor, antecipando Oswald de Andrade, um nacionalismo no qual a valorização da cultura autóctone surge como verdadeiramente singular :

(TUPINAMBÁ *anciando por um lustro nos maus* PORTUGUEZES :)

— Currupiras os cansem
No caminho ao calor,
Parinthins orelhudos,
Trombudos,
Dos desertos horror !

(*Coro dos índios* :)

— Mas os tempos mudaram,
Já não se anda mais nú;
Hoje o padre que folga,
Que empolga,
Vem conosco ao *tatú*.

(*O Guesa*. Canto II, p. 25)

No fragmento acima, é possível observar essa singularização da cultura nativa. O fato do Tupinambá evocar a figura do “Currupira” (ente fantasmagórico protetor da natureza, cujos pés têm o calcanhar para frente e os dedos para trás) e a tribo dos Parintins (tribo tupi da bacia do rio da Madeira, famosa pela ferocidade e crueldade para com os inimigos) contra os portugueses revela a consciência da necessidade de inversão do fluxo de influência. O “coro dos índios” relega a ingenuidade do nativo a um tempo passado. O circunstancial de tempo, em “Hoje o padre que folga,/ Que empolga,/ Vem conosco ao *tatu*”, ratifica a noção de que o passado de ingenuidade dá lugar a uma nova perspectiva entre o interno e o externo, ou seja, não é só o nativo que é corrompido, também o colonizador aparece contaminado pelo contato com a cultura autóctone.

Segundo Lima [2001], a ironia sousandradina formula-se na sátira à “linguagem européia” de um José de Alencar e um Gonçalves Dias, para citar os mais expressivos. Essa sátira denota uma visão distinta da “fantasia nacional”, pois Sousândrade insurgi-se contra o

falseamento de nossa matriz para, através da crítica à farsa do índio embranquecido e civilizado, evidenciar o movimento fundador de nossa cultura.

Em alguns momentos ao longo do *Guesa*, o nativo aparece como algoz do colonizador, produzindo um tom de galhofa que, muitas vezes, chega à ridicularização. Percebemos que figuras ligadas à mitologia indígena como Fomagatá (serpente voadora que cospe fogo), Jurupá (demônio alado), Currupiras (ente fantástico), Juruparí (demônio), Taguaibunussu (demônio grande), entre outras, têm papel de destaque, sobrepondo-se a elementos pertencentes ao universo do colonizador como Netuno, Vênus, Jeová, Jesus, a Besta do Apocalipse, o que, acreditamos, aponta para a valorização da matriz interna.

De nosso ponto de vista, a poética sousandradina não busca um passado heróico para o nativo brasileiro, pelo contrário, critica essa busca como ponto de descaracterização de nossa cultura. Sousândrade, com sua lucidez titânica, procura evidenciar a fragilidade da “singularidade” pretendida pelo Romantismo.

(GONÇALVES-DIAS *falando dos mares* :)

— ‘Vão nas conchas involtos

Volver campá os tatús;

Vão derviches aos banjos;

Só anjos

Vão com flor a Jesus.

(*O Guesa*. Canto II, p. 27)

O fato do eu-poético proclamar seu discurso através dos mares poderia remeter à morte de Gonçalves Dias. Poder-se-ia pensar também numa crítica à artificialidade romântica, já que os versos instauram uma imagem de aparente banalidade, provocando o esvaziamento da mensagem. Essa postura pode ser observada com mais clareza à medida que a estrofe se desenvolve. O verso “Volver campá os tatús”, por seu caráter negativo (“campá” é um tipo de lápide que, no caso, fecharia a essência de brasilidade encarnada na figura dos “tatús”), indicaria a artificialidade do falar romântico que, “envolto em conchas”, perde seu ímpeto singularizador, degradando a matriz brasileira.

Insurgindo-se contra a artificialidade predominante no discurso romântico consagrado, o poeta tenta, através de uma linguagem extremamente crítica e racional, denunciar e evidenciar, como imanente ao processo de construção da identidade nacional, uma fusão sistêmica dessa influência. É justamente essa postura em relação ao externo que coloca Sousândrade como precursor da modernidade.

3.5 O nacionalismo rebelde

Paul Valéry [1999] observa que o movimento romântico escapa a uma definição totalizadora justamente por seu caráter heterogêneo. A profunda irrupção subjetiva encontrada nesse movimento revela um posicionamento individual em relação ao mundo, proporcionando uma fragmentação da realidade através da expressão do olhar de um eu impregnado de subjetividade.

Ao se pautar pelo individualismo, o movimento romântico nega a harmonia própria do discurso clássico, promovendo, com isso, a busca por um novo plano expressivo. Essa postura libertária entra em consonância com alguns anseios do modernismo de 22, marcando a incorporação do traço externo às características nacionais para fundi-los em uma arte “verdadeiramente brasileira”. Poderíamos dizer, então, que, tanto o Romantismo quanto o Modernismo, fechando-se na individualidade, criaram um “mundo” no qual o olhar do Eu deformava a realidade empírica ao incorporar criticamente a tradição que os precedia.

O Romantismo epigonal ou conservador, preso ainda a valores externos e a uma latente emotividade, negligenciou muitas de nossas matrizes primitivas em detrimento a elementos externos. O Modernismo, mais racional, incorporou à tradição traços pertencentes à matriz nacional para cantar efetivamente a “brasilidade”.

Friedrich [1991] afirma que o moderno tende a fragmentar a realidade, levando a uma intelectualização do filtro emotivo próprio do discurso romanesco. Tal procedimento confere ao discurso moderno uma lucidez em relação à tradição, o que conduz, em alguns casos, a uma reorganização da própria tradição.

Procurando dar a nossa cultura um traço característico e identificá-la como fruto de um *melange* cultural, Sousândrade criou em pleno século XIX – suas primeiras obras foram publicadas em 1858 – uma obra marcada pela crítica à tendência pacificadora encontrada no Romantismo brasileiro.

Das guardas nacionaes os commandantes,
O nobre escravocrata, que é barão,
Os poetas do amor, mimos de amantes,
Alli rendiam preitos à funcção.

(*O Guesa*. Canto II, p.31)

A alusão a “poetas do amor, mimos de amantes” remete diretamente ao versejar dos autores românticos brasileiros. A ironia estabelecida entre a imagem do “nobre escravocrata, que é barão”, comandando as “guardas nacionais”, indica que o olhar tipicamente romântico proporcionava o falseamento de nossas matrizes. Os termos “nobre” e “barão” remetem à

nobreza, ou seja, à elite. Estes são aproximados à figura do escravocrata, isto é, aquele que vive da espoliação do nativo e do escravo. A indicação de que os poetas “rendiam preitos à função” coloca-os em posição de escravidão em relação ao externo, fato que remonta à falsidade ideológica do versejar romântico canonizado no Brasil.

Ao longo do poema, as figuras do europeu colonizador, do império brasileiro, do clero corrompido e do nativo contaminado pela cultura européia serão vistas como destruidoras da expressão genuinamente nacional.

(RODRIGO, *das naus* de COLUMBUS *passando-se para outros deuses*.)

— A Christovão os escudos?

Com Mafoma me puz !

Era “a que marinheiro

Primeiro

Visse terra,” , não luz !

(VIOLA *rindo*.)

— D’este mundo do diabo

Dom Cabral se apossou,

E esta noite d’Arabia

Astrolabia

Desde então se bailou.

(*O Guesa*. Canto II, p. 30)

“Dom Cabral”, descobridor do Brasil, é pintado como degradador da cultura nativa, pois metaforiza a imagem do colonizador trazendo consigo uma cultura alheia ao espaço natural. Na “noite d’Arabia / astrolabia” tem início a mafoma (bagunça), a degradação da cultura autóctone. Nesse ponto poderíamos aludir a uma visão crítica frente a corrupção humana, pois “Mafoma” é uma das designações de Maomé o que pode indicar uma burla a integridade humana absorta no egoísmo. O tom irônico encontrado na cacofonia “Arábia /astyrolábia” poderia ser uma confirmação dessa situação degradada. A falta de “luz”, indicada na fala de Rodrigo¹⁶, em consonância com essa visão degradada do homem, mostra a desesperança do eu-poético diante da chegada do colonizador e de sua cultura. O “mundo do diabo” (Brasil) aparece como uma projeção demoníaca dessas interferências, pois o elemento interno perdendo sua singularidade é suplantado pelo traço externo. Nesse caso, o plano idílico do Éden cede lugar a uma visão negativa do traço interno e, com isso, temos uma visão pessimista em relação ao espaço brasileiro:

¹⁶ Não foi possível estabelecer a origem biográfica. Cabe ressaltar que Sousândrade tinha como hábito listar personagens da época nos fragmentos do *Guesa*, o que provavelmente aconteceu neste caso.

(*Voz dogmatica de fóra :*)

— Luzo-hispano-brazilio

Antro de Belzebus !

Lacio em fim ! . . . Rêis da raça

Da graça;

Réis, dos antros . . . da luz !

(*O Guesa. Canto II, p. 30*)

A “voz dogmática de fora” mostra a degradação do elemento interno, pois o “Antro de Belzebus” cria o “lacio sem fim!”, intensificando a espoliação do nativo. A cacofonia “raça/grança” traz um tom irônico intensificado pelo trocadilho Rêis/réis. Os “Rêis da raça” (o nativo antes da chegada do colonizador) passam às vítimas, sendo tomados como mercadoria e lançados aos “antros da luz”.

Tal postura remete, novamente, a uma crítica ao traço externo. A família de Bragança figura como símbolo a ser ultrapassado para o pleno desenvolvimento da “liberdade nacional”:

“E vasta e ricca a zona dos imperios:

Ao occidente os Incas gloriosos;

Ao oriente os Principes iberios;

Oceano e oceano; ao meio andeos colossos.

