Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

**“Harpa que se desfarpa”:
forma e fragmento em *O Guesa*, de Sousândrade**
(Versão corrigida)

Pedro Martins Reinato

São Paulo
2015

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

**“Harpa que se desfarpa”:
forma e fragmento em *O Guesa*, de Sousândrade**
(Versão corrigida)

Pedro Martins Reinato

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV), da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. João Adolfo Hansen

São Paulo
2015

Aprovado em: ____ / ____ / ____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À Nathalia Krzcsimovski, simples, como o
amor deve ser.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. João Adolfo Hansen por sua imensa generosidade intelectual e permanente incentivo.

À Profa. Dra. Cida Junqueira pelo apoio e pelo diálogo sobre a modernidade nas letras.

À Profa. Dra. Cilaine Alves pelas discussões e orientações sobre o romantismo.

À minha família, por todo amor e carinho do mundo.

Aos amigos Diogo D'amélio e Francis Dias pelo som, pela cerveja e pelas risadas.

Aos conselhos diários de Francisca Paris, Luciana Sigalla, Vera Ditura, Aluani Tordin, Tina Fernandes, Katia Queiroz, Blanche Ricci, Paula Baracat, Carolina Assis, Fabricio Vieira, Antonio Castro e Fernando Almeida.

Aos amigos que estão por aí: André Bochetti, Alexandre Alvarenga, Flavia do Lago, Gustavo Dionisio, Lila Azam Zanganeh, Marcus Munhoz, Maíra Moraes e Christiane Damien.

SUMÁRIO

RESUMO	7
ABSTRACT	8
RÉSUMÉ	9
INTRODUÇÃO	8
1 SOUSÂNDRADE: ORIGINALIDADE E NEGATIVIDADE	22
1.1 OS LEITORES DE SOUSÂNDRADE: NEGATIVIDADE OITOCENTISTA E APROPRIAÇÃO NO SÉCULO XX	26
1.1.1 <i>Leitores de Sousândrade no XIX: a originalidade negativa</i>	31
1.1.2 <i>Antecipação e hipermodernidade: a crítica do século XX</i>	43
1.2 OS PRESSUPOSTOS ESTÉTICO-FILOSÓFICOS DA SUBJETIVIDADE ROMÂNTICA: O PODER DO GÊNIO NA REVISÃO CRÍTICA DA ARTE	64
1.2.1 <i>A noção de Gênio e a arte autônoma: do divino à reflexão</i>	72
2 A HARPA E A INSPIRAÇÃO DA NATUREZA: O SUBLIME COMO LIMITE PARA A FORMA-DE-EXPOSIÇÃO	89
2.1 A HARPA EÓLIA E O SOPRO SUBLIME DA NATUREZA	96
2.1.1 <i>Sublime: a imaginação e a recriação da natureza</i>	107
2.1.2 <i>O sublime e o “oceano de imagens”: a voragem da natureza e as digressões do poeta-Guesa</i>	125
3 A HARPA SELVAGEM E A FORMA-DE-EXPOSIÇÃO NECESSÁRIA	149
3.1 A HARPA SELVAGEM E A IDEIA DE UMA LITERATURA NACIONAL	150
3.2 A FORMA-DE-EXPOSIÇÃO DA ESSÊNCIA SELVAGEM	165
3.3 O SUBLIME FORMAL E A FORMA-DE-EXPOSIÇÃO	171
3.4 A NEGAÇÃO DA TOTALIDADE E A AFIRMAÇÃO DO FRAGMENTO	181
3.5 AS VOZES DA NARRATIVA DO EU	198
3.5.1 <i>O narrador e o herói: os discursos complementares para a afirmação do EU</i>	203
CONSIDERAÇÕES FINAIS	215
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	220

Resumo

REINATO, PEDRO MARTINS. “Harpa que se desfarpá”: forma e fragmento em *O Guesa*, de Sousândrade. 2014. 200 p. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

O objetivo desta tese é tratar da poesia de Joaquim de Sousândrade (1832-1902) como invenção no âmbito das práticas literárias da estética romântica do século XIX. Em especial serão estudados os seus processos de estilização e revisão crítica dos modelos da tradição literária do gênero épico. Ao longo do trabalho, será analisado o poema narrativo *O Guesa* (1888), eleito como representativo de uma perspectiva distinta do romantismo nacionalista brasileiro acerca do trabalho do poeta em relação às formas e aos gêneros poéticos. Nele pode ser observada a dissolução da noção de gênero épico, tal como na tipificação presente em preceptivas poéticas anteriores ao romantismo, possibilitando a produção de uma obra original. A narração de *O Guesa* assimila características do gênero épico e, no entanto, não pode ser classificada como tal, uma vez que apresenta elementos que não estão previstos na preceptiva desse gênero. É importante ressaltar que esse poema não sugere uma tentativa de reabilitação do gênero épico, mas – como será estudado mais a fundo – o poeta engendra uma *nova organicidade formal*, que assimila a riqueza das formas poéticas prescritas nas doutrinas antigas e as articula com os procedimentos da estética romântica, sobretudo aqueles que como as quais dialoga. Logo, é preciso iniciar-se nos usos das categorias estéticas que conferem significação e sentido aos termos românticos “gênio”, “sublime”, “fragmento”, entre outros, na época de Sousândrade, visto que favorecem a criação artística baseada em critérios teóricos expressivos, diferentes dos preceitos normativos das artes poéticas que regulavam a imitação nas obras dos antigos. Ressalta-se que, em Sousândrade, o emprego dessas categorias estéticas na concepção de sua obra tem papel fundamental, permitindo ao poeta a experimentação com os gêneros literários que a torna distinta da produção poética de outros poetas românticos brasileiros.

Palavras-chave: Sousândrade. *O Guesa*. Épico. Sublime. Fragmento.

Abstract

REINATO, PEDRO MARTINS. “Harpa que se desfarpá”: form and fragment in *O Guesa*, by Sousândrade. 2014. 200p. **Thesis (PhD)** – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

This dissertation aims at portraying the poetry of Joaquim Sousândrade (1832-1902) as a creation in the field of literary practices in the 19th century Romantic aesthetic. His stylization processes and critical revision on models of literary tradition from the epic genre will be particularly studied. Along the work, the narrative poem *The Guesa* (1888) will be analyzed – which is considered representative of a distinct perspective from Brazilian Romantic Nationalism referring to the poet’s work related to forms and poetic genres. It can be observed a dissolution of the notion from the epic genre, as such the classification in poetic precepts previous to Romanticism, enabling the creation of an original work. The narration of *The Guesa* assimilates characteristics of the epic genre; however, it cannot be classified as such, as it features elements that are not provided in the perceptive of that genre. Importantly, *The Guesa* does not suggest an effort to rehabilitate the epic genre; but – as it will be studied further – the poet engenders a new formal organicity that assimilates the beauty of prescript poetic forms in old doctrines and articulates them with Romantic aesthetic procedures, especially those that need a start in the use of aesthetic categories that give meaning and sense to the Romantic terms “genius”, “sublime”, “fragment”, among others, at the time of Sousândrade. Such terms may favor artistic creation based on significant theoretical criteria, different from normative precepts of poetic arts that used to regulate imitation in works of the Ancients. It is important to emphasize that, in the work of Sousândrade, the use of those aesthetic categories during the conception of his work has an essential role, allowing the poet to make experiences with literary genres that make it distinct from the poetic creation of other Brazilian Romantic poets.

Key words: Sousândrade. *The Guesa*. Epic. Sublime. Fragment.

Résumé

REINATO, PEDRO MARTINS. “Harpa que se desfarpá”: la forme et fragment en *Le Guesa*, de Sousândrade. 2014. 200 p. **Tese de doutorado** – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Le but de cette thèse est de traiter la poésie de Joaquim de Sousândrade (1832-1902) comme l'invention dans le cadre des pratiques littéraires de la esthétique romantique du XIX^{ème} siècle. En particulier, nous allons étudier ses processus de stylisation et revision critique des modèles de la tradition littéraire du genre épique. Au long du travail, le poème narratif “O Guesa” (1888) sera analysé, élu représentant d’une perspective différente du romantisme nationaliste brésilien par rapport aux moyens et genres poétiques. Dans ce poème, on peut observer la dissolution de la notion du genre épique, aussi que dans la typification présente en préceptives poétiques précédentes au Romantisme, en permettant la production d’une oeuvre originel. Le récit du “Guesa” assimile caractéristiques du genre épique et, cependant, ne peut pas être classifié comme tel, car il dispose d’éléments qui ne sont pas prévus dans la preceptive de ce genre. C’est importante souligner que ce poème ne sugere pas la réhabilitation du genre épique, mais – comme sera étudié à fond – le poète engendre une nouvelle *organicité formelle*, qui assimile la richesse des formes poétiques prescrites aux anciennes doctrines et les articule avec les procédures de l'esthétique romantique, surtout ceux qui ont besoin de démarrer l'utilisation des catégories esthétiques qui donnent un sens aux termes romantiques "genius", "sublime", "fragments", entre autres, à l'époque de Sousândrade, en favorisant la création artistique basée sur des critères théoriques importants, différents des préceptes normatifs des arts poétiques qui régulent l'imitation dans les oeuvres des anciens. Il faut relever que, chez Sousândrade, l'emploi des ces catégories esthétiques dans la conception de son oeuvre a un rôle clé qui permet au poète l'expérimentation avec plusieurs genres littéraires qui la rends distincte de la production poétique des autres poètes brésiliens.

Mots-clés: Sousândrade. Le Guesa. Épique. Sublime. Fragment.

Introdução

Nos antigos se vê a letra perfeita e acabada de toda a poesia; nos modernos se pressente o espírito em devir.

Friedrich Schlegel¹

A técnica é repetição que se aperfeiçoa ou degrada; é herança e mudança: o fuzil substitui o arco.

Octavio Paz²

O objetivo desta tese é tratar da poesia de Joaquim de Sousaândrade (1832-1902) como invenção no âmbito das práticas literárias da estética romântica do século XIX. Em especial serão estudados os seus processos de estilização e revisão crítica dos modelos da tradição literária do gênero épico. Ao longo do trabalho, será analisado o poema narrativo *O Guesa* (1888), eleito como representativo de uma perspectiva distinta do romantismo nacionalista brasileiro acerca do trabalho do poeta em relação às formas e aos gêneros poéticos. Nele pode ser observada a dissolução da noção de gênero épico, tal como na tipificação presente em preceptivas poéticas anteriores ao romantismo, possibilitando a produção de uma obra original. A narração de *O Guesa* assimila características do gênero épico e, no entanto, não pode ser classificada como tal, uma vez que apresenta elementos que não estão previstos na preceptiva desse gênero. É importante ressaltar que esse poema não sugere uma tentativa de reabilitação do gênero épico, mas – como será estudado mais a fundo – o poeta engendra uma *nova organicidade formal*, que assimila a riqueza das formas poéticas prescritas nas doutrinas antigas e as articula com os procedimentos da estética romântica, sobretudo aquelas categorias estéticas que conferem significação e sentido aos termos românticos “gênio”, “sublime”, “fragmento”, entre outros, na época de Sousaândrade, visto que favorecem a criação artística baseada em critérios teóricos expressivos, diferentes dos preceitos normativos das artes poéticas

¹ *Lyceum*, Fragmento 93. In: SCHLEGEL, Friedrich. *Dialeto dos fragmentos*. Trad., apres. e notas Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 34.

² PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 47.

que regulavam a imitação nas obras dos antigos. Ressalta-se que, em Sousândrade, o emprego dessas categorias estéticas na concepção de sua obra tem papel fundamental, permitindo ao poeta a experimentação com os gêneros literários que a torna distinta da produção poética de outros poetas românticos brasileiros. A análise de *O Guesa* será cruzada com outros textos coetâneos, como a prosa sousandradina, tratados de estética dos séculos XVIII e XIX, artes poéticas antigas e artigos de periódicos que serão de suma importância para reconstruir o contexto das ideias correntes e que condicionaram a sua gênese.

Em primeiro lugar, deve-se reforçar nesta tese que o romantismo e a ideia romanticamente negativa de “gênero poético” são indissociáveis, considerando-se que a estética romântica foi, fundamentalmente, interessada em transcender os limites das doutrinas normativas que regulavam a teoria dos gêneros poéticos. O posicionamento radical encontrado nos enunciados de alguns românticos dá o tom dessa discussão: Friedrich Schlegel ressalta que “*as divisões habituais da poesia são apenas armação sem vida para um horizonte limitado*”³; Victor Hugo propõe a derrubada “*a golpes de martelo das teorias, das poéticas e dos sistemas. Atiremos por terra o velho revestimento de estuque que mascara a fachada da arte*”⁴. Para os poetas das sociedades dos séculos XVI, XVII e XVIII, por exemplo, a instituição das artes é temporalmente fundamentada de maneira cumulativa⁵, sem nenhuma noção de

³ SCHLEGEL, Friedrich. Fragmento 434. Op. cit., p. 139.

⁴ HUGO, Victor. “Prefácio de *Cromwell*”. In: _____. *Critique*. Paris: Robert Laffond, 1985, v. II, p. 23. [15 v.].

⁵ A noção de tempo histórico implicado no conceito de “acumulação” é bastante específica. Um poeta do século XVI, como Camões, imita autoridades poéticas, filosóficas e históricas de várias épocas: da antiguidade greco-latina à sua contemporaneidade. A duração do tempo no processo cumulativo em sua constituição é longa, a enunciação do poeta assimila o conhecimento acumulado até o seu presente, de acordo com o gênero poético em que se exercita. Em *Os Lusíadas*, por exemplo, observa-se a presença da doutrina da épica aristotélica; a doutrina do sublime de Longino; as épicas de Homero e Virgílio; o platonismo do *quattrocento* dos pensadores da academia florentina de Careggi; a *terzina* dantesca; a *ottava d’oro* de Ariosto; o conhecimento cosmográfico antigo, fundado em Ptolomeu e Euclides, e a experiência empírica das navegações portuguesas dos séculos XV e XVI sistematizada por autores portugueses de tratados de cartografia e história natural, como Pedro Nunes; imita a prosa da história de seus contemporâneos João de Barros, Rui de Pina e Diogo do Couto. E tratados teológico-políticos escolásticos que tratam das virtudes do príncipe cristão e da “guerra de devaçam”. De acordo com João Adolfo Hansen, “quando imita essas várias durações, a enunciação de Camões é modelada nas tópicas aristocráticas da racionalidade de corte com que autores italianos e portugueses do século XVI, Baldassare Castiglione, Giovanni Della Casa, D. Jeronimo Osório, definem a excelência do *uomo universale*, o homem universal, cortesão perito em letras e armas, caracterizado por

ruptura e *progresso* das artes, no sentido moderno do tempo, pautando-se na emulação⁶ das autoridades dos gêneros poéticos. Por exemplo, para épica, Homero, Virgílio, Lucano, Dante, Ariosto, Camões e Tasso; para a comédia, Aristófanes, Plauto e Terêncio; para lírica, Calímaco, Ovídio, Petrarca; para a tragédia, Sófocles, Eurípedes e Sêneca são representantes da excelência técnica para os poetas que se exercitavam nesses gêneros. Os critérios técnicos a que os poetas recorriam para praticar a emulação eram objetivos, cabendo-lhes articulá-los engenhosamente de acordo com as preceptivas retórico-poéticas. Já no romantismo, as perspectivas para o que é proposto como “criação poética” não são mais as da invenção antiga, fundamentada na memória dos lugares comuns – *topoi* – já usados pelas autoridades, mas têm como imperativo a liberdade de romper com os limites impostos pelos modelos normativos exteriores, sejam os prescritos nos tratados de arte retórico-poética ou modelos estabelecidos pelos *auctores*. As formas e gêneros poéticos no romantismo estão em “devir”, não podendo ser cristalizados em preceptivas de estilo, relativizando qualquer tipo de limite formal externo que não seja imanente ao *medium-de-reflexão* e à *forma-de-exposição*⁷ dos desígnios do gênio do artista. Não há como conceber a arte num sistema cumulativo, os *auctores* não são, para os românticos, modelos para emulação, mas sim para a superação, no sentido do “universal progressivo” de Friedrich Schlegel⁸. Os artistas concorrem entre si, e suas obras são mercadorias que movimentam um mercado que exige originalidade. Nos fins do século XVIII, a arte deixa de ser institucional e torna-se autônoma, não tendo a sua produção necessariamente vinculada à ideologia do Estado, como a arte que devia glorificar os feitos de um nobre, como em uma epopeia como a *Prosopopeia* (1601), de Bento Teixeira; ou à religião, como parte do culto ao divino, como na pintura *Christ*

“engenho”, “discrição”, “prudência”, “agudeza”, “honra” etc. Cf. HANSEN, João Adolfo. “Notas sobre o Gênero Épico”. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). *Multiclássicos*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2008, p. 22.

⁶ Ressalta-se que nessa sociedade conceitos como “autoria”, “originalidade” ou “plágio” não se aplicam às produções do período.

⁷ Ao longo desse tese, será frequente o uso da terminologia cunhada por Walter Benjamin em sua obra *O Conceito de crítica no idealismo alemão* para designar o processo de produção dos românticos alemães: *médium-de-reflexão* e *forma-de-exposição*. O primeiro determina o campo para o qual está voltada a reflexão dos pensadores desse período – a Arte – que torna-se o terreno por excelência para a reflexão romântica. Já o conceito de forma-de-exposição refere-se aos produtos gerados artísticos gerados a partir do processo reflexivo de criação.

⁸ Cf. Fragmento 116. In: SCHLEGEL, Friedrich. Op. cit., p. 64.

expiant sur la croix (1695), de Hyacinthe Rigaud. Progressivamente, o artista deixa de estar submetido às instituições e à tutela da aristocracia, passando a produzir arte para uma clientela diversificada, surgida com a ascensão da burguesia, que desenvolveu o mercado de arte⁹. Seu universo compositivo não está mais restrito à multiplicação de *topoi* conhecidos, mas expande-se para possibilidades novas e inúmeras. O romantismo subjetivou as artes, permitindo ao artista a criação de objetos artísticos únicos para um mercado de livre concorrência que nasce e cresce com a sua autonomia. A consciência do artista de que sua obra torna-se uma mercadoria, no século XIX, é paradigmática e determinante para toda a produção posterior. Walter Benjamin destaca a figura emblemática de Baudelaire e a sua visão desencantada da relação do artista com o seu público/mercado: “Baudelaire sabia como se situava, em verdade, o literato: como *flâneur* ele se dirige ao mercado; pensa que é para olhar, mas, na verdade, já é para procurar um comprador”¹⁰.

Baseado em uma estética expressiva¹¹, o romantismo pregava a extinção dos gêneros. No entanto, observa-se que, com o estudo das poéticas antigas e das práticas de representação medievais e dos séculos XIV ao XVI¹², o exercício dos gêneros poéticos proliferou nessa época, tornando seus autores proficientes em diversos deles. Isso permitiu que alguns gêneros

⁹ Assim como em outros campos de atividade social e econômica, a burguesia também torna-se participante do mercado de artes no século XIX. Na verdade, esse mercado foi consolidado, como conhecemos hoje, por ela. Além dos governos e outras entidades públicas, a burguesia começou a pagar por artes, desde a aquisição de quadros à restauração de catedrais da idade média. As artes, para essa classe que ascendia socialmente, era um símbolo de distinção social e poder. O historiador Eric Hobsbawm assinala que pouquíssimas sociedades valorizaram as obras do gênio criador quanto a burguesa do século XIX. Com dinheiro para gastar livremente com arte, o seu gosto pode até ser questionável, mas ela sabia muito bem o que queria: “o gosto desse período não era nada se não fosse contemporâneo, como era de fato natural para uma geração que acreditava no progresso universal e constante”. In: HOBBSAWM, Eric. *Nações e Nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade*. Trad. Maria Celia Paoli, Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004, p. 387.

¹⁰ Cf. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994, p. 30.

¹¹ Cf. ABRAMS, M. H. *O Espelho e a Lâmpada: Teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

¹² O longo período que data dos fins do século XIII até meados do século XVI, os românticos denominaram como “Renascimento”, buscando uma nomenclatura técnica para unificar todas as práticas artísticas desse período. O termo e a noção, como hoje conhecemos, surgem no livro *A cultura do Renascimento na Itália* (1867), do historiador suíço Jacob Burckhardt. No entanto, dada a multiplicidade de manifestações desse longo período cronológico, evitaremos a utilização dessa nomenclatura.

fossem reabilitados pelos românticos após grande período de negligência, como é o caso da épica, outros “redescobertos”, como a elegia, a sátira e a balada, ou ainda novos gêneros, como o poema em prosa e, sobretudo, o romance¹³. Para Stuart Curran, o alargamento do repertório e a variedade dos gêneros poéticos manipulados pelos românticos permitiram-lhes maior autonomia em relação às suas regras¹⁴ e abriu o espaço para a experimentação poética, a qual era justificada plenamente pelo discurso sobre o gênio criativo.

Com essa nova perspectiva artística, os escritores desse período repensaram o poder que o gênero exerce sobre as criações artísticas e também os seus limites. A articulação entre as formas e os limites, presentes na teoria dos gêneros, com o caráter reflexivo da estética romântica, pode ser apreendida no conceito de poesia expresso no fragmento 116, da *Revista Athenaeum*, de Schlegel, cuja “destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr em contato com filosofia e retórica”¹⁵. A atividade reflexiva do poeta permite-lhe *fundir, mesclar e subverter quaisquer que sejam as regras poéticas*, gerando novas formas para uma poesia progressiva em eterno devir, a qual não pode ser apreendida por critérios ou categorias estéticas como o *belo* ou *harmonia*, exigindo novos critérios de avaliação.

Ainda, é necessário pontuar a politização¹⁶ dos gêneros e das formas poéticas, servindo às ideologias políticas na fundação das “nações”, ou em processos de afirmação de ideias conservadoras ou de ruptura, ou atendendo

¹³ O romance é o gênero literário mais difundido no romantismo e de grande aceitação do público, tornando-se um produto de grande circulação. A publicação dos capítulos seriados dos romances em periódicos da época favoreceu o crescimento de seu público. Ainda deve-se apontar que esse gênero também causou uma grande transformação, seja pela diversidade dos temas tratados, indo desde os romances folhetinescos aos escritos de viagens, ou os romances de ficção científicos aos romances góticos. Para Lukács, o romance é o substituto da epopeia, sendo o gênero exemplar para a exposição dos conflitos do homem moderno. Cf. *A Teoria do Romance*, de Georg LUKÁCS, um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad., posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

¹⁴ CURRAN, Stuart. *Poetic Form and British Romanticism*. New York: Oxford University Press, 1986, p. 207-208.

¹⁵ In: SCHLEGEL, Friedrich. Op. cit., p. 64.

¹⁶ Para Susan Wolfson, “a politização da forma [...] é mais crucial para os poetas românticos do que o anti-formalismo com o qual suas obras são frequentemente associadas”. In: WOLFSON, Susan. *Formal Charges: The Shaping of Poetry in British Romanticism*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 1997, p. 20-21; 27.

as demandas do mercado literário que se formava no século XIX. Neste período, principalmente, atentando para o contexto do romantismo brasileiro, o gênero épico contribuiu para o propósito ideológico da política imperial de construção da identidade cultural brasileira, contando com poetas que forjaram a raiz do “nacional” em epopeias sobre o passado idílico, pintado com as cores locais e índios esculpidos com a moral católica, como se observa nas obras *I-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias, *A confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, e, alargando bastante o conceito de “épica”, *Iracema*, de José de Alencar. Em uma perspectiva contestatória, Sousândrade propõe um poema de extração épica, com uma forma fragmentária, contestando a legitimidade dos impérios constituídos ao longo da história nas Américas, expondo sua oposição ao projeto de nação do Império brasileiro.

A discussão da apropriação dos gêneros pela estética romântica deve ter como pano de fundo a especificidade da sua época. A inevitável relação evocada na díade Antigo/Moderno¹⁷, presente nesta tese, propõe o contraste entre a arte antiga e a moderna, não supondo a superioridade de uma sobre a outra, como na famosa discussão cortesã que ficou conhecida como *Querelle des Anciens et des Modernes*, em meados do século XVII. A *Querelle* começa a esboçar uma consciência histórica da arte que considera que os aspectos específicos de produção de cada obra são vinculados ao seu próprio tempo histórico, constatando, como em Jauss, “a diferença entre a arte antiga e a arte moderna e a diferença entre os costumes dos tempos modernos, o olhar volta-se cada vez mais para a especificidade histórica das diferentes épocas”¹⁸. Essa noção foi aprofundada por pensadores como Herder¹⁹ e Winckelmann²⁰,

¹⁷ Baseado na perspectiva da obra *Sobre o estudo da poesia grega*, de Friedrich Schlegel, utilizamos a díade Antigos/Modernos, porém, observa-se que outras nomenclaturas são comuns se tratando da estética romântica, supondo uma distinção tipológica ou histórica entre as obras de arte produzidas a partir da segunda metade do século XVIII e as das épocas anteriores, como Ingênuo/Sentimental, Natural/Artificial, ou Clássico/Romântico.

¹⁸ JAUSS, Hans Robert. “Tradição literária e consciência atual da modernidade”. In: _____. *História da literatura: as novas teorias alemãs*. Heidrun Krieger Olinto (Org.). São Paulo: Ática, 1996.

¹⁹ J. G Herder oferece para o século XIX um conceito de história dinâmica, cujo desenvolvimento não se dá linearmente, como uma via de mão única. Ela se desenrola por meio de rupturas e mudanças radicais em todas as esferas sociais. Ainda, observa-se o caráter pluralista da teoria herderiana, assinalando que o desenvolvimento da humanidade se dá de maneira diversa, respeitando o “caráter” de cada povo. Assim, deve-se compreender a diversidade das ações em seu tempo histórico.

tornando-se de suma importância para o desenvolvimento da concepção artística no romantismo: se a arte é historicizada, a possibilidade de fixação de regras, modelos ou cânones é inviável, relativizando, assim, seus valores e critérios de criação, já que os válidos em uma época deixam de sê-lo em outra.

Considerando a especificidade de cada época, a díade *Antigo/Moderno* permitiu aos românticos a compreensão das diferenças irrecuperáveis da arte: a arte antiga está fundada sobre a noção de constituição natural, beleza, perfeição e harmonia; e a arte moderna, por seu turno, na noção de formação artificial, caos, desordem e ceticismo. Diante disso, a necessidade de outros critérios para a compreensão da arte romântica motivou a reflexão de pensadores que se dedicaram às questões inerentes dessa arte, apresentando novos parâmetros para o seu julgamento. Para Friedrich Schlegel, a poesia moderna e sua especificidade devem ser analisadas sob a luz dos pressupostos críticos pensados a partir delas:

Se há leis puras da beleza e da arte, então devem ser válidas sem exceção. Mas se tomam essas leis como norma de apreciação para a poesia moderna sem uma determinação mais concreta e sem uma pauta de aplicação, então não se pode por menos julgar a poesia moderna – a qual contradiz quase por completo essas leis puras – não tem em absoluto um valor. Nem sequer tem pretensões de objetividade, o qual é a primeira condição do valor estético puro e absoluto, e seu ideal é o interessante, quer dizer, a força subjetiva.²¹

O conceito de *interessante* proposto por Schlegel seria uma alternativa que empreenderia uma nova maneira de olhar para essa produção contemporânea que não pode mais ser julgada por parâmetros e categorias estéticas puras. Se essa produção não tem como premissa a objetividade, base em preceitos poéticos claros e definidos, ela implica outra chave de análise. O interessante é, para o filósofo idealista, o conceito que abarcaria as especificidades da obra de arte romântica, as quais, sob o olhar de um receptor

²⁰ Os estudos sobre a arte antiga de J. J. Winckelmann propõem uma abordagem centrada na compreensão histórica da pintura e escultura gregas. No prólogo de sua obra *Reflexões sobre a arte antiga* é destacada a noção norteadora de todo seu estudo: “a história da arte deve ensinar a origem, o desenvolvimento, a transformação e a decadência da arte, assim como os estilos distintos dos povos, das épocas e dos artistas, e demonstrar na medida do possível o ensinamento que foi preservado nas obras da Antiguidade”. In: WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Introd. Gerd Bornheim, trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975, p. 32.

²¹ SCHLEGEL, Friedrich. Op. cit., p. 53.

daquele período, poderia parecer-lhe falta de habilidade do artista com a matéria a que se dedica. Sousândrade, por exemplo, ao propor uma forma-de-exposição adequada aos temas americanos que desenvolve em *O Guesa*, revisa criticamente a noção de gênero épico, moldando-o de acordo com os desígnios de sua imaginação, subjetivando o processo de criação artístico. Isso contribui para uma poética independente das premissas do gênero épico tal como determinadas objetivamente nos manuais de poética, o que torna inviável o julgamento dessa produção somente por leis apriorísticas. Se a obra sousandradina é forjada por leis imanentes ao seu processo subjetivo de criação, é bastante limitado julgá-la sem considerar esse aspecto. Assim, as leis objetivas não dariam conta de abarcar a proposta estética apresentada pelo poeta, negando a sua heterogeneidade. Busca-se tornar as características da arte romântica positivas, considerando a sua nova forma de criação, amparada pela subjetividade do artista e os impulsos do seu gênio. Com esse olhar atendo, Schlegel expõe que esse conceito seria capaz de captar toda a força e o aspecto subjetivo da arte romântica, justificando-a esteticamente. Em sua exposição, Schlegel narra que o

[...] interessante é todo indivíduo original que tenha uma quantidade mais ou menos grande de conteúdo intelectual ou de energia estética. Digo conscientemente: mais ou menos grande; é dizer, maior que a que o indivíduo receptor já possui, pois o interessante exige uma receptividade individual, inclusive não poucas vezes uma disposição momentânea para si própria. Como todas as magnitudes podem ser aumentadas até o infinito, está claro por que deste modo nunca pode alcançar-se uma satisfação completa, nem há um supremo interessante. Sob diversas formas e orientações, em todos os graus de força, sempre se expressa em todo o conjunto da literatura moderna a mesma necessidade de satisfação absoluta, é o mesmo fim de um máximo absoluto na arte.²²

A arte interessante tem validade provisória e o seu domínio, segundo Schlegel, é “somente uma crise passageira do gosto, pois ao final destrói a si mesmo”. A produção artística dessa época é apenas um estágio de preparação necessário para alcançar a totalidade, a objetividade e a perfeição da arte

²² SCHLEGEL, Friedrich. *Sobre el estudio de la poesia griega*. Traducción de Berta Raposo. Madrid: Akal, 1995, p. 81.

helênica – exemplar de todas as leis absolutas de beleza²³. A arte interessante já nasce como um fragmento²⁴, em que apenas alude, no ato de sua expressão, a uma totalidade ausente: em *O Guesa*, por exemplo, Sousândrade nega a totalização do conceito de epopeia, como exposto nas preceptivas poéticas antigas. Aludindo a ele de maneira fragmentária, emprega algumas de suas características na forma-de-exposição do poema.