Minas-Geraes a patria do diamante

E das pedras preciosas, d’este lado;

Do outro, os aureos metaes a que oscillando

Todo o paiz se funde enthesoirado.

Lá, Manko-Kápak a salvar a história

Dos Naturaes, que eleva a humanidade;

Aqui Pedro-Bragança co’a victoria

D’independencia, pela liberdade.

— Mas, aonde vai qual trevas o monarcha,

Deixando-vos pinhor de vinda aurora

Entre as mãos de inimigo patriarcha ?

— Quem a si patria faz, sem patria agora ? (*O Guesa. Canto VI, p. 135- 6*)

No fragmento acima, temos um jogo dialético entre um plano primitivo visto como elemento positivo (O império Inca) e um plano disfórico associado ao “império ibérico” (Portugal e Espanha). Nesse jogo, a riqueza do espaço natural, em “ aureos metaes”, “Minas-Geraes a patria do diamante”, confrontada com a ação espoliativa do estrangeiro, confere ao discurso um olhar pessimista face à sociedade.

A “independência” aparece, assim, prejudicada pela dominação do império, pois o poeta banaliza o fato histórico, aprisionando-o na própria liberdade atribuída à pátria. A destituição da liberdade, trazida com a independência, “Deixando-vos pinhor de vida aurora”,

implica, assim, uma visada irônica em relação à não participação do povo brasileiro no processo de independência.

Diante disso, poderíamos dizer que um dos pontos de contato entre Sousândrade e a arte modernista está na consciência da impossibilidade de expressão de nossas particularidades através do paralelo pacífico com o traço europeu. Na poética sousandradina, não há a fusão harmônica entre as interferências advindas da constante “europeização” e nossas particularidades nacionais, mas a denúncia da impossibilidade de tal procedimento produzir uma arte genuinamente nacional.

CAPÍTULO IV

TRADIÇÃO E MODERNIDADE

Como tem sido comentado ao longo do trabalho, Sousândrade destaca-se de seus contemporâneos pela adoção de um posicionamento crítico face à tradição. Tal procedimento remete a uma reorganização do discurso romântico, indicando uma modernidade latente.

Como observa Chiampi [1991], um dos pontos de partida para a modernidade é o advento romântico que marcou uma nova perspectiva estético-temática, na qual a rigidez clássica cedeu lugar a uma perspectiva individual, inaugurando uma nova era, mais crítica em relação ao passado.

O moderno surge, portanto, como um olhar crítico em relação ao passado, uma nova maneira do homem relacionar-se com o meio em que vive, proporcionando uma reestruturação dos planos expressivos. Valéry [1999] comenta como imanente ao espírito moderno uma “metamorfose do passado”. Os inúmeros movimentos de vanguarda surgidos a partir do final do século XIX corroborariam para a comprovação de que, na modernidade, o artista, envolto em uma atitude libertária, reorganiza a tradição.

Nesse sentido, o moderno volta-se para a tradição com o intuito de aproximá-la ao contemporâneo, o que implica uma fragmentação e dinamização do fazer literário, levando o espírito moderno a buscar uma nova maneira de vincular-se à tradição, transfigurando, nesse processo, a linearidade em fragmento, a harmonia em caos, a ordem cronológica em fluxo de memória, a erudição em coloquialismo, a rigidez estética em liberdade expressiva.

Em nosso estudo, de certa forma, temos pautado nosso olhar pela discussão da modernidade presente em Sousândrade. Entendemos que, na manipulação consciente da linguagem, o poeta maranhense demonstra no *Guesa* uma postura revolucionária e, com isso, destoa da “tautologia” de seus contemporâneos.

Aqui montavam seu corcel cerdoso
 Currupiras, com arcos de Maués:
 Hoje gritando, a sós, o alveo arenoso
 Descem, subindo os rastos de seus pés.
 Juruparís os viram desmontados,
 E da palmeira os ramos entreabrindo,
 Cynicos gestos, fugitivos rindo
 Aponctavam . . . – p’r’os Índios desolados —

(O *Guesa*. Canto III, p. 59)

A alusão a “rastos” renega a plenitude do povo nativo a um tempo passado. Esse posicionamento pode ser observado pelo deslocamento temporal criado pela oposição do passado “Aqui montavam” e o presente “Hoje gritando, a sós, o alveo arenoso/ Descem, subindo os rastos de seus pés”. O olhar de “Juruparís” flagra, assim, a degeneração do nativo destituído de suas origens. O “entreabrir” dos ramos da palmeira soa como uma ironia, indicando que o desolamento dos índios, apontado por “Jurupari” e pelo “Curupira”, demonstra um olhar crítico em relação à harmonia romântica. Os “cynicos gestos” e o riso dos fugitivos, que, nesse caso, tanto pode remeter ao nativo quanto ao colonizador, confirmam a ironia presente na cena.

Nos termos de Williams [1976], a obra sousandradina só pode ser compreendida plenamente pelo prisma do Romantismo. Para ele,

“somente a partir de uma ótica romântica (...) é que evoluiremos para a observação dos audaciosos lances que apontam para o vanguardismo, passando pelo simbolismo, num percurso em que demonstra seu valor poético e gênio inventivo”. (WILLIAMS, 1976, p.75)

Segundo o crítico norte-americano, essas influências, filtradas por um olhar conturbado em relação ao mundo, implicam posicionamentos distintos em relação ao fazer literário tipicamente romântico, apontando para a modernidade do poeta maranhense.

4.1. Um olhar antropófago

Afastando-se dos valores tradicionais que tanto influenciaram nossas manifestações literárias, Oswald de Andrade [apud Schwartz, 1995], em seu “Manifesto Antropófago”, propõe uma nova forma de expressão, na qual o nativo aparece investido de suas particularidades distintivas em relação ao colonizador. Tal postura, segundo Campos [1982], irá produzir não só a devoração de uma “cultura universal”, como também a valorização de particularidades verdadeiramente ligadas à cultura brasileira.

Podemos perceber, entre o discurso do *Guesa* e o manifesto oswaldiano, uma ligação temática. Tanto Sousândrade quanto Oswald vêem o nativo não como pura projeção do europeu civilizado, mas como a síntese degradada da ação do externo sobre a matriz primitiva. Com efeito, Oswald de Andrade aproxima-se da rebeldia precursora de Sousândrade, uma vez que o poeta modernista apresenta a perplexidade face à constante interferência externa em nossas letras. Para ele, o efetivamente nacional passa essencialmente pela incorporação do externo.

“Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz. (...)
 Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI. (...)
 Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema”.

(Andrade, apud Schwartz, Manifesto antropofago, 1995, p 146)

A expressão “genro de D. Antônio de Mariz” remete a Peri, metáfora do nacional moldado pelo elemento civilizado, corroborando para o entendimento da descaracterização da cultura interna pela influência externa. A alusão ao “índio filho de Maria”, ou seja, o índio catequizado e, portanto, destituído de suas particularidades nativas, confirma essa leitura.

A interferência externa, metaforizada nas figuras de Göethe e Anchieta, Peri e Iracema, não apenas determina a crítica ao falseamento das particularidades nacionais, uma vez que eles renegam suas crenças para assumir a identidade civilizada, como também indica uma visão mais lúcida em relação à falsidade do discurso romântico tradicional. A “Corte de D. João” e a “mãe dos Gracos” podem ser entendidas, nessa perspectiva, como símbolos da cultura externa sobrepondo-se às matrizes nacionais.

Em oposição a essa realidade fantasiada, Oswald propõe a valorização das particularidades nacionais como forma de libertação:

“Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.”

(Op. cit., p. 147)

A metáfora do “matriarcado de Pindorama” (nome do Brasil em nheengatu) simbolizaria uma mudança de valores. Ao invés da mera equiparação do traço interno às influências européias, comuns no romantismo brasileiro, tem-se o confronto entre essas matrizes, para que, posteriormente, o interno, enriquecido por tais influências, liberte-se das “penitenciárias” e expresse o genuinamente nacional.

A mesma irrupção nacionalista pode ser percebida no versejar sousandradino:

(STAËL *pelo amor* ; NAPOLEÃO *esgarreirando réis d'Iberia* :)

— Bigamo mór, qual pensas

Ser a maior mulher ?

— Campo p'ra ser arado,

Ao Estado

A que bravos mais der !

(*D. João VI. escrevendo a seu filho :*)

Pedro (credo! que sustos!)

Se ha de ao reino empalmar

Algum aventureiro,

O primeiro

Sejas . . . toca a coroar !

(*1º Patriarcha :*)

— Quem que faz fraca gente,

Calabar-Camarão?

Ou santelmos delirios,

Ou sirios

Das gargantas do Cão ?

(*2º Patriarcha :*)

— Bronzeo está no cavallo

Pedro, que é fundador;

Ê! ê! ê! Tiradentes,

Sem dentes,

Não tem onde se pôr !

(*O GUESA, rodando :*)

— Eu nasci no deserto,

Sob o sol do equador:

As saudades do mundo,

Do mundo . . .

Diabos levem tal dor!

(*O Guesa. Canto II, p.31*)

Neste fragmento, o nacionalismo sousandradino se faz presente na alusão jocosa à Proclamação da Independência do Brasil. Os “patriarchas” (Dom Pedro e D. João VI) aparecem caracterizados como exploradores e degeneradores do ímpeto do povo brasileiro. “Tiradentes sem dentes” remete ironicamente à não-participação do povo brasileiro no processo de independência, indicando a degeneração da imagem do herói nacional. A expressão “sem dentes” confirma essa leitura, lembrando o castigo imposto ao herói da Inconfidência Mineira, esquartejado para servir de exemplo à nação.