O afã pela totalidade absoluta ou por uma perfeição artística inatingível no presente é o mote da arte interessante que buscará sempre o novo, extrapolando as regras e preceitos estabelecidos em códigos poéticos. É comum observar que os experimentos dos artistas românticos propõem abarcar todos os gêneros poéticos em uma mescla formal, em que os diversos fragmentos constituem um sentido para a sua obra, concorrendo para o universal progressivo schlegeliano. Assim, deparam-se na constituição de uma obra inapreensível para a percepção estética e cultural de seu tempo.

Por isso, as obras de artes interessantes não servem como modelo, pois valem apenas em sua aparição, em seu “tempo-agora”. A perspectiva de Schlegel em cunhar o conceito de uma arte interessante e a sua efemeridade é legitimar a arte de seu tempo, tornando positiva a sua negatividade estética.

É fundamental observarmos que o uso de modelos interpretativos da arte antiga foram amplamente utilizados na leitura da obra sousandradina. Observa-se, em relação aos críticos oitocentistas que se debruçaram sobre essa poesia, que a julgaram a partir de categorias estéticas absolutas, como *beleza* e *harmonia*, interessados em uma poesia que correspondesse aos princípios da poesia antiga e às definições dela nos manuais de retórica e poética. A célebre nota de Silvio Romero, na *História da literatura brasileira*, sobre a poesia sousandradina é exemplar dessa vertente crítica em que lemos

²³ Para Arlenice Almeida da Silva, Friedrich Schlegel “quer pensar a especificidade da poesia moderna, com base nas relações entre culturas e épocas, com finalidade de explicar, assim, os renascimentos e declínios, sempre entendidos como realização e morte de uma ideal comum em solos diferentes”. Cf. “O *interessante* em Friedrich Schlegel”. In: SILVA, Arlenice Almeida da. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 34, Edição especial 2, 2011, p. 77.

²⁴ Cf. Fragmento 24: “Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir”. SCHLEGEL, Friedrich. Op. cit., 1997, p. 51.

que “o poeta sai quase inteiramente fora da toada comum da poetização de seu meio; suas ideias têm outra estrutura²⁵”.

Na década de 1960, a apreciação dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos sobre Sousândrade, em sua obra *Re visão de Sousândrade*, que ao mesmo tempo revigora o interesse pelo poeta, circunscreve, também, um aparato crítico que julga a poesia sousandradina por meio de categorias estranhas a ela. Na perspectiva dos irmãos Campos, assim como na do crítico Luiz Costa Lima, ela se aproxima mais da vanguarda concretista que do próprio romantismo.

O primeiro capítulo cuidará da noção de *originalidade* empregado na obra sousandradina. A partir dos enunciados coetâneos de críticos como Silvio Romero, Pereira da Silva e os escritos publicados por periódicos da época, em que a apreciação da poesia de Sousândrade oscila entre a originalidade, provinda da imaginação prodigiosa do poeta na construção de quadros da natureza, e a sua inépcia técnica das formas literárias, elemento “indispensável para a criação poética”, discutiremos a recepção da poesia de Sousândrade e a questão de sua originalidade. As considerações dessa crítica pressupõe a noção de poesia calcada em preceitos poético-retóricos de extração neoclássica, muito comuns na produção poética e na crítica literária dos primeiros românticos brasileiros. Por outro lado, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos imprimem uma abordagem da obra sousandradina fundamental para a compreensão de sua originalidade e também base para toda a crítica posterior, como se observa em Luiz Costa Lima e Luiza Lobo. Cristaliza-se, com isso, ao longo do século XX, um modelo interpretativo que hipervaloriza os experimentos estéticos nessa obra. A reposição da obra em circulação, além de propor uma nova análise dela, colabora com o projeto de revisão do cânone literário brasileiro, sendo Sousândrade o caso mais emblemático dessa empreitada. A crítica da vanguarda concretista e sua revisão do cânone eram balizadas pelo *paideuma*²⁶ do poeta e crítico norte-americano Ezra Pound,

²⁵ ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira* (1830-70). 2. ed. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903. t. 2. v. 2, p. 405-406.

²⁶ Ezra Pound define *paideuma* como “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos”. Cf. POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2000, p. 161.

estabelecendo-se a “tradição do novo”: pouco, mas bem-feito, e bom. Tal concepção seleciona os autores mais representativos de sua época, mediante o critério da originalidade²⁷. Seguindo esse parâmetro de análise, apresenta-se um Sousândrade extremamente inventivo, antecipador dos experimentos estéticos vanguardistas, conferindo-lhe todos os adjetivos que possam exprimir a peculiaridade de sua poesia, tornando-o um pré-moderno, moderno, hipermoderno, um “terremoto clandestino”, um antropófago cultural *avant la lettre*, etc. Na ânsia de demonstrar a modernidade e a originalidade da obra do poeta maranhense, deslocam-no do âmbito da estética romântica para os experimentos estéticos das vanguardas do início do século XX e das neovanguardas dos anos 1960. Observa-se, por exemplo, a preferência desses críticos por termos como “imagismo”, “montagem ideogrâmica” e até mesmo “concretismo”, com o intento de reforçar a ideia de esse poeta ser precursor da modernidade na poesia brasileira. Para os críticos, a linguagem da obra sousandradina:

[...] apresenta níveis de estilísticos vários, uma linguagem sincrética por excelência, abrindo-se num verdadeiro feixe de dicções, que tanto vai se alimentar nos clássicos da língua, quanto se projeta em invenções premonitórias do futuro da poesia.²⁸

Pressupondo enunciados tão distintos, propomos a especificação da originalidade da obra de Sousândrade por meio de princípios estéticos que ativam a noção kantiana de gênio e seus desdobramentos no romantismo, hiperbolizando a ideia de criação de uma obra de arte original, sem regras apriorísticas, pautadas apenas na imaginação e na reflexão de seu autor. Essa atitude possibilita ao autor afirmar outras perspectivas de criação poética que não pautadas no conceito de representação, mas sim no conceito de expressão.

²⁷ Para essa vertente crítica, o *paideuma* seria composto por Gregório de Matos, Padre Antonio Vieira, Sousândrade, Odorico Mendes, José de Alencar (o de *Iracema*), Pedro Kilkerry, Machado de Assis, Oswald de Andrade, Mario de Andrade (o de *Macunaíma*), Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e Guimarães Rosa. Esses autores deveriam ser foco de análises minuciosas capazes de valorizar os procedimentos técnicos e formais de sua experimentação estética.

²⁸ CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Re visão de Sousândrade*, 2. ed. (rev. e ampl.). São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 32.

No segundo capítulo, contextualizamos a produção sousandradina e as suas ideias acerca da poesia e a cultura brasileira. Fundamentalmente, teremos como fundamento a sua segunda *Memorabilia* (1876) e trechos dos cantos II e X, de *O Guesa*, em que há longas reflexões sobre a forma poética adotada para a narração do périplo do herói, além de propostas para fundar uma cultura brasileira edificada na reflexão e revisão de modelos culturais e literários europeus: o poeta apresenta as *autoridades da tradição clássica*, chamados de “os mestres da forma”, que nortearam a sua reflexão acerca do gênero épico, a saber: Homero, Virgílio, Dante, Milton, Camões, Byron e Gonçalves Dias. Nota-se que, entre os mestres apresentados, os dois poetas contemporâneos, Byron e Gonçalves Dias, também mantêm um estreito laço com os antigos, propondo, cada um à sua maneira e com intensidade diversa, a crítica dos gêneros poéticos. Será destacada a conflituosa oposição entre a emulação/imitação dos antigos e a teoria expressiva da estética romântica, essencial para a compreensão do “devir” da poesia dessa época e a relação com os gêneros. Entre a apropriação e a sua efetiva aplicação de modelos em *O Guesa*, há um caminho bastante curioso e contraditório a ser percorrido, o qual se bifurca na reverência à tradição literária e a urgência de dar vazão à genialidade do poeta, criando a necessidade de uma forma orgânica original. Observa-se, então, a opção do poeta pela estética do sublime – segundo os pressupostos filosóficos de Kant, Schiller e Lyotard –, tomando a Natureza como matéria para expressão do seu poder de criação. Isso afirma uma forma-de-exposição particular, a qual contribui para o processo de fragmentação da noção de gênero épico como previsto nas preceptivas antigas.

No terceiro capítulo, a questão central será a discussão sobre a matéria histórica e a ficção épica em *O Guesa*, considerando a expansão dos limites desse gênero proposta e a afirmação de uma narrativa do EU. Em *O Guesa*, a matéria histórica abrange os processos de colonização espanhola e portuguesa nas Américas e estende-se até a contemporaneidade, subvertendo o padrão previsto nas artes poéticas. Ainda, traços autobiográficos são entremeados para a composição da narrativa regulada pela “verdade particular de uma

imaginação profunda”²⁹. Discutiremos a função do herói, tanto como personagem da narração da ficção como *persona* do poeta, e a sua vida interior, estabelecendo a ponte entre o imaginário e o universo de criação. No caso da poesia sousandradina, a ficção edificada com as matérias apontadas torna-a hermética: sua legibilidade está condicionada ao conhecimento de um campo semântico bastante diversificado e a compreensão do alargamento da proposta do conceito do gênero épico, levando em conta os experimentos formais presentes nessa obra.

Nesse capítulo, observaremos o uso da técnica do fragmento na construção da forma-de-exposição do poema narrativo *O Guesa*. Em sua segunda *Memorabilia*, os limites dos gêneros não dão conta de apreender a opção formal de sua obra, assim, declara que “o Guesa nada tem do épico, do dramático ou do lírico. Mas é apenas narrativa”. Será fundamental refletir em que sentido o épos da narração do poema não se constitui como épica, mas apenas como narrativa. A partir dessa perspectiva, aprofundaremos a discussão acerca da articulação dos gêneros poéticos, que surgem de forma fragmentária na edificação de uma obra que subverte suas regras. Interessante será notar como a incorporação de diversos fragmentos de gêneros poéticos, como o lírico, o dramático e, principalmente, o épico – apresentando as diversas citações de discursos literários, históricos, biográficos etc. – concorrem para inventar uma obra alegórica. A perspectiva estética aplicada em *O Guesa* estabelece um contraponto radical com a produção contemporânea, já que não apenas propõe outra “toada” poética em relação à produção de seus pares, como também se opõe à política cultural do Império brasileiro. Ainda, a radicalidade de Sousândrade estabelece no Brasil uma visão muito distinta de literatura, praticando o romantismo irônico de uma obra romântica moderna e interessante.

Deve-se ressaltar, por fim, que os pressupostos teóricos e críticos desta tese se apoiam particularmente em trabalhos recentes acerca da teoria dos gêneros e as suas leituras no romantismo, desconsiderando uma leitura exclusivamente pautada na criação demiúrgica da poesia. Há, evidentemente, critérios de criação artística peculiares nesse período, centrados na

²⁹ GENETTE, Gerard. "Vraisemblance et motivation". In: _____. *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil, 1979, p. 79.

subjetividade do artista, os quais legaram princípios fundamentais para as obras de arte das vanguardas históricas do início do século passado. Porém, como “demiurgos não criam do nada”³⁰, é importante compreender como se dá a relação dos poetas desse período considerando os seus pressupostos teóricos acerca dos gêneros, compreendendo assim a especificidade de suas produções e até que ponto se observa o convencionalismo ou a ruptura com os limites dos gêneros. Assim, contaremos com enunciados acerca da estética e poética do século XIX, em especial a contribuição de Friedrich Schlegel, Friedrich Schiller, William Wordsworth, Samuel T. Coleridge e Percy B. Shelley.

³⁰ HEINE, Heinrich. “O conteúdo que um poema encarna”. In: _____. *Heine, hein? Poeta dos contrários*. Introdução e notas de André Vallias. São Paulo: Perspectiva; Goethe-Institut, 2011, p. 261.

1 Sousândrade: originalidade e negatividade

O tempo, que é um crítico literário devotadíssimo às obras, como sempre corroeu também as dos poetas românticos brasileiros que iam ser eternas.

João Adolfo Hansen³¹

O interesse pela obra do poeta maranhense Joaquim de Sousândrade, nos dias de hoje, deve-se, principalmente, à iniciativa dos críticos Augusto e Haroldo de Campos, que a reabilitaram com a publicação do livro *Re visão de Sousândrade*, em 1964, que contém textos críticos sobre os seus elementos macro e microestéticos, inclui o ensaio “O Campo Visual de uma Experiência Antecipadora”, de Luiz Costa Lima, e uma pequena antologia com trechos selecionados que compreendem diferentes momentos dessa produção³². A partir daí, estudos fundamentais como *Épica e Modernidade em Sousândrade*, de Luiza Lobo, *Maranhão-Manhattan*, de Marília Librandi, *A visão do ameríndio*, de Cláudio Cuccagna, contribuíram para a circulação de ideias sobre a poesia sousandradina. Vale destacar que, hoje, uma série de trabalhos em diferentes áreas, como pesquisas acadêmicas, textos críticos³³, reedições³⁴, filmes³⁵; músicas³⁶ e espetáculos³⁷ baseados na obra do maranhense intensificam a sua circulação e o debate de novas ideias.

Sousândrade é um daqueles poetas que tem sua poesia muito comentada, mas efetivamente pouco lida, contribuindo para sedimentar as

³¹ In: HANSEN, João Adolfo. *Etiqueta, invenção e rodapé: O Guesa de Sousândrade* [texto inédito], p. 1.

³² Ressalta-se que a iniciativa de revisão da obra de Sousândrade, empreendida pelos Campos, foi precedida por estudos de críticos como Erthos Albino Souza, Humberto Campos, Jomar Moraes, entre outros.

³³ LIBRANDI, Marília; *Maranhão-Manhattan*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010; TORRES-MARCHAL, Carlos. Dom Pedro II no Inferno de Wall Street – I. In: *Eutomia: Revista Online de Literatura e Linguística*. Disponível em: <<http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA>>. Acesso em: 4 jun. 2013.

³⁴ *O Guesa*. Editores do selo Demônio Negro da Editora Annablume (Org.). Prefácio de Augusto de Campos. São Paulo: Annablume, 2009; *O Guesa*. Luiza Lobo (Org. e Notas). Rio de Janeiro: Ponteio, 2012; *Os melhores poemas de Sousândrade*. Adriano Spíndola (Org.). São Paulo: Global Editora, 2012.

³⁵ *O Guesa*. Direção de Sérgio Santeiro. Brasil, 1969. Filme (20 min.): documentário, 35mm, colorido; *Ecos caóticos*. Direção de Jairo Ferreira. Brasil: SP, 1975. Filme (14 min.): documentário, 8mm, colorido.

³⁶ *Manhatã*. VELOSO, Caetano. Álbum: *Livro*, 1997.

³⁷ Dentro da chama poética de Sousândrade, o núcleo de dança contemporânea *Passo Livre* apresentou o espetáculo *O Inferno de Wall Street*, no *Espaço Cariris*, em São Paulo, de 18 de maio à 10 de junho de 2012.

mesmas ideias e críticas concernentes à sua recepção e modernidade. Ao longo do tempo, diversos rótulos foram criados para classificá-lo, tais como: um poeta da dita segunda geração do romantismo brasileiro³⁸, “um poeta inepto com as formas literárias”³⁹, um “condor”⁴⁰, um poeta menor⁴¹, um “terremoto clandestino”⁴² ou mesmo um “antropofagista *avant la lettre*”, propondo leituras que, ao mesmo tempo, podem ser encaradas como divergentes, em um primeiro momento, mas complementares, se compreendidas como um processo de revisão necessário da obra sousandradina. É claro que tais classificações oferecem ao leitor instrumentos para aproximar-se dessa poesia de uma maneira mais segura, eximindo-o de encarar a sua heterogeneidade estética. As diversas possibilidades de leitura reforçam a peculiaridade da produção sousandradina no contexto da poesia do Brasil do século XIX e no século XX. Para o leitor contemporâneo, a poesia sousandradina, sobretudo a sua obra mais conhecida, *O Guesa*, pode parecer enfadonha como as epopeias antigas, os sermões dos padres do século XVII ou a obra de muitos outros românticos, por se tratar de uma concepção de gosto estético datado ou, simplesmente, por não lhe fazer sentido algum, como os heróis românticos descabelados de amor que sofrem pela senhorinha melancólica, entre uma polca e uma valsa, em um grande baile qualquer. Devemos lembrar que a reconstituição dos códigos políticos, artísticos e sociais do século XIX é uma tarefa necessária para compreendê-la, sobretudo em um país onde se discutem índices baixíssimos de rendimento escolar, a precária formação de leitores e o acesso à leitura, a poesia ainda é um elemento estranho que permanece longe dessas discussões.

As escolhas estéticas para a construção formal da longa narrativa de *O Guesa* a tornam um terreno árido, no qual o leitor se aventura e, como em qualquer aventura, pode lograr êxito ou não. Nela, nota-se a opção por um

³⁸ Cronologicamente, a poesia sousandradina localiza-se na segunda geração do romantismo brasileiro, considerando-se que seu primeiro volume de poesias, *Harpas Selvagens*, data de 1858. No entanto, como será discutido, as escolhas estéticas feitas pelo poeta maranhense tornam sua produção bastante distinta do que se produzia naquela época no Brasil.

³⁹ Cf. ROMERO, Silvio. Op. cit., p. 405-406.

⁴⁰ Cf. classificação de Alfredo Bosi em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, 2001, p. 124.

⁴¹ Cf. *Formação da Literatura Brasileira – momentos decisivos*. 9. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000, v. 2, de Antonio Candido, p. 106.

⁴² In: CAMPOS, Augusto e Haroldo de. Op. cit., p. 458.

estilo *sublime-patético*⁴³; pela forma do fragmento poético; pela mescla entre os gêneros poéticos; pelos cultismos léxicos e sintáticos, como palavras arcaizantes, hibridismos e elipses; pelo uso do *enjambement* para quebra da linearidade do verso; pelo uso de metáforas “puras”; pela plasticidade da linguagem na criação de imagens; por neologismos; pela inserção de reflexões sobre temas contemporâneos: abolicionismo, a política imperial, a especulação financeira em Wall Street; pelo indianismo nacionalista calcado nos pressupostos de Ferdinand Denis⁴⁴; pela apropriação dos mitos indígenas andinos; pela meditação existencial e política; pela citação de Dante, de Byron, de Gonçalves Dias, entre outros; pela prolixidade que impossibilita a leitura da

⁴³ Cf. SCHILLER, Friedrich. *Teoria da Tragédia*. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

⁴⁴ As primeiras reflexões sobre a necessidade da autonomia cultural brasileira, considerando seus aspectos locais, foram empreendidas por intelectuais estrangeiros. É importante destacar que a apropriação da cultura francesa na formação do romantismo é bastante relevante, pois desde a Missão Artística Francesa que auxiliou o desenvolvimento das artes plásticas e arquitetônicas no Brasil, desde a chegada da corte portuguesa até a regência, sendo responsáveis pela criação da *Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios* (1816), a qual seria sucedida, uma década depois, pela *Academia Imperial de Belas Artes*, sob a tutela de D. Pedro I. Ainda, vários viajantes passaram pelo Brasil durante esse período, sendo que um dos mais influentes foi o brasilianista francófono Ferdinand Denis, autor de *Résumé de L'Histoire Littéraire du Brésil*, importante contribuição para a noção de indianismo romântico que se desenvolveu no Brasil. Em especial, as ideias de Ferdinand Denis foram bastante influentes para a concepção do projeto nacionalista que se desenvolveu entre os românticos brasileiros, apresentando bases teóricas para o desenvolvimento de uma literatura autônoma e de caráter americano. Em seu *Résumé*, ele exemplifica sua concepção de literatura brasileira traçando uma pequena história literária, a partir de Bento Teixeira à Azeredo Coutinho. Nesse panorama literário, são destacadas características nativistas dessas obras para ressaltar a tese de que há uma literatura com características próprias e genuinamente nacional. Do texto desse autor, algumas ideias serão bastante recorrentes na concepção estética dos românticos brasileiros, inclusive Sousândrade. Denis afirma que o Brasil, por ser agora uma nação independente: “sentiu a necessidade de adotar instituições diferentes das que lhe havia imposto a Europa, [...] experimenta já a necessidade de ir beber inspirações poéticas de uma fonte que verdadeiramente lhe pertença; e na sua goleira nascente, cedo nos dará obras-primas desse primeiro entusiasmo que atesta a juventude de um povo. [...] deve rejeitar as ideias mitológicas devidas as fábulas da Grécia [...]; não se harmonizam, não estão de acordo nem com o clima, nem com a natureza, nem com as tradições. A América, [...] deve ter pensamentos novos e enérgicos com ela mesma; [...] deve ser livre tanto na sua poesia como no seu governo. Essa natureza, muito favorável aos desenvolvimentos do gênio, espalha por toda parte seus encantos, circunda os centros urbanos com os mais belos dons; [...] Célebre desde já o poeta dessas belas regiões, os magnos acontecimentos do século; [...] latente as nações exterminadas, excite uma piedade tardia, mas favorável aos restos das tribos indígenas; e que este povo exilado, diferente na cor e nos costumes, não seja nunca esquecido pelos cantos do poeta; adote uma nova pátria e cante-a mesmo, console-se à lembrança dos outros infortúnios, rejubile-se com a radiosa esperança que lhe dá um povo humano”. DENIS, Ferdinand. Resumo da história literária do Brasil. In: _____. *Historiadores e críticos do romantismo – 1: a contribuição europeia, crítica e história literária*. Seleção e Apresentação Guilhermino César. São Paulo: EDUSP, 1978, p. 36-38.

narrativa na medida do poema curto de Poe⁴⁵; pela falta de musicalidade que faz malograr qualquer tentativa de declamação pública. Ainda, na construção de *O Guesa*, há a presença constante de elementos de extração biográfica, contribuindo para o seu fechamento semântico: o pequeno órfão que muda para a capital para estudar; que tem o pedido de auxílio financeiro para os estudos negado pelo imperador *Fomagata*⁴⁶; que tem a sua fortuna usurpada por seus tutores; que se lança em um périplo por três continentes; que estabelece morada na ilha de Manhattan; que lança *Centelhas*⁴⁷ contra o Império brasileiro em periódicos republicanos; que se torna prefeito de São Luís; que planeja fundar a Universidade de Atlântida; que ministra aulas de grego no Liceu maranhense; que vive em penúria seus últimos dias de vida; que tem os seus últimos escritos virando papéis de embrulho em uma

⁴⁵ Cf. texto *Filosofia da Composição*, de Edgar Allan Poe, que apresenta critérios para a composição de um poema que “a um tempo, agradasse ao gosto do público e da crítica”. Assim, o primeiro critério para esse processo de composição é a extensão: “se uma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignarmos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com tonalidade é imediatamente destruído. Mas, visto como *ceteris paribus*, nenhum poeta pode permitir-se dispensar qualquer coisa que possa auxiliar seu intento, resta a ver se há, na extensão, qualquer vantagem que nos contrabalance a perda de unidade resultante. [...] O que denominamos um poema longo é, de fato, apenas a sucessão de alguns curtos, isto é, de breves efeitos poéticos. É desnecessário demonstrar que um poema só o é quando emociona, intensamente, elevando a alma; e todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves. [...] Pois é claro que a brevidade deve estar na reação direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição: a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito”. In: POE, Edgar Allan. *Ficção Completa, Poesia & Ensaios*. Org., trad. e anotações Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p. 912-913.

⁴⁶ Apelido dado ao imperador D. Pedro II, no canto II de *O Guesa*. Fomagatá é a entidade demoníaca na mitologia das tribos muísca.

⁴⁷ “Centelhas” foi o nome da coluna que Sousândrade escreveu para o periódico *O Novo Brasil*, de 7 de novembro de 1888 até 14 de setembro de 1889, que enquanto foi editado, manteve-se fiel à defesa das ideias republicanas: “durante a sua carreira breve mas eficaz o Novo Brasil (sic) só pugnou pela causa da nossa independência real, pela liberdade dos brasileiros, pela democracia pura, pela felicidade da nação, pela prosperidade da pátria, em suma”. Os textos escritos pelo poeta maranhense cantam a queda do Império brasileiro e a ascensão da República, tendo sempre exemplos de outras repúblicas como modelo, tais como os Estados Unidos, Chile e a França. Uma característica marcante desses textos é a ironia como recurso estilístico para empreender a crítica ao Estado imperial brasileiro e principalmente a D. Pedro II. Interessante é observar as diversas referências à política romana e à Bíblia como modelos possíveis para a sociedade republicana de Sousândrade, como lemos em seguida: “A maior liberdade, para a Igreja do Cristo, manso e doce qual as bodas de Caná ou violento e terrível de calabarote no templo por que é ele o chefe intelectual da República: Sócrates a traçou, Platão elevou-a ao ideal, o Cristo a cumpriu! Ninguém deixará de a cumprir, se for cristão.” In: SOUSÂNDRADE. *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*. Org. Frederick G. Williams e Jomar. São Luiz: Edições AML, 2003, p. 499.

mercearia⁴⁸. Esses elementos corroboram a construção da obra singular de Sousândrade, cuja originalidade a define como relevante e também dá margem para a discussão sobre a sua recepção tanto no século XIX, quanto nos séculos XX e XXI.

O discurso da crítica literária, desde os primeiros volumes publicados pelo poeta, pauta-se na imaginação criadora e na ideia de originalidade temática e formal, estabelecendo uma abordagem padrão que abre precedentes para leituras e, por fim, julgamentos consideravelmente distintos. Para iniciarmos a discussão acerca da recepção da obra sousandradina, partiremos de alguns postulados críticos que também nos subsidiarão para aprofundarmos a própria noção de originalidade corrente em seu tempo e a sua adesão aos pressupostos estético-filosóficos do romantismo.

1.1 Os leitores de Sousândrade: negatividade oitocentista e apropriação no século XX

O excerto mais conhecido da obra sousandradina não é nenhum de seus versos, mas sim o trecho de sua terceira *Memorabilia*⁴⁹ que segue abaixo:

Ouvi dizer já por duas vezes que *O Guesa errante* será lido cinquenta anos depois; entristeci — decepção de quem escreveu cinquenta anos antes.⁵⁰

Nele, Sousândrade expressa, em tom de lamento, a falta de conexão entre sua poesia e o seu público, sugerindo que somente no futuro haverá leitores capazes de compreendê-la. Esse texto apresenta, sumariamente, a situação da recepção de sua obra no século XIX, em que a suposta “não leitura” decorre de razões políticas e culturais que, objetivamente, definem tanto a ideia de literatura nacional como a base da historiografia e crítica

⁴⁸ Cf. WILLIAMS, Frederick G. *Sousândrade: vida e obra*. São Luís: SIOGE, 1976.

⁴⁹ No século XIX, a maior parte da crítica da obra sousandradina foi feita em alguns periódicos do Maranhão – *O País*, *O Liberal* –, Rio de Janeiro – *Diário do Povo*, *Semana Ilustrada*, *A Reforma* – e Nova York – *O Novo Mundo*. Nos excertos publicados na *Memorabilia* são apontados apenas dois textos assinados: uma carta laudatória de Ferdinand Denis acerca da matéria incaica em *O Guesa* e outro por Pereira da Silva, nos demais há apenas a indicação do nome do periódico.

⁵⁰ SOUSÂNDRADE. Op. cit., p. 484.

literárias que vinham sendo construídas. Mas, para um poeta em pleno auge do romantismo, em que a sua produção deveria ser um “acontecimento”⁵¹, a falta de repercussão de seus versos ganhará contornos dramáticos, acentuados pela imagem de gênio incompreendido que será constante em seu discurso, como vimos no trecho acima, mas, sobretudo, nos momentos em que ele a justificará teoricamente, como no *canto V*, de *O Guesa*, e em sua segunda *Memorabilia*, conforme será abordado.