O fato de o Guesa (identificado ao nativo) aparecer “rodando”, queixoso de um passado, confirma a descaracterização do elemento de brasilidade, conferindo ao fragmento uma melancolia em relação ao presente.

A rubrica que abre o fragmento, “Staël” falando pelo amor”, traz à tona a crítica ao discurso tipicamente romântico. A imagem do poeta romântico, associada à tirania de Napoleão Bonaparte, proporciona a exposição da distância entre o olhar “fantasiado” do poeta romântico em relação à realidade opressora da época.

A sonoridade na fala do “1º Patriarcha” parece reforçar essa postura crítica, porque a fala da personagem é concluída com o termo demoníaco “gargantas do Cão”. Assim, a figura

de “Napoleão” pode ser entendida como irônica em relação à fragilidade do Império português e, por consequência, como a exposição da sobreposição da emoção sobre a razão típica do advento romântico canonizado no Brasil.

O fragmento citado aponta, ainda, para o maquiamento imposto pelo discurso romântico tradicional às características nacionais. O herói romântico, sempre perfeito e honrado, é ridicularizado na alusão ao destino trágico imposto a Tiradentes. A triunfante ação de D. Pedro I, ao proclamar a Independência do Brasil, perde força pela indicação de uma necessidade imperialista presente na fala de D. João VI. A realidade, nesse caso, suplanta a idealização romântica, daí Staël figurar como uma crítica ao discurso de seu tempo, e Napoleão aparecer “escarreirando” os reis da Ibéria.

Pode-se dizer, então, que a poética sousandradina não busca a expressão do interno moldado pelo prisma europeu, como o fez em larga medida José de Alencar, pelo contrário, critica essa submissão, encarando-a como ponto de descaracterização de nossa cultura. Daí termos, no romantismo sousandradino, uma sátira à “originalidade” pretendida pelo Romantismo.

O Guesa apresenta, nesse ponto de vista, um nacionalismo rebelde que lembra a antropofagia oswaldiana. A inserção, no “Tatuturama”, de uma personagem como o “Anthropophago HUMÁUA” poderia ser uma das evidências dessa “antropofagia” sousandradina.

(HUMÁUA desprendendo o cinturão anthropophago e com elle tocando para fóra curumís-guesas e cunhãtans:)

— Índios corsos, potyras !
Fujam Juruparí !
Xcommungado Victorio,
Infusorio
Do senhor do *ururí*.

(XEQUES farejando; cunhãmucús escondendo ao GUESA :)

— Que á justiça não fuja;
Aqui vai ...acolá ...
== Que em tatús vos transforme,
D'enorme
Rabo, Fomagatá !
— Com sentença lavrada
E o tal orpham lá está ! ...
== Juises maus, o menino
Divino
D'entre vós surgirá !

(*O Guesa*. Canto II, p. 36-7)

(*Anthropophago HUMÁUA a grandes brados :*)

— Sonhos, flores e fructos,

Chammas do *urucari*!

Já se fez *cáe-á-ré*,

Jacaré!

Viva Jurupari ! (*Escuridão. Silêncio*)

(*O Guesa. Canto II, p. 41*)

Nas passagens acima, podemos perceber a inquietação do eu-poético em relação à valorização do traço nacional. Os versos “Xcommungado Victorio,/ Infusorio/ Do senhor do *urari*” sugerem o envenenamento imposto pelo nativo ao elemento externo, indicado pelo termo “urari”. Na fala do antropófago Humáua, “==Que em tatús vos transforme,/ D’enorme/ Rabo, Fomagatá!”, os termos “tatús” e “Fomagatá” figurariam como ícones da rebeldia do traço interno em relação ao destino trágico resguardado ao Guesa.

Pode-se perceber a tentativa de valorização do traço nacional como forma de redimensionar a constante dependência a valores externos presente na cultura brasileira, o que acaba remetendo à tensão estabelecida entre o traço interno e as constantes interferências européias em nosso Romantismo. Os “juises maus” (sic!) e a evocação do “menino divino” pelas “cunhãmucús” indicam que, a partir do prisma nativo, o interno pode sobrepor-se ao traço colonizador.

O olhar lúcido do poeta maranhense faz-se presente na alusão ao martírio do jovem Guesa, que é associado à figura de Jesus, elemento da cultura externa. A escuridão e o silêncio que fecham o fragmento podem ser entendidos, então, como a deflagração da consciência do eu-poético diante da degeneração moral e ética que surge como grande obstáculo a ser transposto para a consolidação da valorização da “cor local”.

Essa lucidez pode remeter à “transfiguração do Tabu em totem” [Andrade, apud Schwartz, p.145], proposta por Oswald de Andrade, em seu “Manifesto antropófago” – metáfora oswaldiana que sintetiza a necessidade de mudança de perspectiva em relação à dependência a valores externos, presente em nossas letras até o advento modernista de 22.

Antecipando Oswald e se distanciando de seus contemporâneos, o olhar sousandradino forja paralelos internos para nossa literatura, mas, mesmo nesse olhar nacionalista impregnado de rebeldia, é possível verificar a lucidez em relação à dependência da cultura nacional ao traço externo. A tentativa inútil de “Humáua”, protetor do jovem Guesa, de retirá-lo da dança pandemônio, confirma essa leitura.

A fala das Cunhãmucús, marcada estilisticamente pelos dois travessões¹⁷, poderia indicar a inquietação dos nativos diante da cena. A alusão a “Fomagatá” (demônio indígena) e a comparação do Guesa a Jesus (menino Divino) trazem a comprovação de que o olhar do eu-poético tenta romper com a dependência ao externo, mas tal ruptura não é possível, o que leva a uma projeção futura concretizada no uso do verbo “surgirá” e na ação dos Xeques, que descobrem o Guesa e o levam cativo para a continuidade de seu percurso mítico.

Diante disso, podemos perceber que Sousândrade, assim como Oswald, procura evidenciar em sua obra a aglutinação das interferências externas pela matriz nacional. Insurgindo-se contra a artificialidade predominante no poetar romântico conservador, Sousândrade tenta, através de uma linguagem extremamente crítica e racional, denunciar como imanente ao processo de construção de nossa literatura, a fusão sistêmica do externo ao traço interno e, nesse procedimento, dialoga com a antropofagia oswaldiana.

Nessa perspectiva, as considerações arroladas ao longo do trabalho caminham para a percepção de que o romantismo sousandradino apresenta, no que concerne à expressão da brasilidade, uma visão semelhante a de Oswald de Andrade.

Sousândrade, portanto, proporcionou a denúncia de um nacionalismo racional e, com isso, mostrou um olhar inovador, o que aponta para a constatação de que a literatura brasileira seria efetivamente fundada através da síntese da matriz nativa com as interferências externas. Os irmãos Campos [1995], vislumbrando no poeta maranhense uma linha distinta da de seus contemporâneos, veriam nele um dos primeiros poetas da modernidade.

Numa perspectiva internacional, é preciso que se diga, a obra sousandradina recua bruscamente o marco de independência da literatura brasileira para a nossa segunda geração romântica, marco este que estaria nominalmente com os modernistas de 22, (...) Os dois círculos infernais do *Guesa* fazem-no credor de uma posição precursora de importantes linhas de pesquisa da poesia atual (...)” (CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de., 1995, p. 17)

Sem discordar dos irmão Campos, cabe ressaltar, entretanto, que embora Sousândrade tenha sido um poeta inovador e crítico frente a seu tempo não poderíamos analisar os dois círculos infernais do *Guesa* como fragmentos isolados, pois estes estão inscritos em um contexto mais amplo e, a nosso ver, esse contexto traz nítidas marcas românticas. Diante disso, pensamos em Sousândrade não como um modernista propriamente dito, mas com um romântico impregnado por seu tempo e, por isso, um autor moderno.

¹⁷ Na parte inovadora do poema a voz enunciativa é atribuída a várias personagens. O recurso estilístico usado para a marcação da mudança enunciativa são os travessões duplos e simples. No entanto, geralmente, a profusão babélica dos discursos impede a delimitação exata do enunciador.

4.2. *O Guesa*: um diálogo moderno.

A modernidade tem sido caracterizada, neste trabalho, por um questionamento da tradição presente na arte influenciada pela perspectiva Clássica. Friedrich [1991] aponta, como elemento de distinção na perspectiva moderna, o surgimento de categorias negativas como a fantasia ditatorial, a insurreição contra a herança cristã, a transcendência vazia, o gosto pelo noturno e pelo grotesco, a visão demoníaca do mundo e a dissolução da forma, entre outras.

Longe de remeterem a uma visão pejorativa, tais categorias apontam para uma distinção da modernidade em relação à tradição. O crítico salienta, ainda, que a modernidade não negou o passado, apenas operou uma reorganização de valores estético-temáticos estanques e cristalizados e, por isso, inviáveis para a expressão da realidade após o advento do Iluminismo e da Revolução Industrial e Francesa. A modernidade impõe-se, então, como uma necessidade expressiva para o homem moderno. Atitudes antecipadoras, presentes em autores como Boccaccio, Dante, Shakespeare, Cervantes, entre outros, apontam para a mudança que se fazia necessária.

O Romantismo surge como um dos momentos em que a atitude rebelde da modernidade começa a ganhar força para, posteriormente, configurar-se como um novo paradigma expressivo. Na interpretação de Chiampi [1991]

“os românticos usavam o termo “moderno” para designar não só suas próprias concepções estéticas, como também tendências anticlassicistas e, portanto, inovadoras, que se vinham mostrando nos próprios clássicos”. (CHIAMPI, 1991, p.22)

A rebeldia romântica apresenta-se como um divisor de águas e muitas das inovações da modernidade se fazem presentes em suas atitudes estético-temáticas.