O desejo dos poetas românticos pelo reconhecimento e repercussão de suas obras é uma questão que não só assombra Sousândrade, mas também outros nomes do período, incertos quanto à aceitação de seus versos pelo público. É preciso destacar que, além das questões objetivas acerca da recepção do público, o discurso dos poetas românticos sobre a incompreensão de suas obras é um elemento estético amplamente difundido⁵². Para eles, a linguagem sempre será insuficiente para exprimir os seus sentimentos. Os textos introdutórios às obras dos românticos são elementos fundamentais para a sua compreensão, já que contribuem para a constituição da *persona* poética do autor. É muito comum observarmos um discurso patético nesses textos, em que cada palavra é como uma gota de sangue ou lágrima de sofrimento do poeta que “nunca” deveriam ser apresentados ao público. Em seu posfácio “Última Página”, que fecha a *Harpas Selvagens* (1857), Sousândrade vale-se desse discurso para justificar a informalidade presente nesse volume de poesias e também reforçar que os versos são a expressão de seus sentimentos e inspirações:

Se eu escrevesse um prólogo, seria tão-somente pedindo ao público que me desculpassem de lhe haver oferecido os meus concertos – frios, tão mal-entoados e rústicos. A dor, os sofrimentos, a saudade foram o anjo desgraçado dessas inspirações como o grito fatal das aves da noite. Eu nunca os pretendi publicar – aos restos disputados aos vermes e ao tempo seriam roto cipreste ao meu túmulo – que, se

⁵¹ Referi-mo-nos a carta de Machado de Assis a J. Tomás da Porciúncula, em 1875, sobre Fagundes Varela: “Havia mais fervor naquele tempo, ou eu falo com as impressões de uma idade que passou? Parece-me que a primeira hipótese é a verdadeira. Vivia-se de imaginação e poesia; cada produção literária era um acontecimento”. In: ASSIS, Machado. “Crítica”, *Obras completas*, v. 3, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 902.

⁵² Alguns textos podem ser exemplares disso, como o “Prólogo”, de *As Primaveras* (1859), de Casemiro de Abreu, o prefácio da primeira parte da *Lira dos Vinte Anos* (1853), do Álvares de Azevedo e também o posfácio “Última Página” que fecha a *Harpas Selvagens* (1857), de Sousândrade.

um dia penasse, certamente, não os teria escrito, nunca eu seria poeta, ainda só pelos escrever. Eu os cantava descuidado, sem dar-lhes nome os perdia – quando o peito mais leve como que adormeceu. Porém, a sorte falou mais perto... e hoje os procuro para dá-los. Estremeço às fráguas por eles têm de rolar, e tenho remorsos de haver dado cousa tão má. Eu nunca os pretendi publicar: foi a sorte que falou de mais perto: perdoai. Sáfara e inculta, aos auspícios da Infortuna pálida, a terra só produziu flores venenosas: não as respireis; passai longe do vale – eis o caminho. Todavia, eu amo naturalmente esta vida errante, sem lei nem futuro; inseto em arribação contínua, tuas asas cortarão, cairás em teus primeiros zumbidos.

À sombra do teu nome, doce irmã, bela e feliz Maria José eu teria abrigado os meus primeiros ensaios; porém, não encontrei neles um reflexo divino da poesia de que só merece de ser rodeada, e encolhi o meu desejo. É a sorte que me anda iludindo, eu não morrerei ainda. Eu vejo um firmamento de vasto azul, um astro se levanta no meio. Tudo desmaia em torno de mim: é que nada era estável; e tu, única realidade que eu vejo, eu vivo, tu existirás!

Abstenho-me de ajuntar a este volume, por já tão longo e de certo fatigante, notas sobre lugares, costumes e nomes naturais, que por falta de indagações científicas possam ainda ser desconhecidos.⁵³

A ideia de que sua poesia apresenta uma forma-de-exposição “rústica” é bastante recorrente no discurso de Sousândrade, como veremos em seguida, o que tem impacto relevante em sua recepção. O notável poeta Gonçalves Dias, em seu prólogo aos *Últimos Cantos*, publicado em 1850, também emprega o mesmo discurso patético ao falar do temor de sua obra não ter sido útil para o país ou de que ela seja ignorada futuramente:

Se minhas pobres composições não foram inteiramente inúteis ao meu país; se algumas vezes tive o maior prazer que me foi dado sentir, – a mais lisonjeira recompensa a que poderia aspirar, – de as saber estimadas pelos homens de arte, daqueles, que segundo o poeta, porque a entendem, a estimam, e repetidas por aquela classe do povo, que só de cor as poderia ter aprendido, isto é, dos outros que a compreendem, porque a sentem, por que a adivinham – paguei bem caro esta momentânea celebridade com decepções profundas, com desganhos amargos, e com a lenta agonia de um martírio ignorado.⁵⁴

É fundamental atentar que o público gonçalvino é segmentado em dois grupos: “homens de artes” e “classe do povo”. Esses dois grupos apresentam de maneira sintética o perfil do público e a forma de consumo da poesia no século XIX: o primeiro, composto por homens letrados, frui esteticamente os

⁵³ SOUZA-ANDRADE, Joaquim de. “Última Página”. In: _____. *Harpas Selvagens*, Rio de Janeiro: Laemmert, 1857, p. 309.

⁵⁴ DIAS, Gonçalves. “Últimos cantos”. In: _____. *Cantos*. Introdução, organização e fixação de texto por Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 290.

versos, conseguindo observar o trabalho e habilidade do poeta no exercício do gênero poético a que se dedica. Já o segundo, analfabeto, memorizava os versos que circulavam de maneira oral e os reproduzia, mantendo uma prática de consumo de poesia de uma sociedade iletrada⁵⁵, ainda bastante comum nesse período no Brasil. A variedade de perfis dos consumidores de poesia, mencionada no excerto acima, ajuda a compreender o motivo pelo qual Sousândrade foi preterido em sua época.

O universo de leitores no século XIX é ínfimo, de acordo com o primeiro recenseamento realizado pelo Império em 1872, publicado em 1876⁵⁶, em que há o apontamento de que 70% da população era analfabeta. Machado de Assis ironiza esse alto índice de analfabetismo no Brasil em sua crônica de 15 de agosto de 1876: "a nação não sabe ler. Há só 30% dos indivíduos residentes neste país que podem ler; desses uns 9% não leem letra de mão. 70% jazem em profunda ignorância"⁵⁷. Boa parte da população alfabetizada é funcional e não corresponde essencialmente ao público consumidor de literatura, que é bem mais específico e restrito: o perfil desses leitores, eminentemente burgueses, é de mulheres e de estudantes que mantinham um gosto que privilegiava obras com características mais elementares, que propiciavam uma leitura fluída, e não com um nível de complexidade experimental como a produção sousandradina. No quadro urbano da sociedade imperial, mulheres e estudantes⁵⁸ constituíam o grande contingente de leitores no Brasil que

⁵⁵ Em grandes salões ou em casas modestas eram frequentes as reuniões para recitais, acompanhados de músicas ou não, sendo um dos mais importantes meios para circulação de poesia no século XIX. Ressalta-se que muitos poetas ganharam notoriedade por serem excelentes declamadores, como Fagundes Varela, Tobias Barreto, Castro Alves e Gonçalves de Magalhães. Este último, durante sete horas, realizou a leitura do seu poema *A confederação dos Tamoios*, diante de D. Pedro II que, entusiasmado pela eloquência do poeta, decidiu arcar com a impressão e difusão do poema. Cf. Ubiratan Machado. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p. 123.

⁵⁶ Disponível em: <<https://archive.org/details/recenseamento1872bras>>. Acesso em: 8 abr. 2014.

⁵⁷ ASSIS, Machado de. "História de 15 dias". In: ASSIS, Machado. "Crítica", *Obras completas*, v. 3, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 345.

⁵⁸ José Veríssimo assinala que o grande público da literatura romântica é a mulher, que consumia romances com histórias puramente sentimentais, "cujos lances devem pela idealização e romanesco nos afastar das fieis realidades da vida e servir de divertimento e ensino". A descrição do Visconde de Taunay sobre esse período sintetiza bem o espírito dessa época: "Em 1857, talvez 56, publicou o *Guarani* em folhetim no Diário do Rio de Janeiro, e ainda vivamente me recordo do entusiasmo que despertou, verdadeira novidade emocional, desconhecida nesta cidade tão entregue às exclusivas preocupações do comércio e da bolsa, entusiasmo particularmente acentuado nos círculos femininos da sociedade fina e no seio da mocidade, então muito mais sujeita ao simples influxo da literatura, com exclusão

pertenciam ao mesmo estrato social e tinham os mesmos interesses, consumindo romances e novelas com histórias de aventuras ou puramente sentimentais, sendo transportados para o mundo idealizado, longe da realidade do cotidiano:

[...] cada grupo vivia no ambiente de sua classe, e nele é que se realizavam os casamentos. A vida de família, mais aberta nos centros urbanos, permitia as festas, o convívio, tudo o que vai ficar representado, nas páginas dos romances desse tempo. Nessas festas, nesses salões, é que se encontram os elementos da mesma classe, a moça casadoira e o estudante – justamente os elementos mais numerosos do público de então. Eram poetas quase sempre tais estudantes, e as moças eram suas musas e leitoras. Nos enredos dos romances, buscavam elas a evasão necessária, a dose de sonho que já lhe era permitida.⁵⁹

A falta de repercussão da poesia de Sousândrade no momento de sua publicação não significa que ela não foi lida ou tenha circulado. O seu público era mais específico: comumente outros poetas que liam e criticavam as composições uns dos outros, criando uma espécie de círculo restrito de consumo das obras⁶⁰. O registro desses leitores-críticos, em periódicos da época, reforça a ideia de que a produção sousandradina não tenha passado como um “terremoto clandestino” pelo século XIX, mas circulado em um grupo consideravelmente reduzido. O próprio autor de *O Guesa* compilou uma série de materiais que compõem um volume interessante de textos sobre sua produção e, na maioria dos casos, empreendem um discurso laudatório que reconhecia, ainda que parcialmente, a sua originalidade. Nos três volumes das *Memorabilia* são apresentados nove textos publicados em periódicos nacionais e internacionais, além de ser citado em histórias da literatura publicadas no

do caráter político. [...] Quando a S. Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervalo, então reuniam-se muito e muitos estudantes numa república, em que houvesse qualquer feliz assinante do Diário do Rio, para ouvirem, absortos e sacudidos, de vez em quando, por elétrico frêmito, a leitura feita em voz alta por algum deles, que tivesse órgão mais forte. E o jornal era depois disputado com impaciência e pelas ruas se via agrupamentos em torno dos fumegantes lampiões da iluminação pública de outrora – ainda os ouvintes a cercarem ávidos qualquer improvisado leitor”. In: TAUNAY, Visconde de. *Reminiscências*, São Paulo, 1923, p. 85-86.

⁵⁹ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*, 1969, p. 206.

⁶⁰ A prática comum de reuniões em residências, redações de jornais, grêmios acadêmicos e associações para a leitura de obras poéticas era uma prática comum durante o século XIX, especialmente durante o período que compreendeu o Romantismo. Nessas sessões de leitura, podiam ocorrer desde o debate crítico sobre determinada obra até as concorridas declamações públicas. Cf. MACHADO, Ubiratan. Op. cit., p. 103-130.

século XIX, como em Silvio Romero. O discurso sobre sua obra apresenta linhas comuns e dois pontos principais: o primeiro é a imaginação criadora do poeta que é capaz de pintar cenas e quadros magníficos da natureza americana; o outro é sua objetivação formal. Isso reforça a tese do crítico Wilson Martins que, em sua *História da Inteligência Brasileira*, chama a atenção para esse fato simples:

Sousa Andrade anexou aos dois tomos volumosa coleção de artigos críticos e notas jornalísticas referentes à sua obra, demonstrando por antecipação que ela não foi tão ignorada no tempo como pretendem alguns críticos recentes; é certo que as *Obras poéticas* nenhuma repercussão ou influência tiveram em nosso posterior desenvolvimento literário e mental.⁶¹

De fato, se estabelecermos uma comparação com algum poeta que tenha atingido um grau de circulação e influência no desenvolvimento cultural do país, como Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo ou Castro Alves, que delinearam os perfis das vertentes do romantismo brasileiro e integram o cânone literário⁶². Por seu turno, a obra de Sousândrade não exerceu influência sobre o seu tempo, não gerou nenhum alvoroço do público ou notoriedade para o seu autor, muito menos arrebanhando jovens poetas que imitassem sua maneira de compor ou ainda declamassem os seus versos em eventos sociais.

1.1.1 Leitores de Sousândrade no XIX: a originalidade negativa

A atitude do autor de *O Guesa* com relação à forma-de-exposição de sua poesia, das *Harpas selvagens* (1858) ao *O novo Éden* (1888), chama atenção de seus leitores pela impossibilidade de ter uma leitura fluída, como a de um romance folhetinesco, e nem passível de recitação em público, como ocorria naquele período, dada a complexidade de referências distantes do repertório do público. Tais características concernentes à forma dessa produção foram apontadas pelos críticos como problemáticas.

⁶¹ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira (1855-1877)*. São Paulo: Cutrix/EDUSP, 1977. v. III. p. 448.

⁶² KOTHE, Flavio R. *O Cânone Imperial*. 2000, p. 188.

O vínculo entre “imaginação” e “originalidade” proposto pela crítica literária oitocentista, ao abordar a obra sousandradina, apesar de consenso, não é um ponto pacífico da discussão. O impacto dos desígnios da imaginação do poeta na organização da forma-de-exposição e no tratamento dos temas da natureza americana é responsável pela originalidade de sua obra. Contudo, essa força de criação artística orientada por sua subjetividade faz com que sua produção seja considerada ora genial, ora problemática. Como veremos, a imaginação criadora do poeta é elogiada quando os críticos se referem ao tratamento que é dado aos temas presentes em sua obra, considerando-os um dos aspectos positivos e originais dessa produção. No entanto, a organização da forma-de-exposição apresentada no poema, a qual projeta os desígnios da imaginação de seu autor, é destacada como a sua característica negativa. Assim, no discurso da crítica oitocentista é constante a ideia de que a objetivação dos temas originais propostos por Sousândrade é prejudicada pela mediação da forma-de-exposição de sua poesia.

O estranhamento da obra de Sousândrade pela crítica de seu tempo decorre, essencialmente, em relação à sua forma-de-exposição. É importante recordar que tratamos de intelectuais com uma forte herança das poética e retórica clássicas, as quais ainda orientaram os debates e estudos sobre as obras literárias nesse período. Wilson Martins demonstra, ao traçar o “Quadro cronológico da crítica literária do Brasil”⁶³, que, durante o século XIX, ela baseava-se em duas tendências: historicista e impressionista. A primeira buscava traçar a “evolução” histórica das obras que constituem o cânone da literatura nacional segundo a política cultural vigente. Assim, nomes como Januário da Cunha Barbosa, Gonçalves de Magalhães, Joaquim Norberto e Francisco Adolfo de Varnhagen são exemplares dessa tendência historicista. Já com relação à segunda, seus critérios de julgamento são bastante frágeis e, por vezes, notam-se os ecos da herança dos modelos clássicos, como nas obras de Torres-Homem, Dutra e Melo, e em obras coletivas como *Ensaios Literários* (1852)⁶⁴, *Revista Popular* (1859)⁶⁵ e *Seminário Maranhense* (1867)⁶⁶.

⁶³ MARTINS, Wilson. *A Crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v. 2, p. 876.

⁶⁴ Id., *Ibid.*, p. 1143.

⁶⁵ *Revista Popular*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1859-1862. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/WebIndex/WIBib/181773>>. Acesso em: 2 fev. 2014.

Ainda, Roberto Acízelo de Souza ressalta que, mesmo segundo as tendências mundiais, tendo o historicismo como modelo norteador, a crítica literária nacional prolongou a vigência de duas disciplinas antigas do discurso: a retórica e a poética⁶⁷. Sobre a crítica brasileira desse período, Antonio Candido reforça que, mesmo com o desejo de ruptura formal imanente na estética do romantismo, houve um conservadorismo relativo aos princípios da poética e da retórica, demonstrando uma consciência crítica não de ruptura, mas de manutenção das normas cultivadas no neoclassicismo:

[...] a estrutura do verso não se modificou essencialmente, e isso facilitou a aceitação das normas já comodamente existentes para sua elaboração. Ainda mais, o ensino permaneceu, com a sua tendência conservadora, a ser ministrado segundo os critérios estabelecidos, como uma gramática literária. Acresce ainda, no Brasil, a circunstância de o Romantismo não ter aparecido como uma ruptura, mas, de um lado, como continuação; de outro, como início de um período auspicioso, logo incorporado à ideologia oficial, nas formas moderadas e transicionais com que surgiu [...]. O resultado foi que a retórica e a poética permaneceram intactas pelo século a fora, e até quase os nossos dias, criando uma estranha contradição, nesse movimento que preconizava a liberdade e a renovação do verbo.⁶⁸

Isso expõe uma peculiaridade do romantismo no Brasil que, sobretudo durante sua formação, consolidou uma vertente mais conservadora com relação à forma poética. Os historiadores da literatura reconheceram a contradição do caminho da crítica brasileira e manifestaram-se contra a permanência de princípios norteadores das antigas disciplinas do discurso. José Veríssimo, por exemplo, escreve que

[...] a crítica como um ramo independente da literatura, o estudo das obras com um critério mais largo que as regras da retórica clássica, e já acompanhado de indagações psicológicas e referências mesológicas, históricas e outras, buscando compreender-lhes e explicar-lhes a formação e a essência, essa crítica derivada, aliás, imediatamente daquela, pelo que lhe conservou algumas das feições mais antipáticas, nasceu com o romantismo.⁶⁹

⁶⁶ *Seminário Maranhense*, 1867 (Rep. Fac-similar, 1979).

⁶⁷ SOUZA, Roberto Acízelo de. *O Império da Eloquência: Retórica e Poética no Brasil Oitocentista*. Rio de Janeiro: EdUERJ/EdUFF, 1999, p. 26.

⁶⁸ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 306-307.

⁶⁹ VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Letras & Letras, 1998, p. 175.

Independente dessa constatação, parte da crítica contemporânea a Sousândrade opera com conceitos poéticos e retóricos caudatários de práticas letradas herdadas da tradição neoclássica, sendo um dos motivos que concorreram para a exigência de apuramento formal de sua obra poética. Esse posicionamento reduzia a sua forma-de-exposição a um amontoado de problemas de articulação dos gêneros poéticos, censurando os experimentos propostos em algumas produções desse período. Assim, o trabalho dos românticos e a sua liberdade estética são vistos negativamente e a apreciação de suas obras se dava de maneira parcial, ao exigir a normatividade poética como premissa para sua criação. O ideal de ler as obras de arte românticas de fato como românticas, assimilando toda sua multiplicidade de formas e estilos, inatos ao seu processo autônomo de criação, como proposto por Schlegel e o seu conceito de arte interessante, estava longe do horizonte de julgamento dos críticos do século XIX no Brasil.

Nas críticas publicadas em periódicos da época⁷⁰ recolhidas por Sousândrade em suas *Memorabilia*, nota-se um discurso impressionista da crítica sobre a forma-de-exposição de sua produção, mas sem uma efetiva análise que permita aos leitores compreenderem os critérios e justificativas que subsidiem o seu julgamento negativo, como vemos no excerto sobre o volume *Impressos*⁷¹:

Tem o autor dos *Impressos* boa e alentada inspiração, apurado sentimento poético, colorido e originalidade de imagens. Não são dotes estes que andem a rodo. Falta-lhe apenas aquilo que se não adquire logo, falta-lhe o domínio da forma. A forma é tão necessária à poesia como a ideia; pelos belos pedaços que nos dá o autor dos *Impressos*, vê-se que lhe sobram meios de aperfeiçoar os seus versos inspirados e sentidos.⁷²

Ao exaltar a “alentada inspiração”, o “sentimento poético” e a “originalidade de imagens”, o crítico parece propor uma leitura que fosse

⁷⁰No século XIX, a crítica da obra sousandradina foi feita em alguns periódicos do Maranhão – *O País*, *O Liberal* –, Rio de Janeiro – *Diário do Povo*, *Semana Ilustrada*, *A Reforma* – e Nova York – *O Novo Mundo*. O poeta não cita em sua *Memorabilia* os nomes dos críticos, destaca apenas os nomes dos periódicos.

⁷¹O primeiro volume, lançado em 1868, continha os cantos I e II de *O Guesa errante* e mais 37 poemas que integravam a seção intitulada *Poesias diversas*. Já o segundo volume, também de 1868, trazia o canto III de *O Guesa errante*.

⁷²“A Semana Ilustrada”. In: SOUSÂNDRADE. Op. cit., p. 483.

consonante com os pressupostos de criação amparados pela subjetividade do artista na organização de sua obra, prevendo um processo espontâneo que não fosse orientado por regras apriorísticas. Nesse discurso, a valorização da subjetividade do artista é contraposta à necessidade de uma forma poética reguladora, tão imprescindível para a arte quanto à própria ideia, propondo a limitação entre o ideal do artista e a sua objetivação formal. O crítico torna esse argumento latente ao ponderar que, apesar da originalidade, Sousândrade não possui o “domínio da forma”, o que é uma habilidade que ele precisa aperfeiçoar para atingir a excelência em sua produção. Em outro texto citado em uma das *memorabilias*, aponta para a mesma problemática entre a forma e imaginação:

Souza-Andrade é um poeta de viva imaginação e de originalíssimo estro. Sem pretender fazer cisma em literatura, como esses poetas nebulosos e profundamente alemães com que estamos às voltas, ele canta de um modo inteiramente particular, brusco e às vezes desleixado na forma, mas sempre verdadeiro no sentimento e sincero nas confidências e revelações que faz. [...]

É preciso atender à parte artística do verso, ninguém o pode negar. A forma é hoje em dia o que salva uma quantidade de velharias, contemporâneas de Salomão. A forma é que abre exceção à sentença que ele proferiu: Nada há de novo embaixo do sol. [...]

O mesmo defeito, porém, que já ficou apontado quando foram percorridas as *Harpas selvagens* e as *Eólias*, aparece largamente no *O Guesa*: o inteiro desprendimento das convenções artísticas, a absoluta negação de algumas regras poéticas.⁷³

No primeiro momento desse excerto, o crítico exalta as características como a imaginação, a originalidade formal e a emoção empregada na expressão sentimental do poeta em seus versos. Mas, ao aprofundar o seu discurso, o crítico expõe uma visão negativa sobre a forma poética empregada em algumas obras de Sousândrade, citando alguns volumes de sua poesia – *Harpas Selvagens*, *Harpas Eólias* e *O Guesa*. A compreensão do crítico sobre o “originalíssimo estro” é reveladora, já que entende que este é construído de maneira brusca e desleixada de poetar e, ainda, chama a atenção para a parte artística do verso, necessária para o exercício da poesia. A associação entre a originalidade e o desprendimento com relação às regras de poética é o argumento que fundamentará o julgamento negativo da obra sousandradina,

⁷³ “A reforma” In: Id., Ibid., p. 486.

uma vez que sua forma-de-exposição apresenta uma estrutura não convencional. A sua especificidade é tratada como um problema decorrente da falta de habilidade de seu autor com o uso de um determinado gênero poético. A autonomia do poeta quanto aos conceitos de gênero e as suas regras propõem uma nova perspectiva de criação que, como vimos, não foi abordada pelo crítico, que expõe sua visão reduzida da própria concepção de criação da estética romântica.

O texto oitocentista que melhor sintetiza as ideias já apresentadas sobre a obra de Sousândrade é o pequeno excerto presente na *História da literatura brasileira*, de Silvio Romero, publicado em 1888. Mesmo com sua notória reserva com relação à literatura brasileira do romantismo⁷⁴, ele destaca o desconhecimento do público sobre a poesia do maranhense e atribui isso justamente às suas escolhas formais para a construção de seus versos, reforçando a necessidade de conhecê-lo, como lemos: “é quase inteiramente desconhecido, o que facilmente se explica pela índole de seu poetar. [...] É merecedor de atenção” (p. 965). A partir daí, Romero elenca, de maneira sintética, as características apresentadas na leitura do volume de poesia *Impressos*, de 1888:

[...] Descubro-lhe alguns sinais característicos; primeiramente de nossos poetas é, creio, o único a ocupar-se de assunto americano estranho ao Brasil, um assunto colhido nas repúblicas espanholas; depois, é um poeta de forte elevação de ideias; mas de forma muitas vezes áspera e rude e quase ininteligível.

Não é possível entrar em grandes desenvolvimentos.

[...] Andrade viajou e tomou o grande faro da literatura do século no estrangeiro; mas não assimilou qualquer tendência definitiva. Daí certa indecisão em seus ideais e certas vacilações em suas poesias.

Não possuía também a destreza e a habilidade da forma; de longe em longe ou às vezes de perto em perto aparece algum verso, alguma estrofe excelente, ou até admirável, e depois sucedem-se pedaços e pedaços muito menos felizes.

Uma coisa, porém, é preciso que se diga: o poeta sai quase inteiramente fora da toada comum da poetização do seu meio; suas ideias e linguagem têm outra estrutura.

É pena que a forma não obedeça a uma igual diferenciação, porque, se tal acontecesse, Andrade seria um poeta de primeira ordem.

⁷⁴ Conforme Cilaine Alves, Silvio Romero compreendia que a nossa história é um fenômeno que resulta da atuação do português, do negro, do índio, do meio físico e da imitação estrangeira. Acreditava ainda que a disposição dos poetas românticos para imitar os modelos literários europeus denunciava a superficialidade de nossa cultura, que antes se devia orientar pela cultura popular. In: ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme*: Álvares de Azevedo e a ironia romântica. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1998, p. 35.

A função da crítica é em tal caso simplesmente mostrar, apontar o caminho. [...]

Uma leitura cuidadosa das produções de Sousa Andrade irá descobrir nele boas ideias e grandes belezas obscurecidas por descuidos e defeitos.⁷⁵

Na construção do seu discurso, Romero apresenta a mesma tônica dos críticos anteriores ao tratar da originalidade e da elevação das ideias contidas na produção do poeta, que é malograda por sua informalidade poética. Inicialmente, o assunto “colhido nas repúblicas espanholas” – a cultura incaica e o processo de colonização espanhola nas Américas – exige do leitor algum repertório desse universo, sobretudo em *O Guesa*, o qual pode determinar a inteligibilidade do poema. O crítico ressalta que esse assunto é “estranho ao Brasil” e o seu fechamento semântico é hiperbolizado pela forma “áspera e rude e quase ininteligível” como, por exemplo, observa-se no acúmulo de figuras da cultura Inca que são listadas no canto XI de *O Guesa*:

Dos Andes sobre o throno de oiro, calmas
Vejo as sombras dos Incas, êneo o aspecto:
Manko-Kapak o gênio-deus, co’as palmas
Bemfeitoras do Sol, que são-lhe o sceptro.
Sinchi-Roka, depois, o que zeloso
Firma as leis e em províncias espartela
Tahuantinsúyu. O canho glorioso
Lhoke-Yupánki, é a terceira estrela.
Depois, é Mayta-Kápak o benigno
Vencedor; que perdoa, que soccorre,
O Apurímak vence e é já divino
Que, practicando a charidade, morre.
O filho, honra do pae, o continúa
Kapak-Yupánki. E Inca-Roka a este
Honra e abrilhanta a longa vida sua
Co’as reformas. Do reino tão celeste,
Não digno é Yahuar-Huákak indolente.
Porém, quão digno o filho, esse fragueiro
Huirakocha, pastor, heroe, vidente,
Que a conquista prediz pelo estrangeiro.
(Canto XI, p. 319)

O excerto apresenta um vocabulário desconhecido e pouco usual, com referências da cultura incaica andina e o verso com uma sintaxe singular, em que se nota o uso da hipérbase e o uso do *enjambement* que impedem a sua

⁷⁵ ROMERO, Silvio. Op. cit., p. 405-406.

leitura fluída⁷⁶. Os nomes dos imperadores do *Tahuantinsúyu* – Império Inca – como Manko-Kapak, Sinchi-Roka, Kapak-Yupánki, Inca-Roka, Mayta-Kápak; o deus Huirakocha ou a região de Apurímak não são comuns ao repertório do público de poesia brasileira do século XIX, tornando o poema hermético. Seus versos decassílabos inventam o sentido recorrendo ao *enjambement*. A inversão do sujeito das orações e os epítetos que descrevem os imperadores – Manko-Kapak, gênio-deus – reforçam ainda mais a complexidade do poema para ser recitado. Opondo-se à musicalidade habitual do verso romântico, Sousândrade propõe uma poesia para ser lida e não ouvida, como adiante será mais evidenciado.

O contato do poeta com outras culturas e o seu conhecimento da produção de poesia contemporânea internacional são encarados como um ponto problemático e que pode tê-lo prejudicado no desenvolvimento de sua obra, já que, apesar desse conhecimento, ele não teria aderido exclusivamente a nenhuma tendência para moldar sua produção⁷⁷. A “indefinição” de estilo em seu processo criativo faz com que sua obra apresente “vacilações” que são associadas à sua suposta falta de habilidade técnica na invenção da forma

⁷⁶ A frequente inversão dos termos da frase quebra a lógica do discurso com o intento de conferir beleza ao verso. O poeta intentava dar uma sonoridade grega aos seus versos, sobretudo homérica. Clarindo Santiago destaca que o poeta fomentava “a extraordinária ambição de dar aos seus versos a sonoridade dos ritmos homéricos” (*apud* CAMPOS, 2001, p. 105). Sousândrade foi latinista e helenista e, inclusive, ocupou a cadeira de letras clássicas no Liceu Maranhense. Seguindo a tradição humanista maranhense de um Odorico Mendes, do qual certamente conhecia as traduções de Virgílio e Homero, o poeta abusou incorporar em sua poesia recursos que buscavam atingir o mesmo estilo de Homero em seus versos, seja pelo constante uso do hipérbato, uso das onomatopeias e de “grecismos”, como foi estudado por Augusto e Haroldo de Campos em sua *Re visão*. Essa atitude de Sousândrade quebra significativamente a expectativa estética dos leitores com relação à sonoridade de seus versos, já que não apresenta a melodia comum à outros poetas do romantismo no Brasil, como, por exemplo, nos versos do poema *Resignação*, de Fagundes Varela: *Sozinho no descampado,/ sozinho, sem companheiro,/ Sou como o cedro altaneiro/ Pela tormenta açoutado*. Nesses versos observa-se o esquema rímico em *abba* e a predominância da aliteração com as consoantes S e C, as quais reproduzem o soprar dos ventos da tormenta. Em Sousândrade, um dos recursos frequentes que tornam seus versos peculiares é o uso da onomatopeia, como em alguns versos do canto X, de *O Guesa*: - *Bear... Bear é ber’beri, Bear... Bear.../ = Mamuma, mamuma, Mamão! / - Bear... Bear... ber’... Pégasus... / Parnassus.../ = Mamuma, mamuma, Mamão*. Ou ainda nos versos do Novo Éden: *... etérea aura/ Parecia chamando: Heleura!... Heleura!.../ Que ela escuata; e nuns baixinhos ecos/ A febre arremedando: He – lê – u – rous .../ Heliéiou-urion...*. Observe que nesse excerto, o poeta obtém a sonoridade grega fazendo com que a personagem, Heleura, ouça seu próprio nome pelo soprar do vento. Sobre esse trecho, os irmãos Campos observam que “em grego se usa uma expressão onomatopaica, “eleleû” ou “eleleleû”, para indicar “grito de guerra” ou “de dor” (CAMPOS, Augusto e Haroldo de. Op. cit., p. 107).

⁷⁷ Cabe uma observação aqui: o próprio Silvio Romero julgava os românticos superficiais e meros reprodutores dos modelos estrangeiros adequados à cor local, por isso é curioso essa questão colocada em seu discurso.

poética, fazendo com que sua qualidade seja irregular. Essa heterogeneidade estética ou, como prefere Romero, a “vacilação” é exemplificada por poemas extraídos do volume *Impressos* (1868): o primeiro deles é um longo excerto do canto I, de *O Guesa*, em que a paisagem natural americana é descrita em tom grandioso, que podemos associar ao nativismo romântico – característica dos poetas indianistas de sua geração –, que é contraposta ao cenário de destruição do povo Inca pelos colonizadores espanhóis, como lemos:

[...]
 Coração vivo! – Nos jardins da América
 Infante adoração dobrou sua crença
 Ante o belo sinal, que a nuvem ibérica
 Em sua noite envolveu ruidosa e densa.

 Cândidos Incas! Quando já campeiam
 Os heróis vencedores do inocente
 Índio nu, quando os templos incendeiam,
 Já sem virgens, sem oiro reluzente,

 Sem as sombras dos reis filhos de Manco,
 Viu-se... (que tinham feito? e pouco havia
 A fazer-se...) num leite puro e branco
 A corrupção que os braços estendia!

O segundo texto, recomendado para uma leitura posterior, é o poema com características distintas do excerto apresentado: “Vascas do Justo”, que transcrevemos abaixo:

VASCAS DO JUSTO

O odioso destino, que presidio ao meu
 nascimento, devorou-me !
 HOMERO.

Meu pae, nesta hora, quando os homens choram
 Resignados, e abaixam a cabeça
 À divina piedade;

Quando a vil cobardia do peccado
 Leva á degradação — eu me alevanto
 E encaro a eternidade.

Mundo! mundo! se nunca me illudiste,
 Eu deixo-te com o mesmo desespero
 Em que vivi:

Maldizendo a existência, que me deram
 Como uma grande cousa, que educaram,
 E eu fui que a soffri.

Fere, aqui teus meu coração, ó morte !...
Obrigado...—Não foram os doces laços,
Que eu cá não fora !

De ha muito a vida eu vol-a entregara,
Pura e sem mancha, ao vosso pae céleste;
E o mais... embora.

Gaio, rugindo como as feras morrem,
Como quebra-se o mar... Vos sois mais forte,
Fatal poder !
—Sinto o repouso da alma—sinto-a tria
Como gelam os polos—tenho somno
E...—apodrecer.⁷⁸

O poema contrasta radicalmente com o exemplo de *O Guesa*: enquanto este propõe o olhar que reflete sobre a história da destruição da cultura dos indígenas pelos europeus, filiada à vertente estética da poesia indianista, o poema apresenta uma carga de egotismo e pessimismo que podem ser vinculados à escola byronista da poesia dos estudantes de Direito do Largo do São Francisco, cujo expoente maior era Álvares de Azevedo. O eu lírico do poema reflete sobre a pequenez do homem e o seu desespero frente ao mistério da morte. O uso do sublime na construção do poema eleva o tom dramático e confere caráter moral elevado ao homem que “encara sua eternidade”. Nele, a gradação de imagens conduz o leitor pelo sofrimento do eu lírico no momento de suas últimas palavras no seu leito de morte – que é apresentada pela metáfora da força da natureza poderosa do mar e do frio polar, na última estrofe.

De maneira lúcida, Silvio Romero reconhece a limitação de sua leitura pela impossibilidade de “não entrar em grandes desenvolvimentos”. Nesse caso, a sua função como crítico permite-lhe apenas nortear o leitor, “apontar o caminho”. Vale frisar que ele é o único crítico que cita exemplos da poesia sousandradina e ressalta que uma leitura cuidadosa de sua produção deva ser feita para que o leitor possa apreciar a beleza da imaginação poética e a grandiosidade de algumas passagens obscurecidas pelos “descuidos” e “defeitos” constatados em sua obra. Assim como nos discursos críticos anteriormente apresentados, na *História da Literatura Brasileira*, Romero adota

⁷⁸ SOUSÂNDRADE. *Impressos*. São Luís do Maranhão: Impresso por B. de Mattos, 1868, p. 157-158.

a mesma postura e exalta a imaginação criadora do poeta no tratamento dos temas apresentados. A classificação da forma-de-exposição dessa poesia como “áspera”, “rude” e “ininteligível”, proposta pelo crítico, também aproxima as suas considerações da visão negativa sobre o experimento formal presente na obra sousandradina. Por isso, lamenta a falta de atenção do poeta às regras poéticas e complementa que, caso fossem respeitadas, ele certamente lograria êxito e notoriedade, podendo ser reconhecido como um poeta de “primeira ordem”.

Por fim, a originalidade da poesia sousandradina é mencionada na obra *Cancioneiro Alegre*, do escritor português Camilo Castelo Branco, em que se leem críticas contundentes aos seus contemporâneos, o que gerou intensos debates após a sua publicação em Portugal. Camilo também considera a poesia do maranhense como original frente ao que vinha sendo publicado entre os autores brasileiros desse período. Assim, classifica-o como “o mais extremado, mais fantasista e erudito poeta do Brasil na atualidade”⁷⁹.

Nos textos apresentados, a constante menção à peculiaridade dos elementos formais empregados na construção da poesia de Sousândrade corrobora a sua originalidade, o que podemos afirmar por meio de conclusões como “ele canta de modo inteiramente particular” ou “o poeta sai quase inteiramente fora da toada comum da poetização de seu meio; suas ideias têm outra estrutura”. Porém, essa originalidade é negativa: a sua forma-de-exposição é informal do ponto de vista do conceito dos gêneros e nunca foi associada a um processo de criação poética particular, evidenciando que a obra de Sousândrade não foi plenamente avaliada pelos críticos do século XIX que a estudaram. Essas considerações da crítica brasileira convergem, exatamente, com a problemática exposta por Friedrich Schlegel acerca da especificidade da poesia romântica ou, como vimos, da arte interessante: a falta de critérios para um julgamento que considere as particularidades de cada obra não permite uma verdadeira reflexão sobre o objeto, impedindo que o leitor possa identificar o seu real valor estético. Observar a obra em sua individualidade e especificidade é a condição primeira para se compreender a amplitude do fenômeno estético do romantismo e a centralidade da figura do

⁷⁹ BRANCO, Camilo Castelo. *Cancioneiro Alegre de Poetas Portugueses e Brasileiros*, 2. ed. Porto: Chandron, 1887, v. 1, p. 146.

poeta-gênio como criador individual⁸⁰ que forja as regras e os limites para a sua produção poética, com a noção de que não há “uma regra”, mas infinitas possibilidades de composição da imaginação do artista.

O posicionamento dos críticos oitocentistas revela uma visão reducionista do romantismo, desconsiderando a sua multiplicidade e a heterogeneidade estética. Com isso, a autonomia de Sousândrade com relação aos gêneros poéticos e sua proposta de uma forma-de-exposição para *O Guesa* extrapola a noção de poesia dos seus leitores e exige outro parâmetro para o seu julgamento. Porém, a visão apresentada no discurso desses críticos indica que a avaliação da produção do poeta maranhense é fundamentada em pressupostos da poética clássica e sua normatividade acerca dos gêneros. Isso impacta de maneira negativa na recepção da poesia de Sousândrade, pois como ela não atende a expectativa de uma leitura baseada na noção dos gêneros, ela é considerada problemática: a forma-de-exposição é encarada, não como um experimento formal, mas como indício da falta de habilidade de seu autor com a forma poética. Nenhum dos críticos propôs uma análise estrutural da obra sousandradina com a intenção de compreender a revisão crítica do gênero épico empreendida por ele.

O olhar dos críticos sobre a produção de Sousândrade no século XIX revela a vertente predominante do romantismo no Brasil: critérios ideológicos e estéticos bastante claros que também evidenciam suas limitações. A compreensão dos poetas que buscaram outros caminhos em sua prática literária, apresentando uma construção poética ou outro posicionamento ideológico distinto do corrente, é precária nesse período. Os discursos sobre a produção sousandradina apresentam um julgamento que se restringe à

⁸⁰ Vale lembrar a posição do discurso de Schlegel sobre a individualidade poética: “A razão é apenas uma e em todos a mesma; como entretanto cada homem possui sua própria natureza e seu próprio amor, também traz dentro de si sua própria poesia. Que precisa ser preservada, tão certo quanto ele é aquilo que é; tão certo quanto nele há alguma coisa, pelo menos, que seja original; e nenhuma crítica pode ou deve roubar-lhe sua essência mais própria, sua mais íntima força, para refiná-lo e purificá-lo até uma imagem comum, sem espírito e sem sentido, como se esforçam os tolos, que não sabem o que querem. Mas a elevada ciência, a crítica genuína deve-lhe ensinar como precisa formar e educar a si mesmo, em si mesmo, e antes de tudo a compreender toda outra manifestação autônoma da poesia em sua clássica força e plenitude, para que as flores e os grãos de espíritos alheios se tornem alimento e semente de sua própria fantasia”. In: SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução, prefácio e notas Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 29.

sinalização de suas características peculiares e seus “defeitos”, tendo como temas centrais, como vimos, a “imaginação criadora” e sua limitação da forma-de-exposição, mas sem análise que justifique as posições tomadas. Consideramos que o instrumental teórico nas entrelinhas dos textos críticos apresentados não consegue apreender a abrangência da estética romântica e da obra desse poeta. As ideias da crítica oitocentista sobre essa produção serão a base para discussão posterior, seja para consolidar a problemática sobre a informalidade da obra sousandradina ou propor a sua revisão, na segunda metade do século XX.

1.1.2 Antecipação e hipermodernidade: a crítica do século XX

Com distanciamento do movimento romântico, a discussão crítica na primeira metade do século XX sobre a obra de Sousândrade não avançou muito em relação ao juízo oitocentista. O debate sobre o próprio romantismo brasileiro não foi tão profícua nas últimas décadas do século XIX e início do XX, já que foi lido pela crítica de maneira parcial, reduzido às categorias psicológicas do sentimentalismo e da pieguice patética⁸¹. Na segunda metade do século XIX, o realismo propôs uma releitura dos conceitos de verossimilhança e mimese, o que contribuiu para a condenação da estética romântica. As práticas discursivas que modelavam as produções dos autores românticos e a representação do seu tempo histórico foram analisadas e julgadas pelo conceito de representação realista, o que contribui para a construção de um conceito negativo da produção romântica. Essa revisão do romantismo interpretou sua produção como um instrumento ideológico de construção do Império e as associou à monarquia escravagista, ao moralismo cristão e a uma estética sentimental piegas. Ainda, o experimentalismo formal proposto em algumas produções, como se verifica na poesia sousândradina ou alvesiana, foi interpretado de maneira bastante limitada. Se o próprio romantismo foi, em parte, preterido, o que se dirá da obra de Sousândrade? De

⁸¹ Cf. “Ruptura e permanência: história, estética e poéticas do romantismo”. In: VÁRIOS. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*. n. 12-13 (2013-2014). São Paulo: Universidade de São Paulo/Ed. 34. 2013, p. 6.

fato, como vimos, ao longo do século XIX, sua produção foi posta à margem da discussão literária, que se limitou a poucos artigos publicados esparsamente em periódicos e livros, isso sem contar a falta de publicação de obras do próprio autor.

Dois dos mentores do movimento concretista, Augusto e Haroldo de Campos, traçam em sua *Re visão de Sousândrade*, uma trajetória da crítica literária sobre esse assunto no final do século XIX e a primeira metade do século XX, a qual é denominada como “crítica de exceção”, que se propôs a romper o “blackout da história”, colocando em circulação alguns textos e refletindo a produção do poeta maranhense. Entre os autores mencionados, há críticos profissionais, como Humberto de Campos e João Ribeiro, e literatos interessados em manter a memória da poesia de Sousândrade viva, como Clarindo Santiago, que é ressaltado como o primeiro a recepcioná-la compreendendo-a segundo as “leis do mundo sousandradino”, opondo-se fortemente à alegada ideia de ilegibilidade que já havia sido consolidada pela crítica oitocentista, sobretudo nos poemas *O Guesa* e *Novo Éden*.

Amparada por um instrumental teórico moderno, a análise de Fausto Cunha⁸² é, para os irmãos Campos, de grande importância, pois ele foi o primeiro a propor uma análise que considerava elementos estilísticos da obra em questão, assinalando as suas “precursoras insurreições gramaticais no emprego proclítico dos pronomes átonos”, as quais são inéditas na poesia brasileira e que não teriam similar até a produção poética do modernismo, como pode ser exemplificado com a colocação pronominal em “se embala”, nos versos do poema “Limbo”, nas *Eólias*⁸³:

[...]
Se embala, se embala
Tão leve, tão leve,
Quem berços não teve
No collo do amor!

⁸² CUNHA, Fausto. “Castro Alves”. In: _____. *A literatura no Brasil*. 6. ed. (rev. e atual.). Direção Afrânio Coutinho, codireção Eduardo de Faria Coutinho. São Paulo: Global, 2002, p. 199-230. Em uma parte deste artigo, Fausto Cunha analisa sucintamente as inovações linguísticas encontradas na obra sousandradina. Outro texto sobre Sousândrade e a sua linguagem peculiar escrito pelo mesmo autor é “Sousândrade e a colocação de pronomes no romantismo”. In: _____. *O romantismo no Brasil – de Castro Alves a Sousândrade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971. p. 139-146.

⁸³ In: SOUSÂNDRADE. *Obras poéticas*. Nova York: Impresso por B. de Mattos, 1874, p. 18.

Vemos, amplamente, outros casos dessa estilística no volume *Harpas Selvagens*, em que muitas vezes os casos de colocação pronominal se dão por exigência métrica, noutros, por pura liberdade sintática, como lemos no poema “As Manhas”, a utilização de “te espera”:

[...]
 Na mangueira os passarinhos,
 As alvoradas cantando,
 Esvoaçaram dos ninhos.
 S'enfloram montes; o alvor;
 Mesmo as tranças desatadas
 Vem, te espera, meu amor!”

Por fim, Edgar de Cavalheiro ressaltou a diferença entre o estro do poeta maranhense e o de seus contemporâneos, frisando que o primeiro “ainda aguardava um julgamento crítico apto a aprender-lhe o sentido”. Na organização do volume dedicado à literatura romântica, do *Panorama da poesia brasileira*⁸⁴, ele inclui dois poemas de Sousândrade com o intento de contribuir para a sua circulação.

Contudo, o momento mais significativo das obras críticas sobre a produção do poeta maranhense tem seu ápice com a obra dos irmãos Campos: *Re visão de Sousândrade*, publicada em 1964. O objetivo expresso na nota de sua primeira edição é

[...] repor em circulação uma parte substancial da obra poética de Joaquim de Sousa Andrade (Sousândrade), até agora, passados já mais de 60 anos da morte do autor, praticamente inacessível ao público brasileiro, pois salvo raríssimos poemas e excertos, não se fez dela, nesse período, nenhuma reedição.⁸⁵

A *Re visão* é a primeira empreitada de análise estética e estrutural da obra desse poeta, apresentando ao público um olhar ávido pela modernidade de suas invenções, mapeadas pelos críticos que compuseram esse projeto. Também é preciso destacar que o revisionismo crítico empreendido nessa obra não se encerra com “o caso de Sousândrade”, mas esta integra um projeto

⁸⁴ CAMPOS, Augusto e Haroldo de. Op. cit., p. 26-27.

⁸⁵ Id., *Ibid.*, p. 17.

mais abrangente: a revisão do cânone literário brasileiro, seguindo pressupostos estéticos bastante modernos.

Segundo a crítica da vanguarda concretista, a revisão do cânone era balizada pelo *paideuma* do poeta e crítico norte-americano Ezra Pound, estabelecendo-se a “tradição do novo”: pouco, mas bem-feito, e bom. Tal concepção prevê a seleção de autores mais representativos de cada época, mediante o critério de originalidade. Para essa vertente crítica, o *paideuma* da literatura brasileira seria composto por Gregório de Matos⁸⁶, Padre Antônio Vieira, Sousândrade, Odorico Mendes⁸⁷, José de Alencar – o de *Iracema* –, Pedro Kilkerry⁸⁸, Machado de Assis, Oswald de Andrade, Mário de Andrade – o de *Macunaíma* –, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e Guimarães Rosa⁸⁹. Esses autores deveriam ser objeto de análises minuciosas capazes de valorizar os procedimentos técnicos e formais empreendidos em suas experimentações estéticas e não serem reduzidos a exemplos de teses sociológicas.

Seguindo esse parâmetro de análise, os irmãos Campos propuseram um Sousândrade extremamente inventivo, antecipador dos experimentos estéticos vanguardistas, conferindo-lhe todos os adjetivos que possam exprimir a originalidade de sua poesia frente à produção de seus pares, tornando-o um pré-moderno, moderno, hipermoderno, um “terremoto clandestino” etc. Na ânsia de demonstrar sua originalidade poética, os críticos atribuem-lhe conceitos estéticos oriundos das vanguardas do início do século XX e deixam de lado os elementos poéticos que são característicos do romantismo. Um exemplo disso é a preferência desses críticos por categorias como “imagismo”, “montagem ideogrâmica” e, até mesmo, “concretismo”, deixando em segundo plano as categorias estéticas que são contemporâneas da produção sousandradina, tais como a “ironia romântica” e o “fragmento”. Com isso, os críticos ressaltam o grau de originalidade da poesia de Sousândrade, mas, por outro lado, tornam sua análise anacrônica ao aplicar conceitos que não

⁸⁶ Cf. CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

⁸⁷ Cf. CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

⁸⁸ Cf. CAMPOS, Augusto de. *Re visão de Kilkerry*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

⁸⁹ Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

pertencem às práticas discursivas e da estética romântica⁹⁰. O aspecto fragmentário da narrativa construída no *O Guesa* é caracterizado pelos Campos como exemplo de “barroquismo”⁹¹, dada a acumulação de estilos de variadas épocas, como os cultismos léxicos de estilo gongórico, a assimilação de recursos sintáticos e morfológicos de extração estrangeira. Os críticos concretos reforçam essa ideia afirmando que

[...] até o *pathos* sousandradino oferece certas analogias com o claro-escuro do espírito barroco, conflitante e pluralista: no poeta maranhense, seus arrojados formais tinham um lastro emocional em sua vida acidentada e peregrinante, e um lastro intelectual na sua experiência de civilizações variadas e na sua vasta e multilíngue área de leitura.⁹²

Ao lado dessa característica barroquista, a obra de Sousândrade é associada ao imagismo poundiano, em que se privilegia a construção de imagens carregadas de força visual em que há o impacto “olho-coisa, luz-movimento”, menos densas do ponto de vista intelectual ou de *Wit*, ou, para classificarmos esse tipo de recurso poético em termos do próprio poeta Ezra Pound, há a superioridade da fanopeia – “*the throwing of a image on the mind’s retina*”, “*the moving image*” – sobre os outros recursos disponíveis para a construção poética. Na *Re visão*, há uma recorrente comparação do *O Guesa* de Sousândrade e os *Cantos*, de Ezra Pound, buscando a filiação estética barroquista de ambos para defender a tese da modernidade da obra

⁹⁰ A premissa de que toda crítica literária é anacrônica é conhecida por todos. O olhar retrospectivo que os críticos lançam sobre as obras do passado é baseado em uma perspectiva social e estética que diverge de seu contexto de produção. Por isso, é necessário que o crítico não sobreponha as suas crenças ou ignore todas as variantes sociais e estéticas que exerceram influência sobre o objeto de análise. Os autores da *Re visão* deslocaram a poesia sousandradina do romantismo, ignorando o seu contexto de produção, os críticos concretos a tornam um objeto estético isolado, uma trama de textual sem vínculo com as práticas sociais do século XIX. Esse deslocamento da poesia sousandradina permite que esses autores. Esse fator permite aos críticos analisarem essa poesia dentro atribuem-lhe valores que ignoram os seus pressupostos estéticos inerentes. Logo, o exercício crítico dos autores desconsidera os fatores

⁹¹ Para os autores da *Re visão*, esse conceito de Barroquismo não está vinculado a nenhum movimento estilo histórico, considerando que haja um estilo artístico que teve suas origens nos fins do século XVI e no século XVII, e no Brasil, como apontado, penetraria no século XVIII e atingiria mesmo “o começo do XIX sob um mimetismo de decadência”. Assim, o barroquismo pode caracterizar elementos tipológicos desse estilo histórico em outras épocas, inclusive contemporânea. Vale observar que seja como estilo histórico ou como estilo abstrato, afirmar que exista um estilo que una como um feixe toda a multiplicidade de pensamento e práticas de representação artística desse longo período.

⁹² CAMPOS, Augusto e Haroldo de. Op. cit., 2001, p. 33.

sousandradina. Nos *Cantos* poundianos, pode ser observado o poder de construção das imagens poéticas, como exemplificado no canto IV:

[...]
 O vale está cerrado com as folhas, com as folhas, as árvores,
 A luz solar cintila, cintila acima,
 Como se fosse um telhado de escamas,
 Como o telhado da igreja em Poitiers
 Se fosse ouro.
 Debaixo dele, debaixo dele
 Nem um raio, nem uma faixa, nem um precário disco de luz solar
 A laminar a água macia e negra,⁹³

A descrição de cenas ao longo da narrativa de *O Guesa* segue um padrão semelhante, observado no canto II:

[...]
 Os derradeiros fogos do ocidente
 Jorram lâminas de ouro sobre a massa
 Da viva treva, líquida, luzente –
 O Rio-Negro sussurrando passa

Em ambos, a construção do cenário descrito se dá de maneira não linear, pelo acúmulo de elementos que constroem a luz no poema. No excerto de Sousândrade, o cenário do pôr-do-sol é construído pela metáfora “fogos do ocidente” que é complementada, no verso seguinte, com outra metáfora, “lâminas de ouro”, que propõe a dimensão da anterior, as quais são contrapostas à escuridão da “treva viva” que é o Rio-Negro. De fato, esse excerto corresponde à ideia da fanopeia poundiana que, em tese, conforme os Campos, Sousândrade com sua estética radical teria antecipado, reforçando o caráter vanguardista de sua obra. Ainda, esses versos poderiam exemplificar a oposição entre o *claro/escuro* que expressaria o “espírito barroco” que, na verdade, comporia o conceito de *barroquismo*, citado nessa obra. Evidente que as categorias estéticas “imagista” e “barroquista” são apenas rótulos modernos aplicados, anacronicamente, pelos irmãos Campos para classificar a poesia de Sousândrade e defender a tese de sua modernidade sem precedentes na história da literatura brasileira.

⁹³ In: POUND, Ezra. *Cantos*. Tradução de José Lino Grünewald. 1. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 36.

O trabalho com a metáfora é um dos pontos que, conforme discute Paul De Man⁹⁴, foi consideravelmente explorado pelos românticos, que propuseram o alargamento desse recurso de linguagem, deixando de lado o uso decorativo de imagens como na poesia dos séculos XVI e XVII. Os românticos buscaram uma unidade perfeita entre a forma e o conteúdo de sua produção poética e, para isso, descartam os recursos retóricos que ordenavam as práticas de representação anteriores. As categorias originárias no âmbito da retórica como a metáfora, a ironia ou a argúcia foram transformadas a tal ponto pelos românticos que dificilmente é possível reconhecer as suas raízes nessa disciplina da linguagem. As regras retóricas são subjetivadas, logo todo o processo de criação artística passa a ser projeção da imaginação do artista-gênio. O poeta William Wordsworth condenou, por exemplo, Alexander Pope pelo abandono do uso imaginativo das imagens em prol do uso decorativo da alegoria em sua poesia⁹⁵. Essa condenação refere-se à violenta oposição que os românticos fizeram entre os conceitos de *símbolo* e *alegoria*⁹⁶. Como o ideal da estética do romantismo era exprimir na forma-de-exposição da obra de arte os traços da imaginação de seu criador, o símbolo é considerado o elemento que tem sua significação sempre de forma imediata, apresentando o geral em sua particularidade. De fato, se considerarmos que a criação da arte romântica não prescinde de regras objetivas, o conceito de símbolo atende esse ideal de expressão subjetiva. A imediatez da representação simbólica é contraposta ao conceito de alegoria, que é compreendida como exercício retórico mecânico e frio, sendo considerada como ornamento sem alma. Ainda, como convenção retórica, a alegoria não é a representação imediata daquilo que representa, mas exige do leitor uma sucessiva progressão temporal até a compreensão do seu significado. Conforme o filólogo e mitólogo alemão Georg F. Creuzer,

no símbolo, o próprio conceito desce e integra-se no mundo corpóreo, e a imagem fornece-o em si mesmo e de forma não mediatizada. Por isso a distinção entre os dois modos deve ser procurada no momentâneo, que a alegoria desconhece... No outro caso [simbólico]

⁹⁴ DE MAN, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.

⁹⁵ Id., *Ibid.*, p. 1.

⁹⁶ Nas tradições antigas, greco-latina, medieval e renascentista, os conceitos de *símbolo* e *alegoria* não eram distinguidos.

estamos perante uma totalidade momentânea, aqui existe uma progressão numa sequência de momentos.⁹⁷

O conceito de símbolo, inerente em uma forma-de-exposição orgânica e imediata, idealisticamente, supre a demanda dos poetas românticos por uma mediação entre o sensível e o suprasensível, para o desvendamento do Infinito no finito. Assim, nega-se o engenho e a retórica dos poetas dos séculos XVI e XVII em prol de uma concepção poética que produz obras, apesar de serem mediadas pela linguagem, que são mais “verdadeiras do que a própria realidade, já que a essência da realidade pura está corporificada nelas sob símbolos mais expressivos”⁹⁸. No caso de poetas como Wordsworth e Hölderlin, a busca por essa verdade se dá no campo da linguagem que, como comenta De Man, as metáforas desses poetas são baseadas em uma linguagem poética que constrói uma imagem que preserva a primazia ontológica intrínseca do objeto natural: “a linguagem poética parece ter origem no desejo de se aproximar e mais perto do estatuto ontológico do objeto, seu crescimento e desenvolvimento são determinados por essa inclinação”⁹⁹.

As imagens metafóricas criadas pelos poetas românticos promovem a proliferação de imagens da natureza, uso do símbolo e dos mitos helênicos – como Narciso, Sísifo, Adonis e Prometeu¹⁰⁰ –, judaico-cristão, anglo-germânicos etc., e o seus vínculos com a imaginação do artista propõem uma grande multiplicidade na construção poética desse período. Em relação à forma-de-exposição, a justaposição de metáforas dos mais diferentes campos semânticos na poesia de Sousândrade favorece a ascensão da estética do fragmento. É notória a construção poética que lança mão da metáfora, conferindo ao poema uma visualidade peculiar, com cortes bruscos que criam fragmentos, conforme excerto do canto X, dO *Guesa* (p. 351):

⁹⁷ CREUZER, 1819 apud BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 175.

⁹⁸ CARLYLE, 1985 apud ABRAMS, M. H. *O Espelho e a Lâmpada: Teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 414.

⁹⁹ DE MAN, Paul. Op. cit. p. 7.

¹⁰⁰ Na obra de Sousândrade há diversas referências mitológicas gregas, anglo-germânicas, orientais e judaico-cristãs. A figura de Prometeu ganha destaque em sua produção em uma versão para o teatro chamada “Prometeu encadeado” [versão livre para o teatro brasileiro], publicada no periódico *O Federalista* em 28/08/1901 e reproduzida em SOUSÂNDRADE. Op. cit., 2003, p. 411-414.

[...]

Era o poema da noite, onde formosa
Não brilha a luz do sol, regularmente
Diurna a jornada, aurora cor-de-rosa,
Zênite de fogo, ou púrpuro ocidente:

Era o poema da noite das estrelas –
Não brilha a luz dos pirilampos...
À ardência dos mares... e às centelhas
Das desfeitas tormentas dos relâmpagos!