O Romantismo alemão, marcado pelo teor racional, é apontado por Chiampi [op. cit] como o momento da afirmação da nova forma expressiva, pois essa vertente romântica não nega completamente a atitude clássica, mas a transforma em uma nova perspectiva. Mais crítico e racional, o Romantismo alemão, segundo Chiampi [op.cit.], traz o embrião da modernidade e, por isso, pode ser entendido como o momento da maturação do espírito moderno.

Sousândrade [apud Campos, 1979, p.22] afirma que *O Guesa* “nada tem do dramático, do lírico ou do épico, mas simplesmente da narrativa”. No entanto, como salienta Campos [op. cit.], é possível encontrar no corpo do poema uma “mistura” de gêneros. Temos, assim, a

conjunção desses gêneros ao longo do texto, o que leva à classificação do poema como um gênero híbrido, próximo do romance moderno, na linha de um *Ulisses* de Joyce, de um *Macunaíma* de Mário de Andrade só para citar dois exemplos.

Tais colocações possibilitam vislumbrar que a linguagem de Sousândrade, destoante para os padrões românticos tradicionais, implica diretamente uma reorganização desse padrão, denotando que *O Guesa* materializa-se como uma obra de alto teor moderno.

4.3. O poeta e a modernidade

Nessa mesma linha de raciocínio, a modernidade de *O Guesa* instaura-se na medida em que são redimensionados padrões pré-estabelecidos, levando a novas possibilidades expressivas. No “Inferno de Wall Street”, podemos perceber, na adoção do capitalismo como material poético, um exemplo desse processo sousandradino. Nesse sentido, a adoção do “novo” poderia ser tomada como um dos elementos que ligam o poema sousandradino à modernidade.

Inscrito dentro do Canto X do poema *O Guesa*, O “Inferno de Wall Street” tem como cenário um dos símbolos do florescente capitalismo norte-americano no final do século XIX : a bolsa de valores de Wall Street. Composto, como já foi dito, por versos de estrutura rítmica tensa e rápida, o inferno sousandradino pode ser entendido como um momento de ironia e sátira à decadência moral presente na sociedade da época.

O “capitalismo selvagem”, norteadado pelo egoísmo e pela cobiça, surge, então, como tema central desse inusitado fragmento sousandradino. A presença de personagens da época principalmente políticos, empresários corruptos, especuladores, falsários, prostitutas, personalidades religiosas, entre outros, projetados em um diálogo babélico, no qual as vozes se cruzam e se relacionam em uma frenética dinâmica interna, proporciona ao fragmento uma espécie de iconização do cenário caótico da bolsa de valores de Wall Street.

(NORRIS, *Attorney*; CODEZO, *inventor* ; YONG, Esq., *manager* ; ATKINSON, *agent*; ARMSTRONG, *agent*; RHODES, *agent*; P. OFFMAN & VOLD, *agents*; algazarra, miragem; ao meio, o GUESA :)

— Dois! trez! cinco mil! se jogardes,
Senhor, tereis cinco milhões!
== Ganhoul ha ! haa ! haaa !
— Hurrah ! ah! . . .
— Sumiram . . . seriam ladrões ? . . .

(*O Guesa*. Canto X, p. 231)

Essa estrofe poderia ser citada como exemplo de um processo iconográfico presente no poema sousandradino. Como observam os irmãos Campos [1979, p.327], a rubrica é composta por uma diversidade de personagens: advogados, agentes da bolsa, negociantes, uma firma de agentes, um inventor e o Guesa, personagem central do poema. A multiplicidade de personagens, apresentadas em uma algazarra alucinante, parece iconizar o caos próprio de uma bolsa de valores.

A alusão ao jogo de capitais em “teries cinco milhões” ou prejuízo “— Sumiram. . . seriam ladrões”, bem como a utilização de termos monetários em progressão crescente nos dois primeiros versos; além do uso dos sinais de pontuação, no caso o ponto de exclamação, parecem comprovar essa leitura. Além disso, o tom de galhofa conseguido pela assonância do fonema /a/, também em perspectiva crescente, e pela cacofonia em “Hurrah! ah!” remeteria a um cenário de comércio, no qual se ganha e se perde dinheiro em uma velocidade vertiginosa e, por esse motivo, poderia representar a dinâmica de uma bolsa de valores.

(O GUESA tendo atravessado as Antilhas, crê-se livre dos XÊQUES e penetra em NEW-YORK-STOCK-CHANGE; a VOZ, dos desertos :)

— Orpheu, Dante, Eneas, ao inferno
Desceram; o Inca há de subir . . .

== *Ogni sp'ranza laciata,*
Che entrate . . .

— SWEDENBORG, há mundo porvir ? (*O Guesa*, Canto X, p. 231)

A indicação do deslocamento espacial do personagem Guesa, que se aproxima dos E.U.A., vindo da América Latina, perseguido pelos “Xeques”, metamorfoseados, nesse fragmento, em especuladores da bolsa, é comparado à descida ao inferno de personagens da literatura clássica. O ambiente de inferno seria, por assim dizer, um ponto de iconização do ambiente da bolsa de valores, pois nesse espaço o constante diálogo entre os agentes e o jogo sonoro formado pelo uso constante de aliterações e assonâncias podem facilmente ser associados à imagem do inferno financeiro de uma bolsa de valores.

Tal noção confirma-se na apropriação da frase que abre a peregrinação de Dante pelo inferno na *Divina comédia* “*Ogni sp'ranza laciata,/Che entrate.*”. O pessimismo contido na frase dantesca, aliado à interrogação que fecha a estrofe “há mundo por vir?” cria uma visão pessimista face à realidade. Nesse caso, a inversão de perspectiva em relação à trajetória do Guesa – que sobe para o inferno – ao contrário das personagens clássicas – que descem – ,

parece indicar a degradação trazida ao seio da República pelo capitalismo selvagem, metaforizado na bolsa de Wall Street.

(SWEDENBORG respondendo *depois*:)

—Há mundos futuros: república,
Christianismo, céus, Lohengrin.
São mundos presentes:
Patentes,
Vanderbilt-North, Sul- Seraphin.

(*O Guesa*. Canto X, p. 248)

A resposta de Emmanuel Swedenborg, teósofo e visionário sueco do século XVI, à pergunta lançada no fragmento que abre o “inferno de Wall Street, citado anteriormente, parece confirmar que o presente aparece contaminado pela usura e pelo egoísmo capitalista. A indicação de que ao norte tem-se Vanderbilt, família de capitalistas norte-americanos dedicados ao monopólio das ferrovias, e ao sul Seraphin, que tanto pode remeter a uma aglutinação jocosa dos termos *será* e *fim*, quanto apontar para um anjo investido da cobiça humana, o que confirmaria a visão negativa associada ao presente, absorto na usura capitalista. Daí, a indicação de uma plenitude futura, marcada pela utopia de uma sociedade cristã e republicana.

Os dois fragmentos citados indicam uma das constantes dentro do inusitado poema sousandradino: o dialogismo. O dialogismo visto como o diálogo de vozes distintas no interior do *Guesa*, remete a uma variedade discursiva inusitada, trazendo para o poema uma gama enorme de referências intertextuais. Essa dinâmica de diálogos caóticos, nos quais as vozes se confundem, dificultando a delimitação exata do enunciador, é desenvolvida ao longo de todo o poema.

O caráter fragmentário conseguido pela quebra da ordem cronológica e por enunciados polifônicos/dialógicos, nos quais percebe-se a utilização de palavras pertencentes a diferentes idiomas, sem uma correlação semântica aparente, dá ao fragmento o teor caótico que pode ser relacionado ao ambiente instável de uma bolsa de valores. Esses procedimentos enunciativos não só corroboram para a instalação do caos lingüístico, como também dão ao poema uma textura iconográfica próxima da modernidade.

(Procissão internacional, povo de Israel, Orangianos, Fenianos, Buddhas, Mormons, Communistas, Nihilistas, Farricocos, Railroad-Strikers, All- brokers, All-jobbers, All-saints, All-devils, lanternas, música, sensação; Reporters: passa em LONDON o ‘assassino’ da RAINHA e em PARIS ‘Lot’ o fugitivo de Sodoma:)

— No Espírito-Sancto d’escravos
Há somente um Impreador;
No dos livres, verso
Reverso,
É tudo coroadado Senhor!

(*O Guesa*. Canto X, p.248)

A rubrica indica uma “ procissão internacional” que abarca termos completamente díspares como corretores, agiotas, santos, demônios, especuladores, organismos paramilitares separatistas, seitas religiosas, nomes de cidades, entre outros. Essa heterogeneidade confere ao “Inferno de Wall Street” um tom babélico.

Poderíamos falar, assim, em um nível plástico perceptível no “Inferno de Wall Street”. Nesse nível, a carga semântica dos signos perde força quando aglutinada sobre a imagem caótica da Bolsa de valores. O plástico suplanta, assim, a mera referencialidade dos elementos lingüísticos e faz com que o sentido seja apreendido no momento em que o leitor se projeta para além do sentido referencial da palavra. Esse comportamento, extremamente inusitado para um romântico, demonstra a maestria sousandradina ao manipular a linguagem, apontando para a iconização do ambiente da Bolsa de Valores como elemento de crítica à sociedade.

Nessa medida, poderíamos falar que o “Inferno de Wall Street” apresenta-se como denunciador da precocidade inventiva de Sousândrade. Essa noção fica evidente se pensarmos nas idéias de Friedrich (1991) para quem uma das características da arte moderna consiste na dissonância, ou seja, na fragmentação da linearidade clássica e na conseqüente profusão de planos enunciativos, levando a uma intelegibilidade e à fragmentação da ordem cronológica.