O trabalho com a imagem, a revisão da tradição do conceito de metáfora e visualidade na poesia realizada pelos românticos oferece inúmeras possibilidades de criação que não estavam previstas nos códigos e tratados sobre retórica e poética. Assim, é importante atribuir às construções encontradas nas obras dos românticos a sua própria estética, o que nos faz olhar com cautela a atribuição do conceito de *fanopeia* à poesia sousandradina. A afirmação de que os recursos visuais apresentados pelo autor de *O Guesa* antecipariam o imagismo poundiano desconsidera os elementos da estética romântica como base para a sua prática literária, invalidando-os em prol de categorias anacrônicas cunhadas pela vanguarda.

Sobre as análises contidas na *Re visão*, elas contribuíram para o avanço da compreensão da obra sousandradina, chamando a atenção para elementos nunca abordados anteriormente. Augusto e Haroldo de Campos destacam detalhadamente sua estilística, dividindo-a em *aspectos macroestéticos* – figuras de linguagem e retórica, e temas abordados – e *microestéticos* – textura sonora. Outra contribuição relevante é a antologia que contém poemas desde as *Harpas Selvagens* (1856) até o *Novo Éden* (1888). Um ponto que merece atenção é que nessa antologia foram reproduzidos integralmente os dois momentos infernais de *O Guesa*: “Dança do Tatuturema”, no canto II, e “O inferno de Wall Street”, no canto X, que são considerados pelos autores da *Re visão* os momentos mais vanguardistas da produção desse poeta. Para facilitar a leitura episódio “O inferno de Wall Street”, foi elaborado um glossário que contém boa parte das referências históricas e mitológicas encontradas nesse episódio¹⁰¹. É preciso observar que os exemplos mais recorrentes no discurso

¹⁰¹ As lacunas encontradas no glossário de *Revisão* foram complementadas com a obra *O inferno de Wall Street*, do francês Gerard de Cortanze. Além da tradução do episódio infernal do canto X, Cortanze apresenta um glossário com a explicação de todas as referências encontradas nesse trecho do canto de Sousândrade.

desses críticos estão, exatamente, nesses momentos classificados como “vanguardistas”. Obviamente que isso torna a abordagem tendenciosa e parcial, já que, em proporção, esses momentos correspondem a uma parcela pequena da obra desse poeta.

Vale destacar, ainda, o posicionamento do crítico Wilson Martins em relação à *Re visão*, que enfatiza a necessidade de ler cautelosamente algumas das afirmações feitas por seus autores. A primeira é que o poeta não teria sido tão ignorado pela crítica de sua época como os Campos alegam, classificando-o como um “terremoto clandestino”, como já discutimos anteriormente. Martins polariza a questão da nominação de “gênio” atribuída pelos irmãos Campos a Sousândrade, bem como a de que o poeta seria um “espírito original” em sua época:

Eis como, afinal, se resolve o “caso Sousândrade”: a “revisão” proposta por Augusto e Haroldo de Campos — e que era mais uma revisão da crítica que do próprio poeta — resultou, paradoxalmente, numa reabilitação da primeira e numa condenação do segundo. Joaquim de Sousa Andrade foi, sem dúvida, um espírito original e curioso, mas de nenhuma forma um poeta, menos ainda um grande poeta; se tinha o sentimento poético das coisas (conforme se depreende de alguns poucos trechos dos seus melhores poemas), faltou-lhe a capacidade de expressão; faltou-lhe, justamente, aquilo que Augusto e Haroldo de Campos tanto prezam, isto é, os recursos técnicos, a elocução, sem os quais também não há poesia no plano literário.¹⁰²

A habilidade com a forma literária que compõe a obra sousandradina, cujas características são extremamente valorizadas pelos irmãos Campos e no texto “O campo visual de uma experiência antecipadora”, de Luiz Costa Lima — que também integra a *Re visão* —, são criticadas por Wilson Martins que toma como premissa para o seu discurso a seguinte afirmação:

[...] estudando a obra de Sousândrade chegaremos à conclusão de que ela é o produto de um grande poeta fracassado pelo dilaceramento interno da sua expressão.¹⁰³

¹⁰² CAMPOS, Augusto e Haroldo de. Op. cit., p. 283.

¹⁰³ Id., Ibid., p. 461-493.

Tomado esse pressuposto, Wilson Martins questiona se é possível analisá-la como o produto de um grande poeta, uma vez que ele próprio não chegou a “expressar sua própria poesia”¹⁰⁴. Diante disso, o crítico observa que, se não há uma objetivação formal efetiva, torna-se impossível a análise da obra, já que ela não oferece subsídios indispensáveis para isso, e destaca que

[...] em literatura, os gênios prováveis valem tanto quanto os imbecis reconhecidos: como toda forma de invenção artística, ela se define pela realização, não pela concepção eventual, ou possível; e, mesmo no plano desordenado ou complexo da genialidade, esta última só se afirma, em termos de arte, se, para além da sua singularidade, fornecer os elementos indispensáveis para o julgamento propriamente estético.¹⁰⁵

Outro argumento de Costa Lima refutado por Martins é o de que a obra de Sousândrade foi esmagada pelo “clima colonial” da sociedade brasileira, o que corresponderia à afirmação dos irmãos Campos de que a crítica oitocentista era provinciana. Ele destaca que Sousândrade permaneceu boa parte de sua vida no exterior, o que o afastaria do “clima colonial” e lhe possibilitaria elaborar sua obra longe do ambiente desfavorável. O crítico manifesta que Castro Alves, que era “decididamente adversário do que o ‘clima colonial’ tinha de mais típico e sagrado, não deixou que ele o esmagasse”¹⁰⁶. Também, a ideia que permeia a *Re visão*, de que Sousândrade era um gênio ou um poeta “maldito”, é rechaçada por Martins que não enxerga, decididamente, a qualidade necessária na poesia desse autor que afirmasse sua genialidade. Ele busca distinção, talvez não feita pelos concretos, entre a “excentricidade de espírito e a genialidade poética, entre as inteligências chamadas ‘curiosas’ e o escritor realmente capaz de criar alguma coisa”¹⁰⁷.

Além da oposição que Wilson Martins faz em seu texto contra as ideias da *Re visão*, propõe que o malogro da obra decorre de que Sousândrade pudesse sofrer de um “distúrbio mental”, que se agravou com o passar dos anos e foi refletido na estrutura de sua obra, sobretudo no canto X de *O Guesa*, em seu momento infernal:

¹⁰⁴ MARTINS, Wilson. Op. cit., p. 283.

¹⁰⁵ Id., Ibid., p. 283.

¹⁰⁶ Id., Ibid., p. 284.

¹⁰⁷ Id., Ibid., p. 284.

[...] e, se é que é verdade que Sousândrade, já no fim da vida, manifestava sintomas de distúrbio mental, é impossível rejeitar a ideia de que “O inferno de Wall Street” é a primeira manifestação de uma desordem que chega a ser cruel, agora, apontar como exemplo de gênio criador em poesia. Os “esquisitões” de província [...] não são raros nem no Brasil nem em outros países; e, nas coordenadas locais, podem servir de objeto nostálgico de que, não fossem as circunstâncias adversas, poderiam realizar grandes coisas. Um respeito elementar da vida intelectual deveria, entretanto, impedir-nos de propô-los como representantes da força criadora em literatura; se perdemos o senso da hierarquia intelectual, é bem certo que toda a vida do espírito ficará desprovida de sentido.¹⁰⁸

O crítico não considera a possibilidade de uma nova hierarquia intelectual proposta por Sousândrade na sua produção poética, desconsiderando as potencialidades da estética romântica na revisão crítica dos gêneros poéticos. Nessa perspectiva, Sousândrade não seria sequer um poeta e muito menos um gênio digno de integrar qualquer projeto de *paideuma*, como representante de criatividade literária. A alegação de sua falta de objetividade formal ganha um contorno inédito aqui: ela seria uma possível manifestação de um suposto distúrbio mental que o impediria de construí-la de maneira condizente aos pressupostos poéticos determinados aprioristicamente correntes no século XIX. A afirmação de Wilson Martins é problemática, pois se trata de um dado biográfico que não tem nenhuma comprovação e também exerceria interferência direta na composição e estruturação da obra. Na presente tese, o pressuposto de que a “desorganização” ou sua “informalidade” decorre de um quadro psiquiátrico de loucura é descartado. Como João Adolfo Hansen escreve:

[...] a loucura é não-domínio da própria ficção; é também a ausência de obra, e sua atribuição ao homem, pressupondo a universalidade de uma razão que não passa de razão historicamente determinada pelo positivismo, explicaria cabalmente as incongruências de sua poesia como não-obra.

A alegação é psiquiátrica e pressupõe um critério de “normalidade” também das formas poéticas: expressão de ideias claras e distintas ou representação da realidade predeterminada como racionalidade instrumental. Entendendo a “normalidade” como subordinação da linguagem ao discurso da instituição, o critério é, obviamente, equívoco e comprometido, e ignora o fundo comum da poesia e da loucura como experiências-limite na linguagem: se a loucura é a ausência de obra, a poesia é a obra como ausência. E esse fundo comum a ambas linguagens é exterior e irreduzível à representação, não se deixando capturar, assim como o desejo, a não ser no

¹⁰⁸ Id., Ibid., p. 285.

inacabamento absoluto da morte. Logo, por ignorar o que a psicanálise e a poesia tornam patente, a alegação da loucura como causa do malogro estético de Sousândrade é irrelevante, descartável.¹⁰⁹

Como nos pontua Hansen, tal afirmação é descartável e ignora a força da linguagem poética em não se subordinar à “normalidade” instituída ideologicamente. A poesia informal é experiência-limite, tentativa de alcance do absoluto pelo EU romântico que não pode ser restrito ao senso de criação comum e condicionado a qualquer limite previamente imposto. Com isso, a afirmação de loucura é mais uma negação da construção poética consciente de Sousândrade, prevista em bases estéticas afins com os pressupostos das discussões de arte no romantismo.

Outra vertente crítica sobre a reposição da obra sousandradina poderia ser sintetizada pelo pensamento de Antonio Candido, que portaria resquícios do posicionamento oitocentista seguindo as afirmações sobre a estética da obra sousandradina levantadas nas discussões realizadas no século XIX. Para os irmãos Campos, esse crítico não teria demonstrado o “menor interesse pelo poeta, tratando-o como um romântico menor, convencionalmente”¹¹⁰.

Na *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido propõe uma leitura da poesia romântica a partir de três grandes grupos: os “primeiros românticos”, no qual Gonçalves Dias é apontado como o consolidador do Romantismo no Brasil; os “avatares do egotismo”, sendo os poetas Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu os grandes nomes; e por fim, o terceiro grupo que é apresentado como “a expansão do lirismo”, destacando-se o nome de Castro Alves como a expressão maior desse grupo. Candido aponta nesses grupos os denominados poetas “menores”, dentre os quais, no segundo grupo, encontramos Sousândrade, sob o título “Um Original”. A leitura oferecida pelo crítico equipara o poeta maranhense à autores como Aureliano Lessa, Teixeira Melo e Bruno Seabra.

Dentro dessa safra de autores românticos, considerada “menor”, Candido observa a originalidade da poesia sousandradina perante seus pares, seguindo a linha do discurso do crítico Silvio Romero. Na *Formação*, detém a

¹⁰⁹ HANSEN, João Adolfo. Op. cit., [s.d. manuscrito inédito], p. 6-7.

¹¹⁰ CAMPOS, Augusto e Haroldo de. Op. cit., p. 28.

análise no volume de estreia de Sousândrade — *Harpas selvagens* —, propondo que se trata de uma poesia “tensa e carregada de energia, desleixando os ritmos românticos e se realizando melhor no verso branco, não raro em poemas extensos, ao longo dos quais procura a forma adequada em vão”¹¹¹. A busca por uma forma-de-exposição poética ideal é, para o crítico, o empecilho para Sousândrade atingir a sua “plenitude intelectual”, reduzindo sua obra a uma busca que nem sempre encontra o caminho de seu ideal estético. De acordo com Candido, a inquietação formal faz com que o poeta utilize preciosismos que “beiram o mau gosto” e, conseqüentemente, promova o obscurecimento de sua poesia. Essa mesma inquietação é associada a uma busca existencial, ou, como destaca o crítico, “a mobilidade espiritual de um drama”, evidenciada com a vinculação entre a variedade da forma dos poemas e a sua mobilidade geográfica¹¹² decorrente das viagens realizadas pelo poeta:

[...] outro fator interessante é a importância que a viagem assume, para ele, como estímulo da emoção. Os poemas são datados de vários lugares do Brasil e da Europa, sugerindo que a mobilidade do espaço o ia revelando a si mesmo, ao variar o panorama do mundo e aguçar a reflexão: uma procura formal somada a procura de lugares, exprimindo o próprio ser.¹¹³

Destaca-se que os momentos mais “felizes” dessa produção estariam em poemas meditativos, como “Fragmentos do Mar”, ou em algumas redondilhas “delicadas”, que apresentam uma organização formal clara, sem nenhuma “inquietação”, como “O rouxinol”, que transcrevemos abaixo:

Nas moitas de lírio e rosas,
Findas trevas, nado o sol,

¹¹¹ CANDIDO, Antonio. Op. cit., p. 186.

¹¹² Há duas considerações acerca das datas indicadas nos poemas de Sousândrade: de acordo com Luiza Lobo (1986), as datas de cada canto de *O Guesa* seriam referentes ao período de cada viagem, e não quando foram escritos. Por seu turno, Carlos Torres-Marchal chama a atenção para o fato de que na edição londrina, 1886, as datas de cada canto podem ser associadas às localidades descritas. Como sabemos, Sousândrade passou boa parte de sua vida viajando e isso contribuiu para o desenvolvimento da narrativa desse poema. Os locais visitados pelo poeta são matéria da sua versão poética da “trilha do Suna” percorrida pelo Guesa. Em cada um dos cantos foi indicado o local e a data em que foram escritos, a saber: trajeto dos Andes ao Amazonas (cantos I, II e III – 1858); ida de Belém ao Maranhão (cantos IV – 1858; e V – 1862); do Maranhão ao Rio de Janeiro (VI – 1852 e 1857); África e Europa (VII – 1857 e 1900); Maranhão (VIII – 1857 e 1870); do Brasil para às Antilhas e, em seguida, aos Estados Unidos (X – 1873 e 188?); de Nova York a Lima e Chile (XI – 1878); depois regressa à Nova York (XII – 1880 e 1884).

¹¹³ CANDIDO, Antonio. Op. cit., 186.

Procurava o amor, a vida,
Ou a morte, o rouxinol.

Ali deixara o seu ninho,
Os doces filhos, o amor –
E agora muge a torrente,
E nada responde a flor.

Era tudo o que o mundo
Possuía, e tanto val'
Que antes levassem-lhe as azas
As fúrias do vendaval!

Ouviu gemidos – lá voa,
Treme e canta o rouxinol,
Aquém surge, além s'enterra,
Desenterra. Esplende o sol,

Se reflecte nos orvalhos,
Depois que a chuva estiou;
Ao peito que á dor estala
Jamais o sou rutilou:

Sejam d'ouro puro os ramos,
Da luz da prata o jasmim,
A terra e os ares perfume,
Os céus anil e carmim,

Fecham-se os olhos e as azas,
Das torrentes ao fragor
Se emudece – tal, pendida
Sobre os abysmos de horror,

Houve quem viu filomela.
Depois, abriu-se o rosal;
Mas os cantos não voltaram,
Nunca, desde o vendaval.¹¹⁴

A polaridade da suavidade da natureza e sua potência destruidora nesse poema diverge daquela que compõe o discurso grandioso d'O *Guesa*. A linguagem é clara e fluida e, tornando sua expressão fácil, não exige nenhum esforço do leitor, exigindo-lhe um repertório ou conhecimento específico de alguma cultura. A utilização da redondilha maior, com rimas irregulares, como forma-de-exposição, aproxima-a daquela que circulava entre o público médio¹¹⁵ do século XIX. Como produção coeva, podemos pensar em Casimiro de Abreu, em que a linguagem fluida e o tratamento da natureza é similar, como no poema "Juruti", de *As Primaveras*.

¹¹⁴ In: SOUSÂNDRADE. *Obras Poéticas*, 1874, p. 53-54.

¹¹⁵ Cf. BOSI, Alfredo. Op. cit., p. 123.

Outro aspecto interessante da obra do poeta maranhense apontado por Antonio Cândido é o deslocamento pelo espaço presente em sua produção devido às viagens realizadas por Sousândrade, conforme indicado na data de seus poemas. A procura de lugares, somada à busca formal, demonstra a inquietação espiritual, revelando a diferença entre o poeta e seus contemporâneos: “esses movimentos tecem a contextura da sua poesia, onde encontramos com prazer, em lugar da mobilidade algo falaciosa dos ritmos, como em seus contemporâneos, a mobilidade espiritual de um drama”¹¹⁶. Essa característica da obra sousandradina é frequentemente destacada por seus leitores, desde os críticos oitocentistas até os estudos mais recentes, como veremos.

A leitura da obra de Sousândrade feita em *Formação da literatura brasileira* foi “prejudicada”, de acordo com Augusto e Haroldo de Campos, pelo fato de o crítico ter “o conhecimento incompleto da obra de Sousândrade, pois circunscreve sua apreciação apenas ao primeiro livro do poeta, *Harpas selvagens* [...], omitindo toda a evolução subsequente dessa obra, sobretudo *O Guesa* [...] empresa mais ambiciosa do maranhense, à qual foram dedicados cerca de trinta anos de trabalho”¹¹⁷. Contudo, deve-se destacar que no pequeno livro *O romantismo no Brasil*¹¹⁸, lançado quarenta e três anos depois de *Formação*, o crítico empreende uma análise de alguns aspectos estéticos de *O Guesa*, ressaltando sua superioridade estética em relação às *Harpas selvagens*: essa obra “não tinha relevo especial, nem inovações que aparecem na epopeia inacabada *O Guesa errante*”¹¹⁹. Ele enfoca os temas desenvolvidos nesse poema, observando a

[...] maneira movimentada e dramática, as culturas pré-colombianas, destroçadas mas presentes como força viva; no outro polo, alegoriza o capitalismo norte-americano em fase expansiva, vendo nele com admirável premonição uma componente diabólica, que estrutura o texto mais singular do poema: “O inferno de Wall Street”¹²⁰.

¹¹⁶ Id., Ibid., p. 189.

¹¹⁷ CAMPOS, Augusto e Haroldo de. Op. cit., p. 28.

¹¹⁸ CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-SP, 2002.

¹¹⁹ Id., Ibid., p. 53.

¹²⁰ Id., Ibid., p. 53.

No campo formal, a imaginação e a rebeldia expressas em sua linguagem e sonoridade são vistas com grande interesse e são destacadas como uma fonte de “uma visão histórica de inegável poder”¹²¹. A reavaliação que Antonio Cândido faz da produção sousandradina, tendo como objeto de análise *O Guesa* e os seus momentos infernais, ressalta os recursos estilísticos peculiares desse poema.

Com julgamento semelhante, o crítico Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, localiza a obra de Sousândrade na chamada geração dos “Condorez”, correspondentes à terceira geração romântica. Aqui, o poeta também é apresentado como original para o seu tempo, porém, é sinalizado que a busca por uma forma-de-exposição distinta sempre foi a limitação de sua produção:

um espírito originalíssimo para seu tempo: tendo estreado como romântico da segunda geração (Harpas Selvagens, 1858), já se notava em seus versos juvenis um maior cuidado na escolha do léxico e no meneio sintático, que traía o maranhense culto e enfronhado nas letras gregas e latinas, como os conterrâneos Odorico Mendes e Sotero dos Reis.¹²²

Alfredo Bosi reforça o discurso da forma inovadora do poeta em relação ao canto X de *O Guesa*, em que destaca o tema da concentração urbana em Nova York e seu ritmo frenético, com a sua corrupção e a especulação financeira dos bancos de Wall Street. Outro aspecto relevante na poesia sousandradina, em “relação a toda poesia brasileira do século XIX reside nos processos de composição: de insólitos arranjos sonoros ao plurilinguismo; dos mais ousados conjuntos verbais à montagem sintática”¹²³. De fato, detendo-se no canto II e no canto X, conhecidos como os círculos infernais de *O Guesa*, o leitor pode encontrar esses experimentos estéticos arrojados e muito distintos da produção poética do romantismo brasileiro, como no exemplo que se segue:

(O GUESA tento atravessando as ANTILHAS,
Crê-se livre dos XEQUES e penetra em
NEW-YORK-STOCK-EX-CHANGE; A Voz, dos desertos:)
- Orpheu, Dante, Aeneas, ao inferno
Desceram; Inca há de subir...

¹²¹ Id., Ibid., p. 53.

¹²² BOSI, Alfredo. Op. cit., p. 125.

¹²³ CAMPOS, Augusto e Haroldo de. Op. cit., p. 94.

= *Ongi sp'ranza laciata,*
Che entrate...
 - Swedenborg, há mundo porvir?

(Xéques surgindo risinhos e disfarçados em
 Railroad-managers, Stockjobbers,
 Pimpbrokres, etc., etc., apregoando:)

- Hárlem! Erie! Central! Pennsylvania!
 = Milhão! Cem milhões!! Mil milhões!!!
 - Young é Grant! Jackson,
 Atkinson!
 Vanderbilts, Jay Goulds, anões!

(A Voz mal ouvida d'entre a trovoadas:)
 - Fulton's Folly, Codezo's Forgery...
 Fraude é o Clamor da nação!
 Não entendem odes
 Railroads;
 Paralela Wall-Street à Chattám...

(Correctores continhando:)
 -Pygmeus, Brown Brothers! Bennett! Steuart!
 Rotschild e o ruivalho d'Astor!!
 =Gigantes, escravos
 Se os cravos
 Jorram Luz, se finda-se a dor!...

(NORRIS, Attorney; CODEZO, inventor; YOUNG,
 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!
 = Ganhou! Há! Haa! Haaa!
 - Hurrah! Ah!..
 - Sumiram... seriam ladrões?..

O episódio infernal conhecido como “Inferno de Wall Street”, localizado no canto X, é composto com a forma do *limerick*¹²⁴ destoando da versificação em verso decassílabo de *O Guesa*, reforçando-o como um momento de exceção no conjunto do poema. Note-se que o poeta apresenta uma mescla de idiomas que, nesse excerto, são o português, o inglês e o italiano, que compõem uma tessitura sonora peculiar que, de fato, é inédita no romantismo brasileiro. Ainda, a menção a nomes de personalidades norte-americanas que

¹²⁴ *Limerick* é uma forma fixa típica da poesia de língua inglesa, da qual se encontram variantes em Ben Jonhson, Shakespeare e outros poetas isabelinos do século XVI. Sua rima tem a estrutura aabba e o seu primeiro verso começa com “There was”, seu teor sempre é cômico. Edward Lear vulgarizou *limerick* sob a forma de quadras em seu livro *A book of nonsense* (1846), cujo 3º verso, desdobrável, contém uma rima interna, como podemos ler no seguinte poema: *There was an Old Man on a hill,/Who seldom, if ever, stood still;/He ran up and down,/In his Grandmother's gown,/Which adorned that Old Man on a hill.*

figuraram nas páginas dos periódicos dos EUA, no século XIX, em notícias acerca da especulação financeira de Wall Street¹²⁵, contribue para o fechamento semântico do poema, exigindo do leitor esse repertório específico para compreendê-lo.

No panorama dos estudos sousandradinos, há outras obras cuja contribuição é significativa para o conhecimento da proposta estética do poeta. A primeira é o estudo original de Luiza Lobo, *Épica e modernidade em Sousândrade*¹²⁶, que enfoca o epos de *O Guesa*, ressaltando os elementos tradicionais e as inovações do gênero épico. Há uma clara afinidade com o discurso sobre a hipermodernidade de Sousândrade, aproximando os elementos estéticos dos experimentos modernistas, na esteira da posição dos irmãos Campos. O estudo da estrutura da narrativa do poema o compara aos épicos clássicos, como *Ilíada* e *Odisseia*, de Homero, o *Paraíso perdido*, de Milton e, sobretudo, o *Childe Harold Pilgrimage*, de Byron, com o intento de destacar as fontes épicas da obra. A autora também realiza um estudo rico sobre a apropriação do *limerick* por Sousândrade nos momentos infernais de *O Guesa* – “Dança do Tatuturema”, no canto II, e “O inferno de Wall Street”, no canto X –, reforçando o caráter “antecipador” dos experimentos modernistas que estariam presentes nessas passagens do poema.

Um estudo que aborda uma questão pouco explorada pela crítica literária acerca da produção sousandradina é *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*, do brasilianista italiano Cláudio Cuccagna¹²⁷, que traça uma análise detalhada dos elementos das culturas ameríndias em *O Guesa*, recuperando as fontes da lenda muísca que dá nome à obra, e também discutindo as questões políticas referentes ao processo de colonização da América espanhola amplamente discutidas em seus cantos. Outro ponto desse estudo é a discussão proposta sobre a alegorização da biografia de Sousândrade e a trajetória da personagem principal da narrativa, fazendo uma

¹²⁵ Cf. artigo *Dom Pedro II no Inferno de Wall Street* [3 partes] de Carlos Torres-Marchal publicados na revista eletrônica *Eutonímia*. Disponível em: <<http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA>>. Acesso em: 4 jun. 2013.

¹²⁶ LOBO, Luiza. *Épica e modernidade em Sousândrade*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

¹²⁷ CUCCAGNA, Cláudio. *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*. Trad. Wilma Katinsky Barreto de Souza; com revisão do autor. São Paulo: HUCITEC, 2004.

correlação entre os dois com intento de destacar os elementos históricos que compõem a narrativa.

Por fim, a série de artigos publicados na revista digital *Eutomia: revista de literatura e linguística*, da Universidade Federal de Pernambuco, assinados pelo pesquisador independente Carlos Torres-Marchal: *Contribuições para uma biografia de Sousândrade – as errâncias e os pousos dO Guesa*¹²⁸ [2 partes], *Dom Pedro II no Inferno de Wall Street* [3 partes] e *Sousândrade: poeta-astrônomo*. Esses artigos compõem um exaustivo estudo que contribui para a formação da biografia do poeta, trazendo referências e informações nunca antes apresentadas ao público de maneira sistematizada sobre o contexto histórico presente na peregrinação da personagem Guesa e do poeta Sousândrade. Os artigos intitulados “Dom Pedro II no Inferno de Wall Street” esmiúçam as referências históricas mencionadas nesse momento infernal, sobretudo aquelas referentes à viagem imperial de D. Pedro II aos Estados Unidos, em 1876, quando Sousândrade lá estava estabelecido com sua filha, Maria Bárbara, e era um dos redatores do periódico republicano *Novo Mundo*¹²⁹, em Nova York, editado por José Torres Rodrigues, entre os anos de 1870 e 1879.

De uma maneira ou de outra, a tônica do discurso sobre a produção do autor de *O Guesa* é sua originalidade, considerando-a como uma característica positiva e negativa. A revisão dos gêneros poéticos proposta por Sousândrade não foi considerada positiva ou, como podemos inferir do discurso de seus leitores contemporâneos, sequer compreendida como tal. A alegação de que a forma-de-exposição decorre de sua falta de habilidade com as regras poéticas somente reforça compreensão limitada dos críticos com relação ao conceito de autonomia estética do poeta romântico sobre as normas dos gêneros literários. O discurso dos críticos do século XX, sobretudo aqueles que a consideraram

¹²⁸ In: *Eutomia: Revista Online de Literatura e Linguística*. Disponível em: <<http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA>>. Acesso em: 4 jun. 2013.

¹²⁹ *O Novo Mundo* foi editado, em Nova York – entre os anos 1870 e 1879 –, pelo republicano e progressista José Carlos Rodrigues. Essa publicação pregava o valor da literatura científica como auxiliar para o progresso da nação – ideia essa compartilhada pelos ideólogos do governo de D. Pedro II, que publicaram algumas revistas financiadas pelo Estado com o intento de propagar o conhecimento sobre o Brasil. Seus artigos – assinados ou não – defendiam também ideais progressistas, democráticos e abolicionistas, inspirados nas discussões e ações que já faziam parte da sociedade norte-americana, compreendidos como necessários para o desenvolvimento do Brasil.

como resultado de uma experimentação precursora que antevê os experimentos estéticos das vanguardas históricas do início do século XX, enfatizando sua originalidade, deixa fora do seu escopo de análise a própria noção de estética romântica e a possibilidade da atuação do artista como crítico da própria arte e suas formas, ideia essa que é potencializada pelas vanguardistas.

Para compreendermos o projeto estético de Sousândrade, é fundamental buscarmos as fontes filosóficas que validam o seu ato de criação poética. Esse projeto tem duas características bem marcantes: a constituição de uma poesia cuja forma-de-exposição é orientada pelos traços deixados pelo pensamento em sua organização, estabelecendo dessa maneira um vínculo com o subjetivismo romântico; outra característica latente é a construção de uma cultura nacional, com elementos que enfatizam a natureza e os povos americanos, expandindo o conceito de nacionalismo apresentado na produção dos demais autores românticos brasileiros. A sua efetiva realização é questionável, mas observa-se que a originalidade da forma poética é prevista pelo autor e não, como apontam os críticos, um “desleixo” com o estro, nem, tampouco, como um surto psiquiátrico que torna seu trabalho inconsciente e invalida-o. As categorias estéticas que subjazem no universo de produção no romantismo e a noção da imaginação do artista como limite para sua própria criação surgem com as discussões sobre a arte, a partir da segunda metade do século XVIII, com a filosofia kantiana, sobretudo com os pressupostos apresentados na *Crítica da Faculdade de Julgar* (1796) que, mais tarde, seria incorporada na teoria e prática dos poetas românticos, dentre as quais estão as noções de *gênio* e *originalidade*. Tais categorias validam, como veremos, a produção de uma arte crítica em relação aos gêneros poéticos e, sobretudo, suas regras predefinidas, expandindo a própria noção de arte no romantismo. Os manuais normativos de retórica e poética são suprimidos pelo EU, que irá determinar os caminhos possíveis para alcançar o Absoluto e a forma-de-exposição original que atenderá todos os desígnios da subjetividade de seu autor.

1.2 Os pressupostos estético-filosóficos da subjetividade romântica: o poder do gênio na revisão crítica da arte

Em seu livro *Sousândrade: vida e obra*, o crítico norte-americano Frederick Williams faz uma constatação oportuna para iniciarmos a discussão sobre a originalidade da produção desse autor, ressaltando um dado que parece óbvio, mas, se considerarmos os textos críticos apresentados anteriormente, não tanto assim: a poesia sousandradina foi modelada pela estética romântica. É importante frisarmos que essa é uma premissa para a compreensão da sua forma-de-exposição. Assim, Williams se posiciona:

[...] Sousândrade foi um poeta romântico, modelado e desenvolvido pelo romantismo nacional e internacional. Se é verdade que suas primeiras obras só podem ser apreciadas corretamente dessa perspectiva, diríamos das últimas que seriam incompreensíveis sem tal orientação. Com efeito, somente a partir de uma ótica romântica da obra sousandradina é que evoluiremos para a observação dos audaciosos lances que apontam para o vanguardismo, passando pelo simbolismo, num percurso em que se demonstra seu valor poético e gênio inventivo.¹³⁰

Como vimos, o discurso da crítica literária sobre a poesia de Sousândrade enfatiza a sua originalidade, a qual é encarada como diferencial em relação à produção de seus contemporâneos. Porém, esses aspectos originais são, ao mesmo tempo, positivos e negativos, tornando o julgamento da crítica ambíguo. Ao observarmos o poema narrativo *O Guesa*, os elementos temáticos, como os mitos e lendas da cultura dos povos autóctones dos Andes e a história da colonização na América espanhola, são inéditos na poesia brasileira do século XIX e são positivamente reforçados como originais, produtos da imaginação prodigiosa de seu autor. Tal aspecto positivo é contrastado com o discurso inverso, recorrente ao se tratar da forma-de-exposição do poema, associada à falta de habilidade de Sousândrade no exercício dos gêneros poéticos. Apesar de serem referidos também como originais pelos críticos, os elementos formais são tidos como negativos e dificultam a sua comunicação, restringindo o acesso do público à beleza do desenvolvimento artístico dos temas. Com isso, a noção de originalidade

¹³⁰ WILLIAMS, Frederick G. Op. cit., p. 75.

presente no discurso da crítica literária é negativa e não abarca toda a inventividade do poema de Sousândrade: se os temas originais são elogiados e a forma-de-exposição é, apesar de original, compreendida como “desleixo” com relação às regras estabelecidas, não podemos considerar que a crítica contemporânea tenha realizado uma análise total da obra, já que o seu discurso não considera o poder de criação autônoma do poeta com relação às regras que regem objetivamente o fazer poético. Ressalta-se, então, que a rubrica da originalidade do estro sousandradino é limitada e não considera sua especificidade, revelando ainda o condicionamento do seu discurso a uma vertente conservadora do romantismo, ainda caudatária da ideia da arte moldada pelos gêneros poéticos.

A dicção poética mapeável nos manuais de retórica e nas doutrinas normativas dos gêneros assegura a sobriedade e o reconhecimento da forma poética pelo público como elemento importante para a propagação da mensagem ideológica da literatura produzida pelo “romantismo oficial”, no processo de construção cultural do Estado brasileiro no século XIX. Na história da literatura brasileira, esse período político que coincidiu com o romantismo foi o momento mais emblemático da literatura engajada na consolidação do *status quo*, sendo absorvida pela ideologia nacionalista do Império e utilizada como instrumento para a construção da cultura da nação recém-independente. O caráter conservador das produções dos primeiros românticos pode ser compreendido como modelo de bom gosto ou padrão de beleza estética corrente: obras baseadas na doutrina normativa dos gêneros poéticos com o acréscimo do “instinto da nacionalidade”, como depois diria Machado de Assis em 1872. Essa orientação foi decisiva para a reflexão crítica e a formação do cânone literário, excluindo as produções literárias que não estivessem consonantes com o discurso ideológico do Império ou não apresentassem uma forma “comum” ao que vinha sendo produzido. Elas seriam vistas negativamente e, conseqüentemente, não seriam assimiladas pelo “gosto” do público. Tais condicionamentos foram decisivos para que a leitura da obra sousandradina fosse tendenciosa e reducionista.

Partimos da premissa de que Sousândrade vale-se de um aparato estético que, levando em conta os textos observados, invalida a afirmação da

crítica oitocentista de que a forma-de-exposição de sua poesia seria fruto do “desleixo”, “defeito” ou sinal de “incapacidade” para o trabalho com a forma poética. A revisão crítica empreendida pelo autor em sua poesia é uma estratégia que resiste à hegemonia ideológica do Estado e, também, se ampliarmos a discussão da arte no próprio romantismo, a sua reificação pela sociedade burguesa, em que a resistência pela palavra estabelece o contraponto com a homogeneidade da literatura indianista contemporânea. Assim, não é só pelo seu teor, mas principalmente pela sua forma-de-exposição que a poesia institui a crítica de sua sociedade. Parafraseando Theodor Adorno¹³¹, um poema não se restringe à mera apresentação de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é a da mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individualizado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciado desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individualização, o universal. O risco peculiar assumido pela lírica, entretanto, é que seu princípio de individuação não garante nunca que algo necessário e autêntico venha a ser produzido. Ela não tem o poder de evitar por completo o risco de permanecer na contingência de uma existência meramente isolada.

O isolamento do artista, como rejeição das normas objetivas, é resultado também de sua oposição às instituições e convenções sociais, o que fomenta atitudes radicais e toda sua esfera. Na poesia, a negação das normas sociais pode ser materializada na atitude do autor no trato da sua linguagem, que assume uma concepção crítica da produção artística. Isso gera consequências práticas como a falta de recepção do público. A poesia de Sousândrade, por exemplo, arcou com esse isolamento que reduziu drasticamente o seu

¹³¹ ADORNO, Theodor. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: _____. *Notas de Literatura I*. Tradução e Apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003.

horizonte de recepção. É preciso frisar que, de acordo com Jauss¹³², muitas vezes a falta de recepção de uma obra deve-se à quebra da expectativa estética de seu público. Isso se dá quando uma experiência estética origina uma “nova” forma que se sobressai no ambiente artístico criado por outras obras que o definem. A nova forma de arte é “recebida e julgada tanto em seu contraste com o seu pano de fundo oferecido por outras formas artísticas, quanto contra o pano de fundo da experiência cotidiana de vida”¹³³. No caso de Sousândrade, o horizonte de expectativa de seu público baseava-se em muitos aspectos da poética neoclássica¹³⁴, que se manteve em voga entre os poetas românticos, sobretudo naquela chamada “geração vacilante”¹³⁵, que contribuiu para o delineamento do caráter conservador do romantismo brasileiro. Mesmo considerando a heterogeneidade e multiplicidade da estética desse movimento, no Brasil não houve uma substancial revisão crítica ou ruptura estética, como em países do continente europeu. Ao ampliarmos essa ideia para todo o século XIX, nota-se que uma grande corrente subterrânea se forma com escritores que, por escolhas estéticas ou temáticas, foram vozes dissonantes do projeto cultural oficial proposto pelo *establishment*, como Sousândrade, Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães [poeta] e, expandindo a discussão para o fim desse século, Cruz e Sousa e Augusto dos Anjos. O estranhamento dessa produção literária deve-se à sua recepção, considerando que

há obras que, no momento de sua publicação, não podem ser relacionadas a nenhum público específico, mas rompem tão completamente o horizonte conhecido de expectativas literárias que seu público somente começa a formar-se aos poucos.¹³⁶

¹³² JAUSS, Robert Hans. *A história da literatura como provocação: a teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

¹³³ Id., *Ibid.*, p. 53.

¹³⁴ Cf. CANDIDO, Antonio. Op. cit., 2000; BOSI, Alfredo. Op. cit.; AMORA, Antônio Soares. *A Literatura Brasileira: O Romantismo*, 1969.

¹³⁵ Antonio Candido denomina assim a geração de escritores que amadureceram suas ideias durante o período da Regência e os primeiros anos da Maioridade. Esse grupo era formado por Gonçalves de Magalhães, Porto Alegre e Torres-Homem e Pereira da Silva, e foi responsável por conduzir o romantismo para “o conformismo, o decoro, a aceitação pública” (op. cit., p. 42). Ressalta-se que a figura mais ilustre do grupo é Gonçalves de Magalhães e sua obra *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836) é o marco inicial do romantismo brasileiro. A atividade desse grupo teve como expressão as revistas *Niterói* (1836), *Minerva Brasileira* (1843) e *Guanabara* (1849-55), contando com outros colaboradores, entre os quais estava Gonçalves Dias.

¹³⁶ JAUSS, Op. cit., 1994, p. 32-33.

Essas obras, muitas vezes, dependem de um distanciamento temporal para que sejam incorporadas no horizonte de expectativa do seu público e somente assim as suas características estéticas imanentes são interpretadas de maneira criteriosa, considerando suas particularidades. A quebra do paradigma no plano da linguagem, instituído pelo cânone literário de sua geração de autores, aponta para outros níveis estéticos que, até então, estavam fora do alcance do público contemporâneo e isso colabora para a criação de algo “novo”, que muitas vezes não é assimilado pela cultura em que está inserido, mas estabelece um contraponto no processo de produção artística. Então, as obras orientadas por essa perspectiva de reforma crítica carecem de tempo para que a experiência estética proposta por elas seja ruminada¹³⁷ pela crítica e os demais leitores, alargando o horizonte de recepção de sua época.

Na história da arte, esse é o momento em que se começa a construir a dita *tradição do novo*, com sua busca incessante pelo novo e a originalidade¹³⁸. A literatura e a arte modernas têm como imperativo a criação do “novo”, do “original” e é possível observar que, na transição do século XIX para o XX, há declarações que demonstram a intensidade que o culto pelo original alcançou: “peçamos ao poeta novidade”¹³⁹, “faça-o novo”¹⁴⁰, ou ainda “o poeta é aquele que inventa novas alegrias, ainda que difíceis de suportar”¹⁴¹. Nessas declarações, verifica-se a centralidade do papel do poeta/artista como produtor da obra “original”, como se detecta na história da arte, a relevância de seu papel na gênese e na produção da obra de arte adquire contornos insuperáveis no final do século XVIII, quando a discussão sobre o papel da subjetividade na criação artística ganha envergadura e contribui para um debate filosófico que dará contorno para a arte e suas bases modernas. É importante frisar que,

¹³⁷ Retomamos a ideia do francês Jules Renard sobre a tarefa do crítico e a estendemos para os demais leitores: “O crítico é um leitor que ruma: por isso devia ter mais de um estômago”.

¹³⁸ COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Celonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

¹³⁹ RIMBAUD, Arthur. “Lettre à Paul Demeny”. Disponível em: <https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1871_rimbaud.html>. Acesso em: 20 set. 2014..

¹⁴⁰ POUND, Ezra. *Make it New*. Faber, 1934, Yale University Press, 1935.

¹⁴¹ APOLLINAIRE, Guillaume. *L'esprit nouveau et les poètes*, 1917. Disponível em: <<http://art-bin.com/art/pguillaume.html>> Acesso em: 3 mar 2013.

nesse período, a noção de artista, tal como a conhecemos, é institucionalizada, assegurando sua autonomia em relação aos processos de criação artística, mas também estabelecendo direitos individuais sobre sua produção¹⁴².

O produto da criação do artista possui regras únicas imanentes ao objeto, o que invalida a produção de modelos para obras futuras. Os pressupostos estético-filosóficos que regem essa perspectiva de criação artística no romantismo são específicos e tornam a subjetividade como o seu parâmetro e o seu limite, não prescindindo de critérios objetivos. As políticas estéticas representadas pela figura do chamado EU mudam definitivamente o paradigma da arte como imitação para a expressão, conforme destaca Luiz Costa Lima,

[...] em lugar da imitação, a poesia se justifica como expressão de uma alma superior, que não tem modelos à seguir, nem outras regras se não as que demanda sua inspiração. A literatura deixa de ser um jogo de salão para tornar-se a manifestação sincera de uma alma desconforme¹⁴³.

O rompimento com as práticas literárias ancoradas nos gêneros e a lógica do conceito de *mimesis* constituem justamente o momento em que a autonomia do gênio se efetiva. A mediação da arte por pressupostos teóricos que possibilitavam a sua vinculação com a realidade, tais como os elementos de verossilhança de cada um dos gêneros poéticos, que compreendiam a obra de arte segundo os manuais de poética antigos, era considerada como *mimesis* e, como tal, a separava conforme o imitado, o meio de imitação e a maneira pela qual essa imitação se efetuava. A poesia, por tratar de uma verdade universal e operante, podia, através do poeta, escolher este ou aquele evento para alcançar uma realidade mais profunda que a expressava na realidade comum. Os românticos não estavam mais preocupados com a representação da realidade segundo a ordem pressuposta na cadeia dos seres antiga, mas

¹⁴² Cf. João Adolfo Hansen. Para o senso comum, a noção de autor “refere-se a individualidade empírica responsável, como causa criadora, por objetos com a rubrica de um nome próprio, índice de sua própria autenticidade e propriedade”. In: JOBIM, José Luís. *Palavras da Crítica: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 11.

¹⁴³ LIMA, LUIZ COSTA. “A questão dos gêneros”. In: _____ (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, v.1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 255-292.

sim com a sua “fragmentação e a limitação do realístico”¹⁴⁴. O combate contra o conceito de *imitação* se dá pelo fato de que este pressupunha uma atitude receptiva e passiva¹⁴⁵, no sentido do ato criativo estar subordinado às regras objetivas que orientavam a sua produção, em vez da atitude autônoma e criadora que ele próprio exige. Para Novalis: “sobretudo, nada de imitar a natureza. a poesia é absolutamente o contrário”. É o contrário, não porque a arte seja oposta à natureza, da qual, aliás, em certo sentido, representa a expressão mais elevada, mas porque a poesia e a arte não são registros de impressões, mas produções ativas, cujo movimento vai do interior para o exterior e não vice-versa: poetar é gerar¹⁴⁶.

Essa atitude promoveu a revisão radical de toda ideia de criação artística. Situando o ato criativo na autonomia do artista-gênio, subverteu a normatividade objetiva das regras artísticas como expressividade do sentimento do EU do artista romântico. O discurso sobre a criação autônoma está baseado em pressupostos filosóficos que mudaram completamente a chave conceitual da arte. Categorias eminentemente românticas, como *gênio*, *imaginação* e *reflexão*, passam a nortear os discursos e a prática dos poetas. Assim, ao afirmar que a sua poesia “reside toda no pensamento”, Sousândrade filia-se a uma esfera de criação que radicaliza a ideia de arte, o que fica evidente em sua produção. Todo o processo de criação tem sua gênese na imaginação produtora do artista que é responsável por estabelecer sua relação crítica com os gêneros poéticos, ressaltando a centralidade do seu papel.

A essência criadora do artista está em sua imaginação, que possibilita pensar a arte como livre invenção do EU. A marca distintiva dessa perspectiva de criação é que, ao invés de a arte representar modelos intelectualmente construídos, o artista passa a projetar o seu ideal individual em qualquer objeto. Portanto, a dissolução dos gêneros poéticos, como veremos na poesia de Sousândrade, ou a mudança de paradigma nas formas de representação, como se observa em pinturas como *The burning of the house of lords and*

¹⁴⁴ BURWICK, Frederick. *Mimesis and its romantic reflections*. Pennsylvania: Penn State University Press, 2007, p. 5.

¹⁴⁵ O conceito de imitação não está associado a uma mera cópia de um modelo, mas pressupõe o trabalho de artífice do poeta que emula a forma apresentada por autoridades de um determinado gênero e cria uma obra que busca ultrapassá-la.

¹⁴⁶ NOVALIS, 1804 apud D'ANGELO, Paolo. *A estética do Romantismo*, 1993, p. 96.

commons (1835), *Snow Storm Steam Boat off a Harbour's Mouth* (1842), ou *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway* (1844), do pintor inglês William Turner¹⁴⁷, estabelecem novas perspectivas de criação artística.

Os traços da expressividade do EU romântico na arte estão na forma da objetivação que expressa sua alma buscando a originalidade. A subjetividade, como origem da criação de obra orgânica e sem regras apriorísticas, fundamenta as especulações filosóficas idealistas sobre a estética. Novalis questiona se “existe uma arte de inventar sem dados, uma arte de inventar absoluta?”¹⁴⁸. A resposta para essa indagação é apoiada na noção de *gênio*, amplamente difundida no romantismo, que é entendida como a força autônoma de criatividade e inovação, antítese das regras e convenções artísticas, que propicia a criação de obras originais. A noção de *gênio* não é ponto pacífico, mas apresenta uma maneira específica de conceber o processo de criação artística ao longo do romantismo, gerando uma visão crítica do mundo e das formas de representação. Mas, em contrapartida, chancela também a obra baseada puramente na espontaneidade e no temperamento intempestivo de alguns “espíritos superficiais”.

A noção de *gênio* e todo o seu impacto na produção de arte do século XIX, assim como os seus desdobramentos na filosofia do romantismo, é fundamental para compreendermos os pressupostos da atitude estética de Sousândrade em sua obra.

¹⁴⁷ J. M. W. Turner (1775-1851) propõe uma virada decisiva na pintura romântica. Enquanto os pintores desse período buscavam retratar cenas da sociedade burguesa, paisagens naturais ou cenas históricas, seguindo um padrão acadêmico de pintura, o inglês, a partir de 1830, deixa de lado a forma e cria espaços evanescentes, com forte incidência de luz e cores.

¹⁴⁸ NOVALIS 1880 apud BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, introdução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras. 1993 p. 71.

1.2.1 A noção de Gênio e a arte autônoma: do divino à reflexão

É menos difícil para os grandes gênios topar com coisas grandes e sublimes do que evitar qualquer espécie de erro.

Jean de La Bruyère¹⁴⁹

A noção de *gênio* é um dos aspectos mais importantes da produção artística no romantismo, pois baliza, filosoficamente, o desenvolvimento de uma estética gerada na subjetividade, individualidade e autonomia do artista, suprimindo a subordinação de sua obra aos elementos externos para sua criação.

Em sua origem, conforme Varrão, o gênio é “divindade que é preposta a cada uma das coisas geradas e que tem a capacidade de gerá-las”¹⁵⁰. No sentido do fazer artístico, o dom e o talento são características imanescentes ao gênio que diferem suas realizações das dos demais homens. A sua produção artística é desenvolvida com maestria de acordo com as regras determinadas para o gênero por ele praticado. É fundamental ressaltarmos que, nesse período, o exercício da arte é uma tarefa árdua e formal. No século XVI, por exemplo, Lodovico Castelvetro era radicalmente contrário às produções poéticas tidas como oriundas do êxtase divino, considerando-as apenas ignorância das regras da arte poética e afirmando que, para escrever um poema de real valor, é preciso trabalho árduo e *sapere il perché*¹⁵¹. Assim, caso a obra estivesse em desarmonia com as regras previstas, considerando a espontaneidade ou o êxtase divino como meio para a criação, ela não seria apreciada por seus leitores, cuja expectativa era observar a engenhosidade de seu artífice para emular modelos das autoridades em determinados gênero poético. Aqui, ainda, não há um vínculo estrito entre o gênio com o campo da arte, que começa a ganhar força somente a partir do século XVII, em que já se localizam apontamentos acerca do talento inventivo ou criativo, manifestado de

¹⁴⁹ LA BRUYÈRE, Jean de. *Les Caractères*. Librairie CH Delagrave: Paris, 1891. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56758154.r=Les+Caract%C3%A8res+ou+les+M%C5%93urs+de+ce+si%C3%A8cle.langFR>>. Acesso em: 4. jun. 2013.

¹⁵⁰ Citado por S. Agostinho no livro VII, 13 de Cidade de DEUS. Disponível em: <<http://pensamentosnomadas.files.wordpress.com/2012/11/a-cidade-de-deus-esp.pdf>> Acesso em: 1 nov. 2013.

¹⁵¹ CHARLTON, H. B. *Castelvetro's Theory of poetry*. Manchester, 1913, p. 22.

maneira excepcional, como se lê nos *Pensamentos*, de Pascal: “Os grandes gênios têm seu império, seu esplendor, sua grandeza, suas vitórias e não precisam das grandezas carnavais, que não têm relação com o que eles procuram”¹⁵². No início do século XVIII, um documento fundamental, que foi influente no *Sturm und Drang*, é o texto *Conjecturas sobre a Composição Original*¹⁵³, de Edward Young, publicado em 1759, em que se estabelece a ligação entre o trabalho do gênio e a criação autônoma de uma obra original, ensejando a não submissão aos elementos e regras exteriores como padrão para esse processo. As conjecturas apresentam uma mudança profunda na maneira de descrever a produção artística, pois rejeitam a ideia de que a criação poética seja uma tarefa mecânica, análoga ao funcionamento de uma máquina. A noção do *gênio vegetal* oferece outra perspectiva de criação que, metaforicamente, com vistas a exemplificar a arquitetura invisível do trabalho do gênio, tem seu processo análogo ao crescimento dos vegetais, que se desenvolvem independentemente dos fatores externos e não são limitados a uma regra para o crescimento. Segundo ele, a mente do gênio “é um campo fértil e agradável” do qual os “originais são as mais belas flores”. O autor apresenta a seguinte formulação, em que opõe o produto orgânico da criação genial ao produto mecânico, ancorado no conceito de imitação:

Pode-se dizer que um *Original* tem uma natureza *vegetal*; ele surge espontaneamente da raiz vital do gênio; ele se *desenvolve*, não é *fabricado*. As *imitações* são, com frequência, uma espécie de produto *manufaturado* por esses *mecânicos* – *arte e labor* – a partir de materiais preexistentes que fazem parte de sua natureza.¹⁵⁴

A rejeição da ideia de que a arte possa ser derivada de um processo estritamente formal e mecânico é a tônica desse discurso. Seu autor defende que a arte é um produto que não pode ser fabricado a partir de materiais preexistentes, enfatizando a crise entre uma concepção de criação artística amparada em regras apriorísticas e a criação artística autônoma, a qual não prescinde nenhuma norma objetiva. A afirmação de que a arte original do gênio

¹⁵² PASCAL, Blaise, 1670 apud ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 2003, p. 481.

¹⁵³ YOUNG, Edward. *Conjectures on original composition*. Manchester: University Press; Longman, Green & Co: London/New York, 1918.

¹⁵⁴ Id., *Ibid.*, p. 6.

se desenvolve, e não é fabricada, já apresenta uma noção de organicidade, em que podemos inferir a não subordinação às regras miméticas da arte. A ideia do desenvolvimento orgânico de uma obra de arte não só fomenta o discurso de uma criação autônoma, mas também lhe confere o aspecto divino que será hiperbolizado pelos românticos: a Natureza é a expressão pura da ação divina e seus objetos não são subordinados a uma regra apriorística. Logo, a obra de arte é a expressão divina do artista, que a desenvolve sem subordinar-se a uma força externa. Assim, as criações do gênio e da Natureza têm a espontaneidade como semelhança e pertencem a uma esfera de conhecimento superior que se relaciona diretamente com o Absoluto, propiciando o desenvolvimento de uma arte organicista. Com Kant, no século XVIII, a noção de gênio é circunscrita ao campo das artes e da estética. Em dois textos fundamentais, a *Crítica da faculdade de julgar* (1790) e a *Antropologia de um ponto de vista pragmático* (1798), o filósofo delineia a noção de *gênio* que será hiperbolizada e superestimada pelos filósofos idealistas alemães em suas especulações sobre a arte, importantes para a maturação da nova disciplina filosófica que nascia naquele momento: a estética.

Os pressupostos da noção kantiana de gênio estão baseados em quatro pilares que determinam sua especificidade para o campo artístico: 1) talento e originalidade; 2) produtos exemplares; 3) não saber explicar a própria criação; 4) restrição à arte. Kant a define no §46 de sua *Crítica da Faculdade de Julgar* como “a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá regra à arte”¹⁵⁵ e defende o ponto de vista que considera o gênio como o único capaz de “inventar” algo verdadeiramente original. Ao desenvolver essa noção, estabelece que

[...] o talento de inventar se chama gênio. Esse nome é atribuído apenas a um artista, portanto, àquele que meramente conhece e sabe muita coisa, e tampouco ao mero artista imitador, mas àquele que tem disposição para produzir suas obras de maneira original; enfim, também a este último apenas quando seu produto é modelar, isto é, quando merece ser imitado como exemplo (exemplar). – Assim o gênio de um homem é “a originalidade de seu talento” (em relação a esta ou aquela espécie de produto artístico).¹⁵⁶

¹⁵⁵ KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993, p.153.

¹⁵⁶ KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Tradução Clélia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 122.

Os produtos artísticos criados pelo gênio são originais e, por seu talento, comprovam sua superioridade sobre as demais produções. A ação do gênio é contraposta à atividade artística que pressupõe a imitação de algum dado externo ou ao mero acúmulo de conhecimento como, por exemplo, o de um cientista.

Na noção kantiana, a atividade do gênio restringe-se ao universo da arte. Na *Crítica da Faculdade de Julgar* §43 são estabelecidas as características da arte e a sua diferenciação com relação à natureza:

[...] a arte distingue-se da natureza, como o fazer (*facere*) distingue-se do agir ou atuar em geral (*agere*) e o produto ou a consequência da primeira, enquanto obra (*opus*), distingue-se da última como efeito (*effectus*).

Para Kant, a arte é um produto do homem, sendo produzida somente a partir da liberdade, ou seja, mediada por um arbítrio que coloca a razão como fundamento de suas ações, opondo-se à Natureza. Um casulo de um bicho da seda poderia ser chamado de obra de arte, dadas a sutileza e a delicadeza de sua construção. Porém, esse tipo de construção não se funda na razão, mas, por se tratar de um produto de natureza animal, no instinto. Já os produtos de arte criados pelo homem baseiam sua concepção na razão. A arte criada pelo homem pode apresentar dois produtos, que diferem entre si: a arte livre e a arte bela. A arte livre está associada aos trabalhos manuais e pode ser realizada como ofício, envolvendo um *mecanismo*, ganho pecuniário, ou ser imposta de maneira coercitiva, que assegura sua execução. O filósofo chama a atenção para o fato de que em

[...] todas as artes livres requer-se, todavia, algo coercitivo ou, como se diz, um mecanismo, sem o qual o espírito não teria absolutamente nenhum corpo e volatizar-se-ia integralmente.¹⁵⁷

Já a arte bela tem como fim a produção imediata de sentimento de prazer, que a classifica como arte estética. Apesar de estar vinculada ao gozo e ao prazer sensorial, ela proporciona também modos de conhecimento,

¹⁵⁷ Id., Ibid., p. 150.

promovendo a reflexão do espectador sobre seu objeto ao ativar a faculdade do juízo reflexivo. A arte bela é livre de qualquer regra arbitrária que não seja inata à sua concepção, aproximando-a da criação orgânica da Natureza. O fator que determina a diferença entre a arte bela e a Natureza é a intencionalidade do artista: o processo de criação do gênio artista é racional. Contudo, a arte bela não deve expor a sua intenção artística: “passa por natureza, conquanto a gente na verdade tenha consciência dela como arte”¹⁵⁸. A partir dessa ideia, surge uma associação entre a obra do gênio e a Natureza, tida como uma criação orgânica e livre de interferência exterior ou um poder de criar e descrever espontânea e infinitamente as suas formas. A arte romântica deve emular a capacidade criadora da natureza. Contudo, destaca-se que, para Kant, ao contrário dos belos objetos da natureza, o gênio sempre possui a intenção de produzir sua arte, que acaba sendo o resultado de uma série de procedimentos que têm como finalidade a sua produção. Dessa maneira, cria-se um paradoxo: apesar de a obra do gênio ser resultado de um procedimento intencional, ela não deve deixar transparecer a intencionalidade, exprimindo sempre um aspecto de espontaneidade.

Mesmo considerando que cada arte possui regras e gêneros próprios que fundamentam a criação de um produto, o conceito de arte bela não possibilita que o juízo sobre as qualidades de sua beleza seja determinado por um conceito externo. A própria noção de arte bela kantiana não assume nenhuma ideia da regra segundo a qual se deva realizar uma obra artística, muito menos o seu julgamento. Ainda, Kant conclui que

[...] sem uma regra que o anteceda um produto jamais pode chamar-se arte, assim a natureza do sujeito (e pela disposição da faculdade do mesmo) tem que dar a regra à arte, isto é, a arte bela é possível somente como produto do gênio.¹⁵⁹

Como o produto do gênio não pode ser fornecido e nem aprendido por regras determinadas, a originalidade deve ser sua primeira propriedade. Na crítica kantiana, verifica-se que os produtos artísticos não são frutos da imitação, mas produtos exemplares para a posteridade, ao estabelecerem

¹⁵⁸ Id., Ibid., p. 152.