Se por um lado, Sousândrade pode ser entendido como um poeta revolucionário, por outro, seu apreço à forma e à tradição clássicas impedem vôos mais altos, mas sem sombra de dúvida foi um dos poetas mais heterogêneos dentro do Romantismo brasileiro.

Nessa linha de raciocínio, a interposição de vozes enunciativas ao longo de *O Guesa* pode ser vista como fator de modernidade. Lobo [1986] observa que existe no poema:

“uma ‘voz épica’ ou do narrador, que é um discurso histórico em uma perspectiva distanciada, épica. Em contraposição, há uma ‘voz do personagem’, que busca a rememoração, a lembrança, a revisão do passado. As vozes muitas vezes se cruzam, pela utilização indiscriminada da primeira pessoa do singular, ou mesmo com a troca da primeira pela terceira pessoa do singular. Mas os pontos de vista ficam sempre distanciados, e o poeta os distingue

utilizando-se de aspas quando emprega a ‘voz do personagem’. (...) As duas vozes constituem um contraponto concordante entre si, isto é, opõem-se à conquista da América e à destruição da civilização indígena, ao mesmo tempo vêem a destruição da civilização e a história pessoal do Guesa no mesmo nível”. (LOBO, 1986, p. 18-19)

Teríamos, então, no dizer de Lobo, uma voz enunciativa em terceira pessoa, distanciada dos acontecimentos narrados e, uma voz que se aproxima da perspectiva da personagem.

Elle attendeu. Mas, breve, lobrigando
 Das armas e do altar a melhor gente,
 Foi levado da electrica corrente,
 Flor de lotus ante ella relutando: (O Guesa. Canto II, p. 24)

Podemos perceber a voz em terceira pessoa posicionando-se como um observador distante do plano narrativo. A descrição da inquietude do personagem, metaforizada no termo “relutando”, indicaria a aproximação do olhar enunciativo para a perspectiva do personagem, pois a voz enunciativa parte da mera observação (“elle attendeu”) para a deflagração da inquietude do personagem, sugerida na “electrica corrente”.

Noite. Está reclinado o Guesa Errante,
 Olhando, – as grandes selvas se aclararam
 À fogueira que accesa foi distante . . .
 — Gritam das ruínas ! as soidões gritaram !
 E luzente na noite, para as chammas
 Voa longo sibilo, serpentinos.
 No ar desatando laços repentinos,
 Phosphor nas bruno-lucidas escamas,
 E à fogueira lançou-se , do ar alado,
 Surucucú-de-fogo ! — arido ouvidos
 Eram crebros funestos estalidos
 Dos seus ducteis annéis, o incendio ateado ! (O Guesa. Canto V, p. 121)

A projeção do sonho da personagem diante da fogueira transfigurada em “Surucucú-de-fogo”, ou seja, Fomagatá, personificada nas ruínas, remonta à visão conturbada do eu-poético face à realidade. O distanciamento da voz do narrador se faz presente na descrição da cena trazida pelo primeiro verso, ou seja, o narrador, posicionando-se como observador, apresenta para o leitor a imagem do Guesa reclinado e, a partir daí, introduz a agitação vivida pelo eu-poético diante da cena.

A voz subjetiva ou voz do Guesa, impregnada da amargura da personagem diante do mundo, implica uma focalização interna e uma profunda melancolia própria do olhar

romântico. Tal afetação emotiva pode ser percebida nos versos: “— Eu nasci no deserto” [p. 31]; “Oh ! como as noites de Manaus são tristes/ Às cismas na soidão dos infelizes!” [p. 43].

Tão saudosos —

“Saltemos nas areias —

Porém, que é isto ?! peste ! que descoras,
Depravas d’alma o instinto, que os perfumes
Alegram, divinizam, sobre os cumes
Das trescalantes flores d’estas horas !
“E eu vi, longe d’aqui, a morte ao seio
Da família feliz despedaçando,
Rotos os laços do mais puro enleio,
A virtude, a belleza soluçando !

(*O Guesa*, Canto II, p. 23-4)

O uso inusitado da primeira pessoa do plural “saltemos” impõe duas possibilidades de leitura. Na primeira delas, o narrador em terceira pessoa estabelece um diálogo com o leitor, incitando-o a participar da cena descrita. Esse procedimento discursivo, muito utilizado por Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, desloca o olhar do leitor para a cena descrita, aumentando o envolvimento deste com a narrativa.

A segunda possibilidade implicaria uma projeção do olhar do narrador em terceira pessoa com a visão subjetiva do Guesa, o que explicaria, em muitos momentos, a sobreposição da primeira e da terceira pessoa do singular descrita por Lobo [1986].

O uso da primeira pessoa do singular, “E eu vi”, poderia ser visto como um exemplo dessa duplicidade enunciativa, uma vez que a utilização da primeira pessoa, tanto pode indicar a fala do Guesa, indignado diante da cena, quanto pode expor a turbulência do olhar do narrador em terceira pessoa identificado com o eu-poético.

“ Vós, que pisardes n’este chão florido,
Dizei se a mente aos *Cantos* não s’eleva ! ”

O Guesa penetrou na antiga selva,
D’onde nunca devera ter saído.
Accompanhe-o quem possa ! O vall’poento,
D’estivo sol fendido e devorado,
Estalava ao tropel desesperado
Do seu cavallo mais veloz que o vento.

(*O Guesa*. Canto IV, p. 71)

Na utilização da segunda pessoa do plural “vós”, percebemos que a voz enunciativa interrompe momentaneamente a narração para incitar o leitor a penetrar juntamente com a personagem no espaço narrado. “Accompanhe-o quem possa!” figuraria, assim, como a voz

do narrador em terceira pessoa deslocando-se da perspectiva distanciada do universo narrado para o envolvimento com a cena descrita.

Penetremos aqui n'esta barraca —
 Da candeia d'argilla uma luz morta
 Través da nuvem de poeira opaca
 As claridades lobregas aborta. (O Guesa. Canto II, p. 24)

O uso da primeira pessoa do plural “penetremos” confirma o jogo dialético comentado acima, pois tanto pode funcionar como uma incitação à participação do leitor na cena, quanto pode remeter à junção dos planos enunciativos, indicando que o narrador, investido da perspectiva da personagem, participa da cena juntamente com o Guesa.

Sendo assim, de nosso ponto de vista, o distanciamento dos planos expressivos a que alude Lobo [1986] fica comprometido, pois na projeção enunciativa, em muitos momentos, o olhar da personagem e do narrador se confunde, dificultando a percepção exata da perspectiva enunciativa :

Nobre sois. Não lembrastes meus deveres,
 E estou lembrando tudo ao coração;
 Ao meu posto falei, pelos lazes
 Do errar virgiliano da soidão.

Sobre a relva odorosa das lagoas
 De onda esmeralda e florescidas bordas,
 Que formam, desaguando no deserto,
 O rio á pesca das selvagens hordas, (O Guesa. Canto III, p. 46)

A afetação subjetiva da primeira pessoa “ao meu posto falei”, imediatamente substituída por uma descrição espacial do ambiente onde se desenrola a cena “sobre a relva odorosa das lagoas”, dificulta a delimitação exata do enunciador que, nesse caso, tanto pode ser o Guesa quanto o narrador.

Essa variação enunciativa, muitas vezes, remete à visão da natureza como refúgio às atribulações do eu-poético. A lembrança do ambiente ameno, em “florescidas bordas”, ameniza as mazelas sofridas pelo eu-poético ao longo da jornada. Em outros momentos, no entanto, a variação enunciativa expressa um tom demoníaco. A esse respeito, podemos citar um trecho do Canto IV, no qual o Guesa, cavalgando em meio a um incêndio, depara-se com a voz demoníaca :

Ouviu-se ao longe rôta gargalhada :
 ‘ Que o leve Satanaz ! Dizem que, tendo
 De passar elle, accende taes lanternas:
 Sereis vós, cavalleiro que estais vendo? ’
 “Também as minhas queixas são eternas. .”
 (Pois sempre ao Guesa acontecia que ante
 O espectac’lo do incendio lhe saltava
 O pranto, moto o peito delirante)
 E a gargalhada voz continuava :
 ‘ Há há ! reconhecido! A mesa posta, (*O Guesa*. Canto IV, p. 73)

Essa voz demoníaca aparece descrita como a “voz dos desertos”, a “voz mal ouvida dentre a trovoadá”, “voz do vento”, “voz dos mares” o que dificulta a delimitação do envolvimento do eu-poético, uma vez que essa voz demoníaca percorre todo o poema, trazendo uma falaz agitação ao eu-poético.

Na Parte inovadora, a voz demoníaca materializa-se nas figuras de Jurupari, Satanaz, Currupira, Fomagatá, Taguaibanussú e na constante alusão a especuladores e falsários, apontando para a degeneração moral da sociedade.

No restante da obra, essa voz se faz presente como um agouro metaforizado na constante alusão ao destino trágico da personagem. No fragmento citado há pouco, ela se configura na lamentação presente na voz em primeira pessoa “minhas queixas são eternas”.

Em outros momentos, o tom demoníaco surge na agitação do espaço físico, transfigurando-se em tempestade (Canto III, Canto VI), em incêndio (Canto IV), em furacão (Canto IX) ou na passagem de um cometa (Canto VIII), ou seja, na própria agitação do ambiente à volta do eu-poético.

Nessa variação enunciativa, *O Guesa* se aproxima da polifonia bakhtiniana, pois dada à pluralidade de vozes enunciativas, percebidas principalmente na Parte inovadora do poema, tem-se a sobreposição caótica de discursos. Segundo Bakhtin [apud Barros, 1999], a polifonia se estabelece em um contexto dialógico, no qual várias vozes enunciativas se cruzam no universo discursivo. Esse jogo dialógico/polifônico implica, assim, na sobreposição discursiva, ou seja, na materialização de posicionamentos subjetivos em relação ao universo narrado.

A tensão entre as vozes enunciativas explicaria, em parte, a presença do fluxo de memória como fio condutor da narrativa. A linearidade, presente no discurso tradicional, cede lugar a uma fragmentação do espaço temporal através do jogo retórico estabelecido entre as vozes que se cruzam ao longo do discurso. O resultado é a dissolução da cronologia e a

sobreposição discursiva. Os fatos narrados figuram, então, como projeções desencadeadas pela perspectiva do eu-poético.

Sousândrade foi um dos poucos autores de seu tempo a explorar a polifonia em sua poética. Tal antecipação destoa da monotonia encontrada em seus contemporâneos que, quase sempre, sobrepunham uma máscara européia às particularidades nacionais.

A existência, no *Guesa*, de um ponto de vista continental e de um olhar realista em relação à sociedade da época proporcionou, no dizer de Lobo [1986, p.14], uma antecipação da “colagem parafraseadora que constitui, quase 70 anos depois, o cerne do Modernismo, como praticado por Oswald (vide o poema “Pau-brasil”) e Mário de Andrade (vide o Capítulo “Cartas pras Icamíabas”, em *Macunaíma*)”.

No *Guesa*, versos como “ser e não ser”[p. 5]; “Das mãos d’ignoto piága alli detido” [p. 43] e “Ogni sp’ranza laciare/ Che entrate” [p. 213] exemplificam esse jogo dialético estabelecido por Sousândrade com a tradição que, nesse caso, materializa-se na citação de Shakespeare, Gonçalves Dias e Dante.

Aliada a esse traço polifônico, a utilização precoce do veio popular seria outro ponto determinante para a modernidade do poeta :

(*Damas da nobreza* :)

— Não percisa prendê

Quem tem pretos p’herdá

E escrivão p’escrevê;

Basta tê

Burra d’ouro e casá.

(*O Guesa*. Canto II. p. 28)

O uso de termos como “percisa”, “prendê”, “herdá”, “tê”, “casá” revela a presença de traços da oralidade. A ironia estabelecida pela oralidade, associada à fala de “Damas da nobreza”, representantes da erudição, indica que a oralidade figura como crítica ao comportamento civilizado, uma vez que poderia remeter a uma não erudição.

Outros exemplos de uma popularização da linguagem poderiam ser citados como “anoitidão”[p. 60]. É, entretanto, na utilização da língua tupi que o poeta procura caracterizar o espaço natural como detentor de uma pureza perdida no contato com o nativo :

Aqui sonoras tabas floresceram

Ai ! os tristes logares da tapera,

Onde a ave, noas dos que anoiteceram,

Vem á tarde cantar – *rupí cô c’ uéra* . . .

(*O Guesa*. Canto III, p.58)

O som ameno do canto da ave transcrito na língua tupi e o florescer das “tabas” trazem uma tranquilidade à cena. A “cor local” figura como um ícone do traço brasileiro e tensiona, como afirmamos, com a erudição e com as constantes referências à cultura civilizada que aparece metaforizada no termo “noas” (hora canônica na liturgia católica).

Associada a esses aspectos, há na poética sousandradina uma constante inversão de valores. O poema joga dialeticamente com contrários, o que pode ser observado no fragmento que segue :

Ora a escala quiz ver da liberdade
 Qual a sonda no mar, descendo á origem :
 Viu . . . n’uma prostituta a mór piedade ;
 E a mór prostituição viu . . . n’uma virgem. (O *Guesa*. Canto X, p. 189)

Neste fragmento, a inversão se dá na atribuição de características opostas à prostituta e à virgem, pois os termos geram uma expectativa no leitor. Essas inversões, quase sempre, vêm associadas a questões morais e éticas. É uma maneira de criticar a sociedade, apontando suas mazelas internas.

(*AMAZONAS bellicosas melhorando a genesíaca superstição :*)
 — Terra humana, primeiro,
 Deus fez Eva; e então,
 Paraíso sendo ella
 Tão bella,
 Fez o homem Adão.

(*Guerreiros brancos :*)
 — Sobre os montes d’incenso
 Dois obuzes estão,
 Meio do Eden os gomos
 Dos pomos,
 Fome d’Eva em Adão. (O *Guesa*. Canto II, p. 36)

A inversão de valores se faz presente na indicação da ação humana sobreposta à ação divina, pois o homem (amazonas bellicosas) aparece melhorando a criação divina. A “fome d’Eva em Adão” e a indicação de que “Eva” é o próprio paraíso divino conferem ao discurso uma sensualidade latente. É de se notar, também, a inversão de valores na transfiguração imposta à história bíblica, pois, no fragmento, Adão nasce depois de Eva, implicando uma recriação do mito religioso da gênese do mundo. A fala dos “Guerreiros brancos” confirma a inversão de valores, remetendo à posse do homem em relação ao espaço natural “terra

humana”. Nessa leitura, o homem aparece sobreposto aos valores divinos e, por isso, ironicamente melhora a criação divina.

Lobo [1986, p.167] afirma que já foram traçadas suficientes comparações entre os aspectos “voco-sonoros-visuais”(sic) e os conceitos poundianos de Fanopéia, Logopéia e Melopéia presentes na obra sousandradina. No entanto, é importante ressaltar que existe, no *Guesa*, uma sonoridade icônica ao molde da sonoridade sugestiva dos simbolistas :

Os corvos sobre os campos abaixaram (O *Guesa*. Canto IV, p. 90)

E á mugibunda voz, do touro altivo (O *Guesa*. Canto V, p. 93)

Nas margens alevantam grandes brados (O *Guesa*. Canto III, p. 54)

A imagem dos corvos remete a uma visualização espacial da cena descrita no verso, assim como a onomatopéia “mugibunda” indica a metaforização do som do mugido do touro. Esses procedimentos sonoro/visuais imprimem o tom sugestivo comentado acima. As “margens” aparecem suspensas pela utilização do termo “alevantam”, conferindo à cena uma afetação quase surrealista.

As já célebres aglutinações sousandradinas como “flaminova” [p. 54], “verdevivas” [p. 50], “luzeluzem” e “luzenegros” [p. 6], entre outras, também são representativas dessa linha inventiva presente no discurso do poeta. Tal procedimento pode ser entendido como a utilização das possibilidades articulatórias do discurso poético, que promove a construção imagética por meio da ideogramatização do sentido usual das palavras, levando a justaposições metonímicas e metafóricas imanentes ao poetar sousandrino.

O uso cacofônico de interjeições como “ô,ô, ô ...” [p. 36], “Ê, ê, ê ...” [p.41] aliado à sonoridade de versos como “Do, lan, dro, la, don, drão” [p. 28], que cria uma onomatopéia para o som da viola, dá ao poema uma característica sonora distinta da de seus contemporâneos, o que confirma, de certa forma, a sugestividade simbolista.

Outro ponto que deve ser levado em conta, no que se refere à linguagem do maranhense, é o fato de que esse poeta escreveu ao longo de quase meio século. Sempre reescrevendo suas obras, o “Solitário da Vitória” sofreu a influência de muitas vertentes literárias. Prova disso é a distância entre a primeira edição do “Tatuturama” que, em 1868 continha 24 estrofes, para figurar, em 1888, com 114 estrofes na edição definitiva do poema.

A visão revolucionária do poeta maranhense em relação a seu tempo possibilita uma aproximação ao poetar de Whitman¹⁸. O poeta norte-americano, marcado pela expressão do homem em sua complexidade, expressa uma visão fragmentada do mundo na qual o homem, atribulado pelo surgimento do capitalismo e pelo constante avanço tecnológico que descaracterizava a individualidade humana, é visto como ser incompleto e imperfeito, passível de manipulação.

O homem americano deixa, assim, de ser visto isoladamente, e passa a ser valorizado como mercadoria a ser conquistada, manipulada e, posteriormente, descartada. “Wall Street” é a metáfora dessa situação degradante.

Sousândrade foi um autor moderno por representar uma nova perspectiva para a expressão de seu tempo, mas, acima de tudo, fica latente o veio romântico que permeia sua produção. A permanência sousandradina ao Romantismo pode ser verificada na leitura atenta da continuação do Canto XII : *O Guesa, o Zac*.

Nesse último Canto, escrito em 1902, temos a mesma lucidez em relação à escravidão do povo americano e a indicação de uma utopia futura como possibilidade de plenitude para a jovem nação republicana.

Sai do grêmio central um celerado
Que fanatiza a um povo e delirando
Por ambição fatal : é condenado,
Revolução de luz justificando. (*O Guesa, o Zac*. Continuação do Canto XII, p.354)

A referência irônica à derrota da monarquia, ridicularizada na figura do “celerado”, imprime a “revolução de luz” que, nesse caso, pode ser entendida como uma metáfora da renovação imposta pelo homem no seio da própria República.

Mas “das selvas o rei” soluçando,
Tardo e velho, na dor se apagando,
Curvado nas trevas entrou colossal.
Predissera-o o Cantor. E a conduta
Do Tímbara, cruento na luta;
Ora, vencedor – quão piedoso e leal !

Depondo armas no mesmo áureo dia,
— Dos guerreiros letal nostalgia —
Na paz da Vitória ninguém chorou mais

¹⁸ Sousândrade viveu nos E.U.A. em um período no qual a poética de Whitman era bastante veiculada pela imprensa nova-iorquina. Desse modo, é quase impossível que o poeta maranhense não tenha conhecido a poética do norte-americano. A esse respeito, a título de curiosidade, podemos imaginar Sousândrade transpondo para o “Inferno de Wall Street” a impressão da poética whitmaniana.