¹⁵⁹ Id., Ibid., p. 156.

padrão de medida ou regra de ajuizamento a outros. A produção do gênio não pode ser descrita ou explicada cientificamente, já que seu autor não sabe

[...] como as ideias para tanto encontram-se nele e, tampouco, tem seu poder imaginá-las arbitrária ou planejadamente e comunicá-las a outros em tais prescrições, que as ponham em condição de produzir produtos homogêneos.¹⁶⁰

Consonante com os pressupostos kantianos, Schiller, em seu texto *Poesia Ingênua e Sentimental* publicado em 1796, considera que, ao “triunfar sobre a arte complexa”, o artista se consagra como gênio, o que seria a síntese entre o conhecimento técnico e a espontaneidade em suas criações artísticas. Devemos ressaltar que Kant, assim como Schiller, opunha-se ao culto da genialidade do movimento pré-romântico alemão, que tentava desvencilhar sua produção de todas as regras, como ironiza no §47 ao afirmar que

[...] visto que a originalidade do talento constitui um (mas não o único) aspecto essencial do caráter do gênio, espíritos superficiais creem que eles não podem mostrar melhor que eles seriam gênios brilhantes do que quando renunciam à coerção escolar de todas as regras, e creem que se desfila melhor sobre o cavalo desvairado do que sobre um cavalo domado.¹⁶¹

Para transgredir as regras, o artista deve conhecê-las e, a partir delas, estabelecer novos caminhos que tornem sua criação um produto original. Esse posicionamento opunha-se ao irracionalismo que assolou parte do movimento romântico, que foi criticado¹⁶². É lícito destacar que o conceito de gênio, apesar de fundamental para compreensão da arte romântica e seus experimentos, é criticado por alguns filósofos como o próprio Hegel e, mais tarde, Adorno¹⁶³.

¹⁶⁰ Id., Ibid., p. 153-154.

¹⁶¹ Id., Ibid., p. 156.

¹⁶² HEGEL, Georg W. F. *Cursos de Estética*. Tradução de Marco Aurélio Werle. 2. ed. São Paulo: EDUSP. 2001.

¹⁶³ A autonomia de criação propiciada pelo gênio e o fruto de sua criação é censurada, no século XX, por Theodor Adorno, em sua *Teoria Estética*. Para ele, o processo de individualização da arte, oriundo do conceito de gênio, é uma mistificação oriunda do agir do sujeito absoluto. Segundo Adorno, ele é inimigo da arte, propagando uma particularização que nutre um *intelectus arquetypus*, antagônico ao próprio princípio de liberdade burguesa universal. A criação do gênio, mediatizada pela espontaneidade, é a forma de sua objetivação que, isento da subordinação às regras apriorísticas da arte, suprime o fazer artístico e fomenta uma corrente irracionalista que não acrescenta absolutamente nada. Retomando a crítica hegeliana, a criação baseada na mera subjetividade e na fantasia, a qual distancia o artista da realidade, torna os produtores das obras geniais em semideuses

Esse olhar cauteloso acerca da postura do gênio em relação à sua produção previa o crescimento de uma onda de irracionalismo estético durante o século XIX, em que artistas se valiam da subjetividade e liberdade de criação que tinha esse conceito como chancela para as criações artísticas. A noção de gênio não possibilitou só a revisão crítica da tradição, mas também mascarou a inépcia de muitos pseudopoetas autores de obras de valor estético questionável ou nulo. Hegel já advertia que o artista não deve ir atrás apenas da subjetividade ou ímpeto genial para sua produção ou, tampouco, buscar apenas a objetividade fria: era necessária a conjugação de ambos, pois propiciariam a criação de obras artísticas autênticas, e não meros achados considerados como originais¹⁶⁴. Somente pela atividade do gênio que a arte pode unir o consciente e o inconsciente, ou seja, os aspectos técnicos e os subjetivos que norteiam sua atividade. Essa ideia tem ecos fundamentais no romantismo: em sua *Filosofia da Arte*, Schelling apresenta o gênio como “um fragmento do absoluto divino” que, por estar em um plano superior em relação aos demais homens, pode unir elementos opostos. Para o filósofo, o gênio é para a estética aquilo que o EU é para a filosofia idealista: “a realidade suprema e absoluta”¹⁶⁵.

No entanto, a proposta de conciliação entre o conhecimento técnico e a espontaneidade é complexa, pois um não pode existir sem a outra no processo de criação artística. Mesmo frisando que o fazer artístico não é apenas ímpeto, o desenvolvimento conceitual da noção de gênio vai se tornando mais obscuro. Um dos aspectos que corroboram isso é a comparação do gênio com a Natureza, não se estabelecendo uma oposição entre ambos, mas uma semelhança no processo de criação de seus objetos que potencializa o seu aspecto divino. Em sua exposição, Kant reforça esse caráter dos produtos

que têm sua personalidade glorificada pelo culto a si mesmo. Ainda, a autoridade investida no gênio corrobora para a criação de produtos originais, que para Adorno, estão mais vinculados ao destino do artista do que ao fazer artístico, não estabelecendo nenhum compromisso com a logicidade fundamental para as obras de arte. Investido de sua subjetividade e fantasia – conceito vazio que, respectivamente, segundo Adorno, não é indispensável para a construção das grandes obras de arte –, o gênio age arbitrariamente e cava um fosso entre si e o receptor de suas obras de arte, cuja qualidade torna-se questionável. Cf. ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.

¹⁶⁴ HEGEL, Georg W. F. Op. cit.

¹⁶⁵ SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da Arte*. Tradução, introdução e notas Marcio Suzuki. São Paulo: Edusp. 2001.

gerados pelo gênio: devem ser espontâneos, contemplativos e desinteressados, o que os aproxima da Natureza. A autonomia da noção kantiana de gênio foi substancialmente determinada pela assimilação de uma “naturalidade” ou “espontaneidade” criativa. Assim como as coisas naturais que são belas e livres produtos da Natureza, as obras artísticas são tanto mais belas quanto mais aparentam essa livre finalidade atribuível à Natureza, assumindo o aspecto de uma formação espontânea, que se sobrepõe aos artifícios da arte¹⁶⁶.

No entanto, sem atribuir valor às obras de arte que foram produzidas sobre a chancela da espontaneidade durante o romantismo, sabemos que muitos dos exemplares dessa produção, de fato, têm valor estético questionável, como por exemplo, nota-se em poemas do romantismo brasileiro como “O eco”, de Aureliano Lessa, “O Branco e o Tymbira”, de Bruno Seabra. O conceito de gênio torna-se estratégico para abordamos a poesia sousandradina, levando em consideração que a construção de *O Guesa* tem o EU como peça central, seja na articulação crítica das formas poéticas, com vistas à produção de uma obra original, seja propondo o EU como matéria elementar.

As considerações kantianas e, mais tarde, hegelianas propõem uma dicotomia entre teoria e prática: a primeira estaria destinada ao fazer do filósofo; a segunda, ao artista. Essa posição, como veremos, opõe-se à defendida pelos românticos alemães que, enfatizando o caráter reflexivo da arte, reconhecem que tanto a teorização quanto a prática artística são partes integrantes do mesmo processo, o que potencializa a ideia de “criar sem regras”.

A liberdade pressuposta pela figura do gênio na estética kantiana propiciou aos românticos operar uma transformação radical desse conceito, elevando-a em um grau muito além do que havia sido pensado pelo filósofo de Königsberg. A transgressão tornou-se comum não só no âmbito da arte, mas se voltou aos padrões de comportamento estabelecidos pela sociedade¹⁶⁷. A genialidade possibilitou aos artistas sobrepor sua criatividade a qualquer

¹⁶⁶ Cf. NUNES, Benedito. “A visão romântica”. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 60.

¹⁶⁷ Id. Ibid., p. 61.

formalidade artística. Se na arte antiga, por exemplo, o artista ficava por trás de sua obra, demonstrando seu engenho em operar regras artísticas, no romantismo ocorre justamente o inverso: os gênios colocam-se acima de sua produção, evidenciando sua capacidade criativa e, sobretudo, a expressão do espírito do próprio autor. Os românticos dão uma virada que é fundamental para a estética moderna, passando da obra de arte oriunda da imitação para a expressão. Agora os produtos artísticos, sob a chancela do gênio, podem ser criados num surto de irracionalidade emocional, que exprime os sentimentos mais profundos de seu criador. Nessa perspectiva, a ideia de imperfeição, segundo regras artísticas previamente estabelecidas nos manuais de poética e retórica, não pode ser considerada, pois o grande momento de criação, mesmo que seja um estado de exaltação do gênio, sempre exprimirá a mais profunda sinceridade de suas emoções, constituindo o valor máximo, nesse sentido¹⁶⁸.

Outro aspecto que permeia o conceito de *gênio* no romantismo é o seu poder de mediação entre os homens e as esferas mais elevadas do espírito humano. O gênio é o único capaz de alcançar o Absoluto¹⁶⁹, concorrendo com Deus nessa tarefa: todo o Universo, em seus múltiplos e infinitos aspectos, pode ser alcançado por ele mediante a subjetividade criadora. No fragmento 44 de sua obra *Ideias*, Friedrich Schlegel discorre sobre essa relação entre gênio e Absoluto, assimilando o processo poético à esfera divina:

Não vemos Deus, mas por toda parte vemos o divino: antes de tudo e mais propriamente, porém, no centro de um homem cheio de sentido, na profundidade de uma viva obra humana. Você pode sentir imediatamente a natureza, o universo, pode pensá-los imediatamente, não a divindade. Só o homem ante homens pode poetizar e pensar divinamente e viver com religião. Tampouco alguém pode ser mediador direto de si próprio, ainda que seja para seu espírito, porque este tem de ser pura e simplesmente objeto, cujo centro aquele que intui põe fora de si. Escolhe-se e põe-se o mediador, mas só se pode escolher e pôr aquele que já se pôs como tal. Um mediador é aquele que percebe em si o divino e, aniquilando-se, abandona a si mesmo para anunciar, comunicar e expor, nos costumes e ações, em palavras e obras, esse divino aos homens. Se tal impulso não tem êxito, aquilo que se percebeu, ou não era divino,

¹⁶⁸ ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacó. "Romantismo e classicismo". In: GUINSBURG, Jacó (Org.) . Op. cit., p. 267.

¹⁶⁹ O termo *Absoluto* possui várias significações para os românticos. Entre elas, destaca-se que o Absoluto pode ser Deus, a Natureza, a Poesia [arte em geral]. Também, o conceito de Absoluto remete à totalidade [suposta] do mundo e da realidade que só Deus conhecia, mas, agora também o gênio.

ou não era próprio. Mediar e ser mediado é toda a vida superior do homem, e todo artista é mediador para todos os restantes.¹⁷⁰

O ato criativo do gênio contribui para o nascimento de uma arte autônoma e o artista assume um poder nunca visto antes no campo das artes, por vezes associado a um misticismo que aproxima sua obra de criações divinas: tal como deus cria a natureza, o artista cria sua obra, estabelecendo-se como um demiurgo. Ainda, os artistas assumem o papel de profetas capazes de prever o futuro que podem assumir a missão de serem porta-vozes do porvir, reforçando o aspecto místico desse conceito e de sua produção poética. É comum encontrarmos no romantismo metáforas que associam a imaginação e o poder criativo do artista à esfera do divino e do messianismo, como observamos na prosa sousandradina:

O poeta lê nos astros e indica o passo à humanidade – ai do que não seguir! Porque seus manes inexoráveis não o deixarão dormir, a falarem-lhe sempre aos ouvidos: “pourquoi roi lâche faut-il que peuple l'arrache?...”.¹⁷¹

Também nos versos de “Mocidade e Morte”, de Castro Alves:

Eu sinto em mim o borbulhar do gênio.
Vejo além um futuro radiante:
Avante! – brada-me o talento n'alma
E o eco ao longe me repete – avante! –
O futuro... o futuro... no seu seio...
Entre louros e benção dorem a glória!
Após – um nome do universo n'alma,
Um nome escrito no Panteon da história.¹⁷²

Ou ainda como em “*La fonction du poète*”, de Victor Hugo:

Le poète en des jours impies
Vient préparer des jours meilleurs.
Il est l'homme des utopies,
Les pieds ici, les yeux ailleurs.
C'est lui qui sur toutes les têtes,
En tout temps, pareil aux prophètes,
Dans sa main, où tout peut tenir,
Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue,

¹⁷⁰ SCHLEGEL, Friedrich. *Dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 149-150.

¹⁷¹ “O Novo Brasil”. In: SOUSÂNDRADE. Op. cit., 2003, p. 498.

¹⁷² In: ALVES, Castro. *Obras Completas*. Organização, fixação do texto e notas Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 88-89.

Comme une torche qu'il secoue,
Faire flamboyer l'avenir!¹⁷³

No desenvolvimento da narrativa d'O *Guesa*, no canto VIII, há uma passagem em que se reconhece a divindade da persona de O Guesa, a qual podemos estender para o propósito do poeta em demonstrar a sua própria divindade. Em uma menção às figuras mitológicas Tellus e Coellus¹⁷⁴, representando a força da natureza, observam a personagem e murmuram:

– Vejo as preclaras formas, do diamante
De luz branca, oh! Eu vejo a divindade
Dentro de ti, qual raio do levante
Num terço cristal! Vejo em verdade
(Canto VIII, p. 249).

A constituição do gênio como o mediador das esferas inacessíveis para os homens comuns pode associá-lo à loucura. O modernista Ezra Pound retoma a ideia do conceito de gênio e estabelece que o vínculo entre genialidade e loucura é fomentado pela “inferioridade do público” que não compreende o poder da percepção do poeta de antever os sinais que estão aquém da percepção do público geral. Por isso, Pound proclama que “os artistas são as antenas da raça” e antes de julgar a “superexcitação” dos poetas como algo negativo e associar sua genialidade à loucura, é justo perguntar se “ele está vendo algo que não vemos”¹⁷⁵. Daí o peso das palavras dos poetas que se tornam arautos das esferas superiores na terra e a relação entre os homens comuns e esse universo é estabelecida pelo gênio artisticamente. A obra de arte torna-se, então, o meio de conhecimento do Absoluto que pode ser alcançado somente pela imaginação ou a reflexão de seu criador – o gênio. Sobre esse aspecto, Benedito Nunes destaca que

para a visão romântica, no poder intuitivo cognoscente [...], ao mesmo tempo criador e expressivo, da imaginação poética, acima do

¹⁷³ In: HUGO, Victor. “La fonction du poète”. In: _____. *Le Rayons et les ombres*, 1840. Disponível em: <http://bacdefrancais.net/fonction_poete_hugo.php>. Acesso em: 10 jan. 2014.

¹⁷⁴ A referência sobre a alegoria de Coellus como divindade que representa a capacidade de um conhecimento absoluto, presente no canto VIII, de O Guesa, também foi identificada no ensaio de Cilaine Alves “A alma do Guesa em ação” in Eixo e Roda. V. 21, n.2, Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 85-105

¹⁷⁵ POUND, Ezra. Op. cit., 2000, p. 78.

conhecimento empírico —ico , acima do conhecimento empícente [...], aforça irradiante do Eu, à originalidade e ao entusiasmo, e no qual se refletiriam a profundidade, a elevação, a espiritualidade e a liberdade da vida interior.¹⁷⁶

Deve-se apontar que o desenvolvimento da figura do gênio no romantismo está intimamente atrelado ao postulado do Eu absoluto fichteano. Em sua obra, Fichte supõe o EU formal e abstrato como origem de toda razão e conhecimento. Conforme Gerd Bornheim, esse conceito fichteano tem muitos aspectos que foram alargados pelos românticos:

[...] um Eu dotado de enorme força criativa, a ponto de fazer do mundo exterior um derivado da imaginação produtiva do homem; um Eu, no mais, que vence resistências, obstáculos por ele mesmo produzidos, em sua marcha para o infinito definitivamente distante — uma marcha, contudo, redentora do homem.¹⁷⁷

O EU absoluto contempla a atividade de seu próprio espírito e a relação consigo mesmo é o que lhe possibilita atingir o Absoluto, nesse caso, entendido como a verdadeira intuição intelectual, pois permitiria o encontro do objeto com sua essência. Na ação do gênio ou do EU romântico, a imaginação desempenha um papel fundamental: ela reina na esfera da arte, sobrepondo-se à razão lógica, vista como uma força que cria e descrevia o mundo. O poder da imaginação propicia ao EU apreender o mundo exterior e recriá-lo conforme seu próprio modo de representação. Para Fichte, por exemplo, a ação da imaginação corresponde a uma luta entre o poder finito e infinito do EU, entre o entendimento e ela mesma na apreensão do objeto. Na luta para representar o objeto, a imaginação oscila entre a realidade e a irrealidade, entre o sensível e o supracensível: “A imaginação produz a realidade, mas nela não há realidade; só depois de concebida e compreendida no intelecto, seu produto se torna algo de real”¹⁷⁸. Verifica-se, então, que a imaginação tem o poder de pôr significados para o mundo, subvertendo a ideia de que existe uma verdade apenas. Acredita-se, ao contrário, que o sujeito põe significados para o mundo,

¹⁷⁶ NUNES, Benedito. “A visão romântica” in: GUINSBERG, Jacó (Org.). Op. cit., p. 61.

¹⁷⁷ BORNHEIM, Gerd. “A filosofia do romantismo”. in: GUINSBERG, Jacó (Org.). Op. cit., p. 92.

¹⁷⁸ Cf. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 4. ed. Tradução 1. ed. brasileira, coord. e rev. Alfredo Bosi; rev. trad. e trad. novos textos Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 539.

afirmando a ideia de que o conhecimento não está dado no objeto, mas é subjetivamente gerado.

A potencialização da imaginação criadora pelos conceitos de *gênio* e do EU corroboram a liberdade do artista na elaboração de sua obra. Contudo, a atribuição de uma criação artística apenas pelo poder infinito da imaginação, mesmo pela sentimentalidade do gênio, não aclara qualquer método por trás das obras de arte. A substituição das regras apriorísticas pela priorização de um “dom divino” na organização das obras de arte sugere um “vale-tudo estético” que, ambigualmente, validaria tanto uma obra incipiente quanto uma obra verdadeiramente genial. Como a forma de uma obra de arte é evidentemente uma objetivação que, querendo-se ou não, tem necessidade de uma coerência interna para se comunicar, deve-se destacar a ideia de que os gênios, mesmo compondo num sopro divino, concebem a autocritica ou a ironia subjetiva como limites para a infinitude da imaginação.

A figura do gênio poderia justificar a suposta “inépcia” alegada pelos críticos oitocentistas acerca da obra sousandradina. Nesse caso, o poeta não limitaria sua produção à repetição de modelos poéticos conhecidos, mas usaria somente as que fossem desígnio de sua subjetividade. Neste sentido, a suposta “inépcia” é fruto de um procedimento poético lúcido, de acordo com critérios poéticos estabelecidos segundo a reflexão do poeta sobre a forma-de-exposição. A partir dessa ideia, é fundamental pensar em outro aspecto que indique a possibilidade de análise de um procedimento intencional na composição da obra. Com isso, o conceito de *reflexão* e suas implicações estéticas parecem uma maneira de especificar quais regras regem essas composições com o caráter particular.

O conceito romântico de *reflexão*, tal como compreendida pelos românticos de lena, fomenta tanto uma teoria do conhecimento como a criação artística desses autores. Vale destacar que, quando Walter Benjamin se debruçou sobre o assunto, visava justamente afastar a pecha de irracionalismo que pairava sobre a obra dos românticos alemães, sobretudo Schlegel e Novalis. Eles compreendiam que somente a partir da natureza reflexiva seria possível alcançar o conhecimento de si e do mundo, assim como a

possibilidade de empreender um processo de criação intuitivo e absoluto. Walter Benjamin ressalta que

[...] pensar e reflexão são postos no mesmo plano. Isso não ocorre, no entanto somente para assegurar ao pensar aquela infinitude que é dada na reflexão e que, sem uma determinação mais detalhada, aparece de um modo questionável como pensar do pensar sobre si mesmo. Os românticos viram, antes, na natureza reflexionante do pensar uma garantia para o seu caráter intuitivo.¹⁷⁹

Ao privilegiar o caráter intuitivo, a reflexão aponta para um conhecimento imanente de um “ser”, ou como os românticos preferem, o “autoconhecimento”. Como teoria do conhecimento, a ideia de que todo “ser” é responsável por seu “autoconhecimento” pode eliminar as fronteiras existentes entre sujeito e objeto. Isso porque o sujeito artístico é ele mesmo o seu próprio sujeito e objeto do conhecimento. Nesse sentido, Novalis aponta que

[...] pensamentos estão plenos apenas de pensamentos, são apenas funções do pensamento, assim como as visões apenas funções dos olhos e da luz. O olho não vê nada senão o olho, o órgão do pensamento, nada senão órgãos do pensamento ou o elemento que pertença a ele.¹⁸⁰

Cada ser conhece aquilo que lhe é correlato, a sua própria essência. Todo “ser” reflete sobre si num processo contínuo que promove dessa maneira seu autoconhecimento. Se tudo é sujeito e objeto de seu conhecer, o conhecimento poderia se dar de maneira imediata. Talvez esse seja o grande trunfo da teoria de conhecimento reflexiva. Daí se pode concluir que, teoricamente, se um artista se vale da reflexão sobre sua própria obra como meio de criação artística, a obra gerada nesse processo formula seu próprio conhecimento, ou seja, suas próprias leis, à medida que a criação vai sendo desenvolvida. Logo, a ideia de uma criação artística dada exclusivamente pela subjetividade irracional do gênio pode ser, senão descartada, ao menos amparada pela teoria de reflexão romântica.

A imediatez do conhecimento gerado pela reflexão efetiva-se como uma consciência crítica sobre a forma artística. Mas como uma reflexão sempre

¹⁷⁹ BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1993, p. 28.

¹⁸⁰ NOVALIS, 1880 apud BENJAMIN, Walter. Ibid. p. 61.

gera outra, podendo desencadear um processo infinito de reflexão, isso pode permitir ao artista produzir, no interior da obra, um limite para a imaginação infinita. Como destaca Benjamin, “a força formadora da reflexão marca a forma da obra”¹⁸¹. O pensamento é tudo: a infinitude da imaginação e o limite posto a ela pela reflexão da própria obra no interior dela. Enfim, o pensamento é o processo de criação do romantismo.

Objetivamente, a autonomia dos românticos em relação às formas artísticas não se deu por meio de criações divinas nunca antes utilizadas. Mas a grande conquista que legaram à modernidade foi a destruição dos limites entre as formas de arte. Segundo Benjamin:

[...] não compreendiam, como a *Aufklärung*, a forma como uma regra de beleza da arte e sua observância como uma pré-condição necessária para o efeito agradável e edificante da obra. A forma mesma não valia para eles nem como regra nem como dependente de regras.¹⁸²

A arte reflexiva romântica busca um meio de superar de maneira crítica a normatividade estrita das regras da arte, não as compreendendo mais como sinônimo de beleza estética. A superação dos limites dos gêneros vem justamente de sua fusão. O meio que permite ao artista criar uma forma mais original de arte é a ironia. Friedrich Schlegel já indicava o caminho que a poesia romântica deveria trilhar no seu famoso “Fragmento 116”, da revista *Athenäum*:

[...] é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas de arte com toda espécie sólida, matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. Abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício. Pode se perder de tal maneira naquilo que expõe, que se poderia crer que caracterizar indivíduos de toda espécie e um e tudo para ela; e no entanto ainda não há uma forma tão feita para exprimir completamente o espírito do autor: foi assim

¹⁸¹ BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1993, p. 81.

¹⁸² Id., Ibid., p. 82.

que muitos artistas, que também só queriam escrever um romance, expuseram por acaso a si mesmos. Somente ela pode se tornar, como a epopeia, um espelho de todo mundo circundante, uma imagem da época. E, no entanto, também pode oscilar, livre de todo interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre novo potenciando e multiplicando essa reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos. É capaz da formação mais alta e universal, não apenas de dentro para fora, mas também de fora para dentro, uma vez que organiza todas as partes semelhantes a tudo aquilo que deve ser um todo em seus produtos, com o que se lhe abre a perspectiva de um classicismo crescendo sem limites. A poesia romântica é, entre as artes, aquilo que o chiste é para a filosofia, e sociedade, relacionamento, amizade e amor são na vida. Os outros gêneros poéticos estão prontos e agora podem ser completamente dissecados. O gênero poético romântico está em devir; sua verdadeira essência é mesmo de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal. Só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece, como sua primeira lei, o que arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si. O gênero poético romântico é o único que é mais do que gênero e é, por assim dizer, a própria poesia: pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica.¹⁸³

Se a reflexão artística se manifesta em sua forma, a objetivação da forma se dá pela ironia romântica, isto é, como uma crítica da arte e do mundo no interior da obra. A declaração de Schlegel de que a poesia romântica está em devir, em formação, e jamais poderá ser apreendida por uma teoria, remete ao movimento da reflexão crítica infinita – “como numa série infinita de espelhos”. Isso favorece tanto a formação de uma arte heterogênea – dada a incorporação dos diversos gêneros no interior de uma mesma obra de arte – como a destruição de uma poética presa a padrões normativos moldados pelos antigos. Os pressupostos do “Fragmento 116” podem ser relacionados às palavras de Octavio Paz sobre a constituição da modernidade que, segundo ele, baseia-se em três características: “heterogeneidade, pluralidade de passados e estranheza radical”¹⁸⁴. A heterogeneidade da arte romântica deriva do fato de que a arte moderna assenta-se numa permanente ruptura consigo mesma e com a tradição, já que, para se estabelecer cada novo artista e cada novo estilo tendem a romper com a convenção estética estabelecida. Deriva ainda da possibilidade de cada artista estabelecer suas próprias leis de criação

¹⁸³ SCHLEGEL, Friedrich. Op. cit., 1997, p. 64-65.

¹⁸⁴ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 18.

ou sua própria maneira de utilizar as leis artísticas. Essa permanente ruptura gera uma pluralidade de passados: “não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambos [passado e presente], [a arte moderna] afirma que esse passado não é único, mas sim plural”¹⁸⁵. E a estranheza radical fica por conta das criações artísticas que rompem com a hegemonia de um estilo ou conceito estético, propondo vários horizontes artísticos.

Essa perspectiva reflexiva de criação artística é norteadora da obra de Sousândrade, privilegiando a sua autonomia em relação aos gêneros poéticos. Em alguns momentos de sua prosa e em excertos metalinguísticos de sua poesia, ele deixa clara a sua concepção estética para a criação da forma-de-exposição empregada em sua produção, sobretudo em seu poema narrativo *O Guesa*.

¹⁸⁵ Id., Ibid., p.18.

2 A harpa e a inspiração da natureza: o sublime como limite para a forma-de-exposição

Poesia só pode ser criticada por poesia.
Friedrich Schlegel¹⁸⁶

A premissa de que a forma-de-exposição da poesia de Sousândrade foi moldada por sua autorreflexão é fundamental para legitimá-la como experimento estético e não, como apontado pelos críticos oitocentistas, um resultado de sua inépcia no trabalho com gêneros poéticos¹⁸⁷. Por não estar vinculada a um conceito de beleza universal, essa poesia causa estranheza em seus leitores por sua aparente informalidade estética. Conforme Schlegel, a soberania do individual, do característico e do particular é a marca distintiva da produção romântica que supõe uma “tendência radical da poesia e da estrutura estética total dos tempos modernos na direção da interessabilidade”¹⁸⁸. A radicalidade da poesia de Sousândrade se deve exatamente ao seu caráter particular, que propõe regras próprias para sua organização, revisando, assim, os pressupostos doutrinários ou teóricos das formas poéticas preexistentes.

A informalidade na poesia sousandradina demonstra uma perspectiva de invenção que estabelece uma relação de revisão do conceito de gênero poético, com o intento de recriá-lo, construindo um produto original que tem como premissa, antes de tudo, expressar autorreflexão ou, como diz o poeta, expressar sua “alma em ação”, tornando-a “o transbordar espontâneo de

¹⁸⁶ SCHLEGEL, Friedrich. Op. cit., 1997, p. 38.

¹⁸⁷ Amplio a discussão sobre a construção do verossímil em *O Guesa* como imitação da autorreflexão e das digressões do narrador, apresentada em minha dissertação de mestrado, na qual considero que o desenvolvimento da narrativa dessa obra, aos moldes do *Childe Harold's Pilgrimage*, de Byron, pretende registrar o que o poeta-herói vê/sente. Essa dinâmica é materializada pelo registro do “desencantamento de reflexões e digressões sobre o passado, presente e futuro” in “*A própria forma do bárbaro domínio: elementos da composição poética em O Guesa, de Sousândrade*. 2008. 103 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008, p. 55. Também no ensaio “A alma do Guesa em ação”, de Cilaine Alves, observa que as digressões e os devaneios presentes na narrativa apresenta a prática da conversação íntima que assinala as “descontinuidades da vida interior e exterior que tocam a sua alma”, in op. cit., p. 98

¹⁸⁸ SCHLEGEL Friedrich, 1817 apud ABRAMS, M. H. In: Op. cit., 2010, p. 315.

poderosos sentimentos”¹⁸⁹. A arquitetura da forma-de-exposição desse produto é resultado do processo de criação orgânica, o qual é a fusão da forma e conteúdo em um processo subjetivo, segundo uma noção de informalidade que o torna um procedimento estético necessário, que

[...] pode ser pensada como máquina eficiente que prevê inclusive o próprio emperramento, e cujo efeito máximo, quando funciona é o de fazer crer que não há efeito, nem funcionamento e, mais, que não há máquina, apenas “eus” na comunhão do “nós” da ideia. A informalidade dos procedimentos técnicos e dos efeitos imaginários é, enfim, resultado de procedimentos técnicos aplicados como aptidão de um modelo cultural de produção/consumo da poesia como ausência de técnica e espontaneidade.¹⁹⁰

A forma-de-exposição da poesia desse período supre as demandas do poeta-gênio que não tem sua subjetividade limitada por nenhum modelo exterior. Isso é determinante para essa noção de informalidade, uma vez que o efeito estético “informal” decorre de uma prática poética que aparenta a espontaneidade na organização de sua forma-de-exposição, pois trata-se de um processo de criação que rompe com o conceito e os procedimentos técnicos normativos nos manuais de poética. A construção dessa forma-de-exposição apresenta o caos e as possibilidades infinitas que estavam limitadas por critérios apriorísticos. Os românticos apresentam a pluralidade de formas e a fragmentação dos gêneros que possibilitam infinitas combinações que não podem ser previstas, assim como a inspiração e os sentimentos do poeta. Com isso, as obras que têm a informalidade como padrão podem ser validadas esteticamente considerando-se que, por serem originadas da autorreflexão de seu autor, possuem suas próprias leis, já que esse processo gera o produto e o conhecimento de si próprio. Essa dinâmica permite a negação ou revisão de qualquer elemento exterior à subjetividade do poeta. Frisa-se que essa perspectiva de criação exige que, para o julgamento e apreciação de seu produto, como propôs Schlegel, e mais tarde o crítico Ezra Pound¹⁹¹, deve ser

¹⁸⁹ WORDSWORTH, William. “Prefácio [à segunda edição das Baladas líricas]”. In: VÁRIOS. *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Org. Roberto Acílezio de Sousa. Chapecó: Argos, 2011, p. 76.