— Que dos júbilos nunca dormitem
 Que altas fronte idéias imitem
 Dos fortes a calma. Povo, como estais !

(*O Guesa, o Zac*. Continuação do Canto XII, p.363-4)

O fragmento exclamativo, “Povo, como estais!”, chama a atenção para a não-participação da camada popular no processo republicano, revelando a incerteza no futuro e confirmando que a positividade cantada torna-se mais uma utopia nacionalista que uma certeza na mudança. O passado monárquico surge satiricamente como ponto superado e derrotado na imagem soluçante do rei. O presente traz, contudo, a melancolia da dúvida presente em todo o poema.

Sendo assim, podemos falar que o poeta, mesmo após a Proclamação da República e a imanente possibilidade de consolidação da democracia, tem os olhos voltados para a degeneração moral do homem civilizado, exposta de maneira enfática ao longo de *O Guesa*.

A utopia romântica perpassa todo o poema, mas o eu-poético tem sempre um posicionamento lúcido em relação a ela. Sousândrade pode ser considerado moderno por se apropriar criticamente da tradição. No entanto, a profunda afetação emotiva e a visão utópica em relação a uma plenitude futura fazem-no credor de seu tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluirmos este trabalho, cremos ser importante retomar a questão inicial que constituiu a presente investigação, ou seja, a hipótese de que Sousândrade é um poeta romântico projetado para além do entendimento de seu tempo, o que distingue sua obra da de seus contemporâneos e o caracteriza como um autor moderno.

Nas considerações feitas até aqui, procuramos enfatizar que o poeta maranhense apresenta uma maior lucidez em relação ao que chamamos de “máscara européia”, presente no discurso romântico conservador canonizado no Brasil. Tal postura conferiu à poética do maranhense um redimensionamento da harmonia romântica, levando à expressão de um Romantismo, mais lúcido e racional, próximo da vertente romântica alemã.

O poeta maranhense não fica na mera reprodução de valores alheios a nossa cultura, mas tenta deflagrar a tensão existente entre eles no seio de nossa cultura. Na valorização da “cor local”, Sousândrade deixa transparecer um anseio nacionalista. A utilização de elementos da língua tupi como “*urari*”(veneno), “*urucari*”(palmeira), “*potyras*”(flor), “*cáe-á-ré* (rio de água branca na língua dos índios Barés) e “*jacaré*”, além da constante alusão à cultura indígena, figuram como uma possibilidade de saída diante da dependência romântica ao elemento externo.

Por esse prisma, a valorização da “cor local” é fator de ironia na inusitada poética sousandradina, pois no interno sobrevive o “sonho” de uma plenitude futura que, no entanto, não se realiza, levando a melancolia do eu-poético face à realidade. No clamor pela valorização da “cor local”, o poeta de *O Guesa* não vê o nativo como mero prolongamento do europeu civilizado – Jurupari equiparado a Satanás, ou o Guesa comparado a Jesus – mas como expressão das matrizes nativas enquanto detentoras do cerne da brasilidade. É justamente por essa posição intrinsecamente nacionalista que Sousândrade pode ser relacionado à antropofagia oswaldiana.

Como vimos, essa postura lúcida perante à matriz nacional aproxima a poética de Sousândrade ao Romantismo titânico ou racional. Sua preocupação em expressar a situação degradada do homem nativo, vítima da ação colonizadora, transporta para o poema um engajamento político-social concretizado na figura utópica da República. Expressando a realidade histórica e social da segunda metade do século XIX, Sousândrade busca uma visão mais ampla da dependência econômica imposta pela ação do estrangeiro colonizador,

evidenciando também o aprisionamento cultural do colonizado, que passa a construir sua visão de mundo pelo prisma do outro e, nesse processo, perpetua a dependência.

O poeta maranhense, principalmente na Parte inovadora do poema, apresenta a visão na qual o sentimento utópico cede lugar à constatação da mudança. Sem dúvida, Sousândrade foi um dos primeiros poetas brasileiros a apontar para a nova perspectiva sócio-econômica que se materializava : o capitalismo. O despontar dessa nova estrutura social modifica o olhar sousandradino face às particularidades nacionais, deflagrando o pessimismo e a amargura diante da situação dos povos colonizados.

O poeta estabelece o embate razão/emoção ao longo de todo o poema, o que pode ser observado na contraposição entre uma visão idealizada do mundo, metaforizada na alusão ao “Éden”(símbolo de pureza), e uma visão consciente da nova realidade capitalista, metaforizada na usura e cobiça do homem civilizado.

E sobe o sol co'o dia. A noite desce
E o cavalleiro, a pallidez na fronte.
Undoso o palmeiral amplo escurece;
Voa *aura* negra dentro do horizonte.
(...)

O valle anceia à noitidão profunda ;
Erriça o cume a tempestade, o raio;
Em baixo vos attrahe, vos prende e innunda;
Seduz *em cima* ao coração – soltai-o ...

(*O Guesa*. Canto IV, p. 78)

O anseio da natureza pelo escuro que, no caso, antecede a descrição de uma tempestade, inflinge ao Guesa o sofrimento diante da natureza degradada, o que reflete a postura racional do poeta, pois o próprio espaço natural à espera da “negridão” demonstra um olhar pessimista em relação ao interno.

Essa visão negativa, crivada de racionalidade, aparece de forma sintética nos versos que seguem :

Tupan ! vampiro em volta da candeia !
Dissolução do inferno em movimento !

(*O Guesa*, Canto II. p.41)

O Deus “Tupan”, caracterizado como um vampiro, denota o racionalismo imanente ao poeta sousandradino, uma vez que retira do mito indígena toda a carga positiva para, a partir daí, decretar a decadência da nação que se expande comparada a um inferno.

Esse procedimento aponta para aquilo que Vizzioli [1993] chama de conciliação entre a razão e o sentimento no romantismo racional ou titânico. Assim como Hölderlin,

Sousândrade impôs a sua poética o mesmo posicionamento crítico, questionando a pura emotividade romântica para, racionalmente, expor uma poética lúcida em relação à realidade de sua época.

Occulto o sol, simelha a Providencia
Sobre a revolução da natureza.
As massas populares na demência
Das trevas, e uma luz na mente accesa !

(*O Guesa*. Canto III, p. 53)

O sol oculto, associado à “Providência”, sobrepõe-se à “revolução da natureza”. A “luz na mente accesa” remete diretamente à racionalização do impulso emotivo primário, metaforizado na demência da massa popular. É a sobreposição da razão sobre a emoção comentada por Vizzioli.

É justamente por esse olhar crítico perante a matriz nativa que o poeta distancia-se da mesmice de seus contemporâneos. Tal postura implica uma manipulação consciente da tradição literária de seu tempo, permitindo seu enquadramento dentro do conceito de modernidade abordado neste trabalho.

Nesse sentido, a modernidade de Sousândrade é resultado de uma visão romântica, privilegiada pela lucidez diante de seu tempo. Sua obra possui características modernas, mas, como salienta Williams [1976], só pode ser compreendida em sua plenitude se encarada necessariamente como uma obra romântica.

Concordando com Williams [op.cit], de nosso ponto de vista, o maranhense pode ser entendido como um poeta romântico por seu idealismo. Mesmo demonstrando uma consciência crítica diante da degeneração moral e ética da sociedade do século XIX, corrompida pela cobiça e usura, Sousândrade continua preso ao olhar utópico característico do discurso romântico.

BIBLIOGRAFIA

Fonte Primária

SOUSÂNDRADE, J. de. *O Guesa*. Edição fac-similar organizada por Jomar Moraes. São Luís/Maranhão: SIOGE, 1979.

Fontes Secundárias

ABREU, C. de. “Meus oito anos”. In: BANDEIRA, M; CAVALHEIRO, E. *Obras-primas da lírica brasileira*. São Paulo: Martins, 1957, p.78-79.

ALENCAR, J. *Poesias completas*. São Paulo: Brasiliense, 1910.

ANDRADE, O. de. Manifesto Antropófago. In: SCHWARTZ, J. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras; Edusp e Fapesp, 1995. p.142-147.

AZEVEDO, A. *Obras completas*. 3.ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1900.

CAMPOS, A; CAMPOS. H de. *Sousândrade – Poesia*. 3.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

CAMPOS, A.; CAMPOS, H. de. *ReVisão de Sousândrade*. 2.ed. São Paulo: Invenção, 1979.

DIAS, G. *Poesias completas*. 2.ed. São Paulo: Saraiva, 1957.

SAINT-PIERRE, B. de *Paulo e Virgínia*. 3.ed. Tradução de Rosa Maria Boaventura, São Paulo: Cone, 1986.

SOUSÂNDRADE, J. de. Memorabilia. In: WILLIAMS, F. G. *Sousândrade: prosa*. São Luís/MA: SIOGE, 1978.

WILLIAMS, F. G. *Sousândrade: vida e obra*. São Luís/MA: SIOGE, 1976.

Bibliografia geral

AMARAL, A. Artes plásticas. In.: ÁVILA, A. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p.121-127.

ASSIS, M. de. Instinto de nacionalidade. In.: _____. *Crítica*. Rio de Janeiro:1885.

BANDEIRA, M. Românticos. In: _____. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Tecnoprint S.A ,1963. p.65- 95.

BARROS, D. L. P. & FIORIN, J. L. (Orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade* : em torno de Bakhtin. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

BLANCHOT, M. O “Athenaeum”. *Folha de São Paulo*, S. Paulo, 27 maio 1988. Folhetim, B-2/5.

BOSI, A. *História concisa da Literatura brasileira*. 37.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, A. Imagens do Romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 241-256.

CABRAL, M. N. J. de. In : LIMA, L. C. Um poeta inexistente: Sousândrade. *Jornal da Poesia*, 1, 2001. Disponível em < [www. Secret.com.br/jpoesia/lclima.num](http://www.Secret.com.br/jpoesia/lclima.num) >. Acesso em:08 abr 2001.

CAMPOS, A; CAMPOS. H de. *Sousândrade – Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1995

CAMPOS, A. ; CAMPOS, H. de. *ReVisão de Sousândrade*. 2.ed. São Paulo: Invenção, 1979.

CAMPOS, H. de. O processo de destruição dos gêneros: um precursor: Sousândrade. In: _____. *Ruptura dos gêneros na literatura Latino-Americana*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 18-24.

CAMPOS, H. de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In.: _____. *Metalinguagem e outras metas*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 231-255.

CÂNDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. In.: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

CÂNDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1969. Vol. II

CÂNDIDO, A. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2002.

CASTELO, J. A. *A introdução do Romantismo no Brasil*. São Paulo: Tese mimeografada, 1950.

CAVALHEIRO, E. *Panorama da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959. Vol. II.

CHIAMPI, I. (Org.) *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

CUNHA, F. Sousândrade. In: ____ *O Romantismo no Brasil: De Castro Alves a Sousândrade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971. p. 47-52.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DIAS, G. *Poesias completas*. 2.ed. São Paulo: Saraiva, 1957.

ELIA, S. Romantismo e lingüística. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Romantismo*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.113-137.

ELIOT, T. S. *Ensaio*. São Paulo: Vozes, 1989.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. Tradução Maria M. Curioni e Dora F. da Silva. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GUINSBURG, J. (Org.) *O Romantismo*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 3.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HOLANDA, S. B. de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

HUMBOLDT. *Vue des cordillères*. Ano XIV, 1974. Número 30.

LIMA, L.C. Entre o humor e o absurdo. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 23 mar 2001. Mais!, p.24.

LIMA, L. C. Um poeta inexistente: Sousândrade. *Jornal da Poesia*, 1, 2001. Disponível em < [www. Secret.com.br/jpoesia/lclima.num](http://www.Secret.com.br/jpoesia/lclima.num) > . Acesso em:08 abr 2001.

LOBO, L. *Épica e modernidade em Sousândrade*. Rio de Janeiro: Presença; [São Paulo]: EDUSP, 1986.

LOTMAN, I. O problema do signo na tipologia da cultura anterior ao século XX. In: LOTMAN, I; UNSPENSKI, B.; IVANOV, V. *Ensaio de semiótica soviética*. Tradutor: Victória Navas e Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Livros Horizonte, 1981. p. 37-65.

MANNHEIM, K. *Diagnóstico de nosso tempo*. Tradutor: Octávio Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1959.

NUNES, B. A visão romântica. In: GUINSBURG, J.(Org.) *O Romantismo*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.51-74

PAZ, O. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olza Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, O. Invenção, desenvolvimento, modernidade. In: _____. *Signos em rotação*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 133-138.

POUND, E. *ABC da Literatura*. Organização e apresentação da edição brasileira: Augusto de Campos. Tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes, São Paulo: Cultrix, 1995.

ROMERO, S. *História da Literatura brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1902-03, volume II. p. 1.161-1.165.

ROSENFELD, A. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROSENFELD, A. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Romantismo*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 261-275.

SANDMANN, M. Sousândrade futurista? *Letras Curitiba*. Curitiba, n.º 39, 1990, p. 73-94.

SASS, V. R. *A verdade sobre os Incas*. 6. ed. São Paulo: Ordem do Graal na Terra, 1992.

SCHADEN, E. *A mitologia heróica de tribos indígenas do Brasil*. Rio de Janeiro: MEC, 1957.

SCHWARTZ, J. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras; Edusp e Fapesp, 1995

SCHWARTZ, J. A Cosmópolis: do referente ao texto In: _____. *Vanguarda e cosmopolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983. p. 1-7.

SCHWARZ, R. Nacional por subtração. In: BORNHEIM, G. et. alli. *Cultura Brasileira: Tradição/Contradição*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar/FUNARTE, 1987.

SODRE, M. Sobre o conceito de minoria. In: _____. *Mimesis*. 19? .

SOUSÂNDRADE, J. de. Memorabilia. In.: WILLIAMS, F. G. *Sousândrade: prosa*. São Luís/MA: SIOGE, 1978.

STAIGER, E. Estilo épico: a apresentação. In.: _____. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 77-118.

TURCHETTI, S. I. O mito em Iracema de José de Alencar. *Revista Literária do Corpo discente da UFMG*. Belo Horizonte, 1984-85, p.35-46.

VALÉRY, P. *Variedades*. Organização de João Alexandre Barbosa. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VERÍSSIMO, J. Gonçalves Dias e o grupo maranhense. In: _____. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Letras e Letras, 1998. p.239-263.

VERÍSSIMO, J. *Estudos de literatura brasileira* .2.ed. São Paulo: Edusp, 1976.

VIZZIOLI, P. O Sentimento e a Razão nas poéticas do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Romantismo*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.137-157.

XAVIER, L. Revista das revistas: montagem Sousândrade. O Campo visual de uma experiência antecipadora (Estudos Literários). In.: *O Estado de S. Paulo*. Suplemento Literário. 18 de maio de 1963.

WILLIAMS, F. G. *Sousândrade: vida e obra*. São Luís/MA: SIOGE, 1976.

WILLIAMS, F. G. *Sousândrade: prosa*. São Luís/MA: SIOGE, 1978.

Obras consultadas

ÁVILA, A. Sousândrade : o poeta e a consciência crítica. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 out 1965. Suplemento Literário, p. 6.

BARDI, P. M. O caso Sousândrade. In: ____ *História da arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1975. p. 170-172.

BRANCO, C. C. *Cancioneiro alegre de poetas portugueses e brasileiros*. 2.ed. Porto: Chardron, 1879. vol. 1. p. 141.

CAMPOS, A. de. Sousândrade (1874-1974). Fotopsicograma. *Código*. Salvador, n.º 2, p. 38-46, 1975.

CAMPOS, A. de ; CAMPOS, H. de. De Holz a Sousândrade. In: ____ *ReVisão de Sousândrade*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1979. p. 435-444.

CAMPOS, A. de ; CAMPOS, H. de. *Sousândrade: o Inferno de Wall Street* . São Paulo: Invenção, 1964.

CAMPOS, A. de ; CAMPOS, H. de. Sousândrade, o antropólogo do Romantismo. *Folhetim*, São Paulo, 11 julho 1982. p.6.

CAMPOS, H. de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CAMPOS, H. de. Arno Holz, Schwitters/Sousândrde, Oswald. In: ____ *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p 161-183.

CAMPOS, H. de. *Crítica, 3ª série* . Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

CAMPOS, H. de. Sousândrade: formas em morfose. In: CAMPOS, A. de ; CAMPOS, H. de. *ReVisão de Sousândrade*. 2.ed. São Paulo : Brasiliense, 1979. p. 445-456.

CANDIDO, A. Avatares do egotismo. In: ____ *Formação da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Martins, 1971. vol. 2. p. 207-208.

CAVALHEIRO, E. O antropófago do Romantismo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 nov 1957. 4º cad., p.14.

COELHO, J. P. do. Sousândrade. In: ____ *Dicionário literário brasileiro*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Publicações, 1969. vol. 2. p. 1053-1054.

COSTA, H. G. da. O prosador Sousândrade. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 out 1978. Suplemento Cultural, p. 11.

COUTINHO, A. (Coord.) Outros poetas. In: ____ *A literatura no Brasil*. 4.ed. São Paulo: Global, 1997. vol. 3. p. 226-230.

CUNHA, F. Assassinemos o poeta. In: ____ *A lua literária*. São Paulo: Lidador, 1964.p. 155-159.

CUNHA, F. Sousândrade . In: ____ *Romantismo no Brasil. De Castro Alves a Sousândrade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971. p. 47-52.

CUNHA, F. Sousândrade e a colocação de pronomes no Romantismo. In: ____ *Romantismo no Brasil. De Castro Alves a Sousândrade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971. p. 139-146.

LIMA, L. C. A questão Sousândrade. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 e 13 mar 1965. Suplemento Literário.

LIMA, L. C. O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade. In: CAMPOS, A. de ; CAMPOS, H. de. *ReVisão de Sousândrade*. 2.ed. São Paulo : Brasiliense, 1979. p. 397-434.

LOBO, L. A visão antecipadora de Sousândrade. *José*. Rio de Janeiro, n.º 1, julho 1976, p.28-30.

LOBO, L. *Tradição e ruptura: O Guesa de Sousândrade*. São Luís/MA: Sioge, 1979.

MARQUES, O. O poliedro e a rosa. In: ____ *Ensaaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 40-1.

MORAES, J.; WILLIAMS, F. G. (org.) *Sousândrade : inéditos*. São Luís/MA: Departamento de Cultura do Estado do Maranhão, 1970.

MONTELHO, J. A prosa de Sousândrade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 julho 1978. p. 11.

OSWALDO, A. Sousândrade, poeta de ruptura. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 11 nov 1972, p.10.

PÁDUA, A. Neologismos poéticos. In: ____ *Notas de estilística* . Rio de janeiro: Elos, [19?], p. 7.

RIBEIRO, J. Sousa Andrade. In: ____ *Clássicos e românticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1952. vol. 1, p. 158-60.

SANTIAGO, C. R. Souza Andrade, o solitário da Vitória. *Revista da Academia brasileira de Letras*. Rio de janeiro, n.º 39, p. 171-00, 1932.

VERÍSSIMO, J. Sousândrade. In: ____ *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1901. p. 94.