¹⁹⁰ HANSEN, João Adolfo. Op. cit., [s.d. de texto inédito], p. 19.

¹⁹¹ Segundo o crítico norte-americano, “o método adequado para o estudo da poesia e da literatura é o método dos biólogos contemporâneos, a saber, exame cuidadoso e direto da

observada a sua particularidade e não modelos interpretativos fechados e baseados em critérios fixos.

O caráter informal da obra sousandradina foi anunciado por seu autor em seus versos e em seus textos em prosa os quais apresentavam os elementos que indicavam a existência de um projeto estético, tendo como pilar a primazia do EU para a invenção de uma forma-de-exposição original. Os registros de alguns trechos metalinguísticos no poema narrativo *O Guesa* e a exposição dos princípios que regem a sua construção, presente em sua segunda *Memorabilia*, contribuem para o entendimento da obra sousandradina. Nos enunciados desses textos, Sousândrade expõe sua noção clara do potencial da estética romântica e o impacto dela em sua obra, destacando a sua autonomia com relação à organização formal e à construção de um espaço privilegiado para a projeção de sua subjetividade.

Em sua segunda *Memorabilia*, o tema central é a reflexão sobre os elementos que norteiam a concepção de *O Guesa* e, logo no início, o poeta enfatiza que

[...] o poema foi livremente esboçado todo segundo a natureza singela e forte da lenda, e segundo a natureza própria do autor. Compreendi que tal poesia, tanto nas ásperas línguas do norte como nas mais sonoras do meio-dia, tinha de ser a “que reside toda no pensamento, essência da arte”, embora fossem “as formas externas rudes, bárbaras ou flutuantes”.

É interessante notar que o poeta refere-se à construção de seu poema como “esboço”, o que enfatiza a ideia de informalidade já que, como esboço, tem caráter indistinto, provisório e rudimentar. Acerca da ideia do “esboço”, o crítico americano Charles Rosen pondera que esse caráter é peculiar da dinâmica de produção dos românticos que, como vimos, consideravam as forma-de-exposição de sua produção como resultado de um processo orgânico de criação, logo, “a verdadeira obra de arte brota da mente inconsciente plenamente formada”¹⁹².

A transitoriedade da arte romântica, que tem como fim resgatar a

matéria e contínua comparação de uma lâmina ou espécime com outra.” In: POUND, Ezra. Op. cit., 2000, p. 23.

¹⁹² ROSEN, Charles. “O texto definitivo”. In: ROSEN, Charles. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Tradução José Laurênio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora Unicamp, 2004.

totalidade da arte antiga, sobretudo a helênica – a qual era compreendida como perfeita e completa em si própria –, considerada como símbolo de perfeição. Segundo os românticos, a arte antiga era orgânica e espontânea e o seu desenvolvimento se dava juntamente com o de seu povo. Ela concentrava toda a cultura de uma época, apresentando vínculos com a religião, com a filosofia e com a própria arte, e continha em si todas as respostas, antes mesmo das perguntas serem formuladas¹⁹³. Por seu turno, a arte romântica é produto do caos e da proliferação de questionamentos que, segundo os mesmos românticos, seriam gerados pela marcha histórica do Espírito. Assim, a cisão do homem com as esferas divinas e a fragmentação da vida refletem-se diretamente na arte desse período, que não mais pressupõe um desenvolvimento orgânico, mas sim artificial, pois o artista tem como ideal conseguir novamente atingir aquela totalidade da arte antiga em um futuro ideal. A obra romântica deve ser compreendida em seu *devir*, um processo inacabado e fragmentário ou, como classificam Augusto e Haroldo de Campos, um *work in progress*, que apresenta em sua incompletude as marcas de seu processo de criação na sua forma-de-exposição. O poeta busca recriar, em um mundo fragmentado, a totalidade daquela arte, unindo os fragmentos, mesclando formas para forjar uma suposta totalidade estética. Por isso a demanda do poeta-gênio que, ao se impor no mesmo nível da força criadora suprema, também possui a capacidade de criar e recriar aquela idade perdida. Assim, romanticamente pensada, a mesma etapa da arte romântica é transitória, sendo necessária para o progresso da arte e do homem que, em um futuro ideal, alcançará a Idade de Ouro, na qual a totalidade, agora perdida, será retomada.

¹⁹³ Cf. Georg Lukács: “Quando a alma ainda não conhece em si nenhum abismo que possa atrair à queda ou a impelir a alturas ínvias, quando a divindade que preside o mundo e distribui as dádivas desconhecidas e injustas do destino posta-se junto aos homens, incompreendida mas conhecida, como o pai diante do filho pequeno, então toda a ação é somente um traje bem-talhado da alma. Ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são então conceitos idênticos. Pois a pergunta da qual nasce a epopeia como reposta configuradora é: como pode a vida tornar-se essencial? E o caráter inatingível e inacessível de Homero – e a rigor apenas os seus poemas são epopeias – decorre do fato de ele ter encontrado a resposta antes que a marcha do espírito na história permitisse formular a pergunta.” In: LUKÁCS, Georg. *A teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 26-27.

Dois pontos primordiais devem ser ressaltados no trecho supracitado: o poema narrativo é construído a partir da natureza da lenda do Guesa e da natureza “própria do autor”; a essência da poesia reside “no pensamento” e a sua forma-de-exposição é “rude, bárbara ou flutuante”. A noção de “natureza do autor” sugere duas ideias que podem ser aferidas na obra de Sousândrade: ao assumir que o princípio estético que a rege é subjetivo, já que é orientada pela “natureza do autor”, sua obra contrapõe-se aos modelos apriorísticos e apresenta uma forma-de-exposição que é gerada a partir de sua imaginação e, sendo “informal”, é classificada como “rude”. A outra ideia é a “natureza do autor” como matéria biográfica na narração do poema: o drama existencial expresso na constituição do personagem Guesa, principalmente em suas digressões sobre a infância, os amores e o posicionamento político antimonárquico, que são associados à vida do poeta maranhense. A relação da *persona* do poeta e da personagem é frequentemente referida pela crítica; contudo, trata-se de um recurso para expressão do EU, valendo-se de traços biográficos e do tom confessional como estratégias para que o leitor tenha acesso à vida íntima do poeta e de todo o seu *páthos*.

O entendimento da “natureza do autor” como sugestão de que a forma-de-exposição é construída segundo preceitos subjetivos de criação ressalta o risco que o poeta assume com relação ao seu público: ao autolimitar a sua imaginação com organização formal original, sua comunicação com o leitor é supostamente rompida. Ao estabelecer o EU como regra e matéria para sua obra, outra esfera de composição é proposta pelo poeta, oferecendo ao seu leitor espaço para construção de um novo conhecimento, já que essa nova forma instituída exige a sua reflexão, a qual gerará o conhecimento de uma nova forma situada além dos gêneros poéticos já conhecidos. Herder afirma, quando analisa a dinâmica da produção dos novos poetas de seu tempo:

Cada poema, sobretudo um grande poema, uma obra da alma e da vida, é um traidor perigoso de seu autor, e muitas vezes, quando ele menos acredita que esteja traindo a si próprio. Não apenas é possível discernir, como a plebe diz, as qualidades poéticas do homem, mas também quais dessas faculdades e inclinação foram dominantes; a maneira como ele obteve suas imagens; como ele as regulou e as dispôs junto com o caos de suas impressões; os lugares mais recônditos de seu coração e muitas vezes também o malfadado curso de sua vida... Essa leitura é emulação, um estímulo para descoberta:

escalamos [com o autor] alturas criativas ou então descobrimos o equívoco e o desvio no seu início.

Na exposição de seu projeto estético, Sousândrade explicita, em outro momento da *Memorabilia*, a relação da sua obra com os gêneros poéticos. Os enunciados expostos afirmam a sua autonomia com relação aos princípios normativos externos à sua subjetividade na organização da sua forma-de-exposição de sua obra. Para isso, ele apresenta os seus “mestres da forma”:

Amo a calma platônica; admiro a grandiosidade do Homero ou do Dante; seduz-me a verdade terrível shakspereo-byrônica; e a celeste lamartiniana saudade me encanta. Ora, todas essas generosas naturezas não me ensinaram a fazer verso, a traçar os contornos da forma, a imitar *vox faucibus* o seu canto, porém a uma coisa somente: a ser individualidade própria ao próprio modo acabada – enamorada e crente em si própria.

Ser absolutamente eu livre, foi o conselho único dos mestres e longe de insurreccionar-me contra eles, abracei de todo coração os seus preceitos. Pode aquilo que for feito, ficar imperfeito, e será, talvez, mas tendo que estes adorados mestres nunca amaldiçoarão ninguém por lhes haverem os céus dado asas de ferro em vez de asas de ouro – contanto que voem elas em firmamento distinto e não derretam-se ao raios solares. Deixem-nas pois à sua forma original: forma que é o traço deixado pelo pensamento, e que vereis ainda ser a única absolutamente verdadeira: *poetry is the only verity – the expression of a sound mind speaking after the ideal, and not after the art apparent... the fault of our popular poetry is that it not sincere... in a poem we want design, and do not forgive the bards if they have only the art of enamelling. We want an architect, and they bring us an upholsterer.*¹⁹⁴

A leitura que Sousândrade faz de seus “mestres” torna possível reforçar sua autonomia estética: ele não nega a sua admiração pela poética representada nas obras dessas autoridades, mas revela que a única lição aprendida por ele foi “ser individualidade própria”. Para o poeta, a sua criação não está pautada na cópia de modelos exteriores, já que isso não possibilitaria a criação de uma obra original. Seu discurso converge com a ideia apresentada pela personagem Andrea, da *Conversa sobre Poesia*, de Schlegel, que afirmava que “os mestres de todas as épocas e nações nos prepararam o caminho, deixaram-nos um enorme capital”¹⁹⁵. Assim como os “mestres”

¹⁹⁴ EMERSON, Ralph Waldo. “Poetry and Imagination” in: *Essays*. Disponível em: <<http://transcendentalism-legacy.tamu.edu/authors/emerson/essays/poetryimag.html>>. Acesso em: 7 set. 2013.

¹⁹⁵ SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução, prefácio e notas Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 49.

buscaram na individualidade o caminho para a elaboração de um universo original, ele também o faz, apelando para sua imaginação e genialidade. Então, seguir os passos dos mestres não significa apropriar-se de sua técnica, como a *terza rima* dantesca ou a arte shakespeariana de construir personagens, mas comungar do mesmo sentimento de abrir novos caminhos para si, para expressar aquilo que as palavras não conseguem expressar. O poeta enfatiza o argumento do seu discurso recorrendo aos pressupostos do transcendentalista norte-americano Ralph Waldon Emerson, cuja ideia sobre a criação poética é consonante à adotada na produção sousandradina: a verdadeira poesia é a expressão de uma mente sã falando depois do ideal, e não depois da arte aparente, convergindo com o princípio de uma forma-de-exposição que é a delineada pelo pensamento do poeta, e não por um modelo externo. É preciso atentar para o caráter inventivo dessa poesia, pois como se lê nas palavras do pensador norte-americano, o que é exigido dessa poesia é o “*design*” de um “arquiteto” e não o trabalho de mecânico de um “sapateiro”. Essa afirmação propõe uma analogia com o trabalho reflexivo do poeta na concepção da forma-de-exposição que, assim como o arquiteto, gera uma obra em que imprime sua individualidade.

Ao longo da obra sousandradina, o impacto da subjetividade na organização de sua forma-de-exposição é enfatizado pela frequente prática discursiva da poesia romântica que é o uso das analogias para designar a relação entre a arte e a mente¹⁹⁶. Esse recurso possui um caráter metalinguístico e sempre aponta a centralidade do processo de criação artística no seu agente, por exemplo, a metáfora de Wordsworth, “Poesia é o transbordamento espontâneo da alma”, ou como define Byron, “poesia é a lava da imaginação, cuja erupção impede um terremoto”. Nos versos metalinguísticos de Sousândrade, há uma imagem recorrente que merece a atenção e pode ser encarada como o símbolo que expressa a sua ideia da organização da forma-de-exposição de sua poesia, segundo a sua reflexão e, conseqüentemente, a relação desta com as regras objetivas de beleza universal: a harpa.

¹⁹⁶ Cf. M. H. Abrams, op. cit., 2010, p. 71.

Como símbolo, a harpa, assim como a lira e a cítara, representa a perfeição, a inspiração poética, o dom divino e também uma ponte entre o homem e Deus¹⁹⁷. Podemos relacionar sua simbologia com o conceito de gênio no romantismo, dado o seu poder de mediação – pela arte poética – entre as esferas superiores e os homens comuns. Esse instrumento também retoma a *persona* aedo da Antiguidade que, nas récitas públicas, tinha o seu canto acompanhado pelo seu som, como o cego Demócodo, da corte de Alcínoo, que cantava a história da guerra de Tróia e as desavenças entre Ulisses e Aquiles, na *Odisseia*¹⁹⁸.

Em Sousândrade, o símbolo da harpa é constantemente referido em seus versos e nos títulos de alguns volumes de sua poesia, como *Harpas Selvagens*¹⁹⁹; *Harpas eólias*²⁰⁰ e *Harpas de ouro*²⁰¹. A vinculação do símbolo desse instrumento com a Natureza afirma as ideias expressas na prosa sousandradina acerca dos pressupostos estético-filosóficos que propõem a subjetividade como padrão para a construção de sua obra. A menção à “harpa eólia” e à “harpa selvagem” oferece ao leitor duas metáforas que contribuem para o esclarecimento de sua poesia, tratando, respectivamente, da ideia do poder de criação divina e da autonomia formal.

2.1 A Harpa eólia e o sopro sublime da natureza

A harpa dos românticos estabelece uma relação fundamental com os elementos da natureza que amplifica a noção de criação estética entendida como superior e divina. Nos poemas do romantismo em que o símbolo da

¹⁹⁷ CHEVELIER, Jean; GRHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986, p. 650-651.

¹⁹⁸ Cf. Canto VIII de HOMERO. *Odisseia*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; ensaio de Ítalo Calvino. São Paulo: Ed. 34, 2011, p. 243.

¹⁹⁹ SOUZA-ANDRADE, J. de. *Harpas Selvagens*. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1857, 308 p. Neste volume o poeta apresenta 46 poemas divididos em duas partes: “Primeiras estâncias” e “Noites”.

²⁰⁰ As *Harpas eólias* contêm Cantos III e IV do *Guesa errante*, nova edição de impressos, v. 2 (São Luís, 1869); de acordo com Luiza Lobo, é uma segunda edição de *Harpas Selvagens* (1857), com novo título, *Harpas eólias*, e prefácio explicando a troca do título, com pequena alteração nos poemas.

²⁰¹ SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *Harpa de ouro*, 1888-1899. In: WILLIAMS, F. G e MORAES, Jomar (Orgs.). *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade* [fac-similar]. São Luís: Academia Maranhense de Letras, 2003.

harpa é incorporado, notam-se algumas características comuns: tom grave, resgate de elementos mitológicos da Antiguidade ou bíblicos, e expressão do drama existencial do eu lírico. Tais elementos estão presentes em poemas como: “*To his lyre*”, de Byron²⁰²; “Canção”, de Gonçalves Dias²⁰³; “No Túmulo do meu amigo João Baptista da Silva Pereira Junior”, de Álvares de Azevedo²⁰⁴; e “Ira de Saul”, de Fagundes Varela²⁰⁵.

O ideal do poeta-gênio de igualar a potência subjetiva de sua criação àquela da Natureza é cumprido: incorporar os elementos da Natureza em sua obra é, idealisticamente, buscar o seu controle, conferindo-lhes significados e tornando-os símbolos de sua imaginação. A relação que se propõe entre o significante [objeto] e o significado [espírito] é determinada por uma dialética que se funda na imaginação do poeta, que atribui significados ao significante como, por exemplo, a uma montanha, que pode ser convertida em símbolo do poder de sua imaginação. Por meio dos mais altos símbolos, como afirma Thomas Carlyle, “o Artista ou Poeta se eleva em Profeta, e todos os homens podem reconhecer um Deus presente e venerá-lo”²⁰⁶. Com esse objetivo, a poesia de Sousândrade recorre aos símbolos que potencializam a ideia de criação divina e encontra na Natureza e em Deus os elementos que servirão ao

²⁰² I wish to tune my quivering lyre,/ To deeds of fame, and notes of fire;/To echo, from its rising swell,/ How heroes fought and nations fell,/ When Atreus' sons advanc'd to war, Or Tyrian Cadmus rov'd afar;/ But still, to martial strains unknown,/My lyre recurs to Love alone./ Fir'd with the hope of future fame,/ I seek some nobler Hero's name;/The dying chords are strung anew,/ To war, to war, my harp is due:/ With glowing strings, the Epic strain/ To Jove's great son I raise again;/ Alcides and his glorious deeds,/ Beneath whose arm the Hydra bleeds;/ All, all in vain; my wayward lyre/ Wakes silver notes of soft Desire./ Adieu, ye Chiefs renown'd in arms!/ Adieu the clang of War's alarms!/ To other deeds my soul is strung,/ And sweeter notes shall now be sung;/ My harp shall all its powers reveal, /To tell the tale my heart must feel;/ Love, Love alone, my lyre shall claim,/ In songs of bliss and sighs of flame. In: BYRON, Lord. *The Major Works*. Introduction, edited text and editorial matter by Jerome J. McGann. New York: Oxford University Press, 1986, p. 70.

²⁰³ Tenho uma harpa religiosa, /Toda inteira fabricada /De madeira preciosa/ Sobre o Líbano cortada./ Foi o Senhor quem me deu, /De santas palmas coberta, /Que as notas suas concerta /Aos sons do saltério hebreu! in: DIAS, Gonçalves. *Obras Poéticas de Gonçalves Dias*. Ed. Crítica Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

²⁰⁴ Quando as harpas do peito a morte estala, /Um treno de pavor soluça e voa... /E a nota divina que rompe as fibras / Nas dulcias angélicas ecoa! in: AZEVEDO, Álvares. *Poesias completas*; edição crítica de Pércles Eugênio da Silva Ramos; Iumna Maria Simon (Org.), Campinas, SP: Editora da Unicamp, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002..

²⁰⁵ Maldição! Maldição! Ei-lo que vem!/ Oh! Mais não posso! A ira me quebranta!/ Toma tu'harpa, filho de Belém/ Toma tu'harpa sonora e canta! in: VARELA, Fagundes. *Cantos e fantasias e outros cantos*. Orna Messer Levin (Org.). São Paulo: Martins Fontes, 2003.

²⁰⁶ CARLYLE, Thomas. “Símbolos”. In: VÁRIOS *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Roberto Acízelo de Souza (Org.). Chapecó: Argos, 2011. p. 141-145.

propósito de sua produção. Em alguns momentos distintos, o poeta evoca Deus como criador da Natureza e mostra o eu da enunciação como submetido a esse poder. No canto V, de *O Guesa*, há um momento interessante em que o poeta estabelece Deus como criador da Natureza e, por ser inspirado pelos quadros naturais que ele contempla, sente-se também criação divina:

Oiço os ermos – ao fundo desta calma
Contemplo a Inteligência universal –
Me reconheço ali – vibra minha alma
De Deus no seio eterno natural.
Em Deus vibra minha alma – incandescente,
Belo espectro solar, dentro irradia
Ele aqui – onde pálido o anuncia
O que o ver pôde nunca mais o sente.
Eu sinto em mim o que lá está – é destas
calmas o que animara esta existência –
Há de o sentido estar a Inteligência
Em si também a mim –

(Canto V, p. 191)

A onipotência de Deus e sua relação com a Natureza é uma constante na obra do poeta, como nos versos de “Te Deum Laudamus”:

[...] Agora eu canto:
“Deus, Senhor, Ominpotente!”
Minha harpa, as harpas dos montes,
Do rio caudal, das fontes,
Da nuvem librada aos ares,
Perante ethereos altares
Se humilharam. Santo! Santo!²⁰⁷

E no poema “Desespero”:

Adeus a ti... que ouvias
Minha harpa à sombra tua;
Tu és a voz que é sua.
E eu... tua criação.²⁰⁸

No entanto, o sentimento religioso que é evocado pela presença da figura de Deus como criador da Natureza é um recurso de que o poeta se vale para demonstrar o poder da sua harpa. A força de criação está nas mãos do eu-lírico que com o toque de seu instrumento constrói os quadros naturais,

²⁰⁷ SOUZA-ANDRADE, J. de. Op. cit., 1857, p, 8.

²⁰⁸ Id. Ibid., p. 3.

assim como Anfião²⁰⁹, é o responsável pela criação de cada reflexo de luz, cada árvore, cada pedra e cada gota de orvalho presentes na paisagem. A incorporação de tais elementos naturais não está limitada à representação de paisagens no desenvolvimento da narrativa de *O Guesa*, mas sugere uma metáfora acerca da subjetividade como princípio da criação poética de Sousândrade.

A relação entre a harpa e a influência dos quadros da natureza na produção sousandradina pode ser observada no poema “Leila”:

- Das lyras de esmeralda afina a corda
A poesia da luz, que à luz remonta!²¹⁰

Ou no canto II, de *O Guesa*:

Quando a harpa da terra, cujas cordas
São estes longos solitários rios,
Ressoa a natureza; quando às bordas
Os jaguares a olhar pasmam sombrios.

A ligação do símbolo da harpa ao da Natureza tem o significado da criação poética amparada pela subjetividade de seu autor, amplificada quando é apresentada a imagem da harpa eólia²¹¹. A menção a esse instrumento é uma metáfora influente nas composições artísticas do século XIX: na pintura, Turner, inspirado pela poesia do escocês James Thomson²¹², pintou a tela *Thomson's Aeolian Harp* (1809); na música, a sinfonia *Lélio, ou le Retour à la*

²⁰⁹ Segundo a mitologia grega, Anfião construiu as muralhas da cidade de Tebas tocando a sua lira, que lhe foi dada por Apolo. A cada som que era emitido de sua lira, as pedras iam se agrupando e dando forma a muralha de Tebas.

²¹⁰ In: SOUSÂNDRADE. *Harpas eólias*. São Luís, A. P. Ramos d'Almeida, Rua da Palma, 3, 1870, p. 14.

²¹¹ Nas casas europeias do século XIX, era comum colocar-se nas janelas uma armação de madeira em que se dispunha um conjunto de cordas esticadas. Expostas aos ventos, as cordas vibravam, ampliando-se o som dos acordes aleatórios assim produzidos por efeito da caixa de ressonância constituída pela armação de madeira. Eram as harpas eólicas, em voga no romantismo, pelas sonoridades misteriosas e místicas que produziam.

²¹² “A certain Musick, never known before,/ Here sooth'd the pensive melancholy Mind,/ Full easily obtain'd. Behoves no more,/ But sidelong, to the gently – waving Wind,/ To lay the well – tun'd Instruement reclin'd,/ From which, with airy fluing Fingers light,/ Beyond each mortal Touch the most refin'd,/ The God of Winds drew Sounds of deep Delight:/ Whence, with just Cause, The Harp of Aeolus it hight”. THOMSON, James. *An Ode on Aeolous Harp*. Disponível em: <<http://www.poetryfoundation.org/bio/james-thomson>>. Acesso em: 20 nov. 2014.

Vie (1831), de Hector Berloiz, o movimento nº. 5 é intitulado “La harpe éolienne”; Frederic Chopin compôs o *Étude Op. 25, nº. 1* – o qual Robert Schumann nomeou de “harpa eólia”–, em que se busca recriar o soprar do vento tocando as teclas do piano. Na literatura, há poemas que associam o fazer poético com a harmonia dos sons da harpa eólia, como em “Die Wanderung”, de Hölderlin; *Elégies* [nº. 22], de André Chénier; “*The Aeolian Arp*”, de Coleridge; e “*Ode to the West Wind*”, de Shelley, no qual podemos ler os seguintes versos:

V

Tua lira é a floresta, e que eu também o seja;
Se como as dela as minhas folhas caem, que importa!
O tumulto de tuas fortes harmonias

Tirá de nós dois profundo som de outono,
Doce mas triste. Faze-te, bravio espírito,
O meu espírito! Ó impetuoso, sê eu próprio!

Leva meus pensamentos mortos pelo mundo,
Quais folhas murchas, e haverá um renascimento!
E, pela força encantatória destes versos,

Espalha a minha voz por entre a humanidade,
Como cinzas e chispas de lareira acesa!
Para a terra que dorme, sê, com estes lábios,

Oh! A trombeta de uma profecia! Vento,
Se chega o inverno, estará longe a primavera?²¹³

O soprar do vento faz da floresta a sua lira que emite sons melancólicos e místicos. O sujeito da enunciação, inspirado por tal harmonia, sente sua alma vibrar e, por meio de seu pensamento, eleva sua voz que o distingue dos outros homens. É a inspiração da Natureza elevando os sentimentos e a imaginação do poeta. Em seu famoso ensaio *Uma defesa da Poesia* (1821), Shelley faz a exposição da analogia entre a harpa eólia e a imaginação, relacionando-a com a tarefa do poeta:

[...] a razão está para a imaginação como o instrumento está para o agente, como o corpo está para o espírito, como a sombra está para substância.

²¹³ SHELLEY, Percy Bysshe. *Ode ao vento Oeste e outros poemas*. Organização e Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2009, p. 47.

A poesia, em um sentido geral, pode ser definida como “a expressão da imaginação”, sendo congênita à origem do homem. E o homem é um instrumento sobre o qual incide uma série de impressões externas e internas, como as alternâncias de um vento sempre cambiante sobre uma lira eólia, as quais, com seu movimento, a comovem para uma melodia sempre cambiante. Mas há um princípio no interior do ser humano, e talvez em todos os seres sensíveis, que diferentemente do que ocorre com a lira, não produz só melodia, mas harmonia, por um concerto interno entre os sons ou movimentos assim incitados e as impressões que os incitam. É como se a lira pudesse ajustar suas cordas aos movimentos daquilo que as atinge, em uma determinada medida de som, precisamente como pode o músico ajustar sua voz ao som da lira.²¹⁴

As considerações de Shelley contribuem para a noção da imaginação como princípio norteador: a mente humana é análoga à harpa eólia, a qual, inerte, emite a sua melodia somente quando suas cordas recebem um estímulo exterior - o toque do vento. Analogamente, a criação poética se dá à medida que o poeta percebe o mundo ao seu redor – imagens, estímulos auditivos e olfativos –, e com isso, sua imaginação projeta sua percepção inspirada por esses estímulos. A mediação formal dessa projeção é imanente ao processo, sendo assim, a sua autolimitação para a sua exposição.

O conceito de *criação* que essa metáfora sugere, ao afirmar-se a partir do impacto do mundo exterior, indica que a imaginação do artista projetaria a sua poesia orgânica – forma-de-exposição e conteúdo. Isso reforça a sua autonomia sobre as regras apriorísticas dos gêneros, opondo-se ao conceito de mimese antiga, já que não há um modelo preexistente para a criação de uma obra; o poeta projeta o seu universo interior, recriando e atribuindo novos significados à Natureza. É a inspiração do espaço influenciando na imaginação criadora do poeta, como no fragmento 1753, de Novalis, em que essa relação do *eu* e o universo é fundamental, já que “o que está fora de mim está justamente em mim, é meu – e inversamente”²¹⁵. Essa dinâmica consolida a ideia da criação do poeta-gênio, como vimos anteriormente, que converte os objetos do mundo exterior em produtos de sua imaginação criadora. Assim, Sousândrade estabelece os elementos da Natureza como centrais em sua poesia, como recursos estéticos para expressar o seu EU.

²¹⁴ Id. *Uma defesa da poesia e outros ensaios*. Tradução e notas de Fábio Cyrino e Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2008, p. 78.

²¹⁵ NOVALIS. *La enciclopédia: (notas y fragmentos)*. Traducción de alemán de Fernando Montes. Madrid: Editorial Fundamentos, 1996, p. 433.

A ideia da alma do poeta sendo inspirada pela imaginação pode ser conferida em alguns momentos da obra de Sousândrade:

Imagens do ar, suaves, flutuantes,
Ou deliradas, do alcantil sonoro,
Cria nossa alma; imagens arrogantes,
Ou qual aquela, que há de riso e choro
(Canto III, p. 113)

Já no canto X, de *O Guesa*, encontramos uma imagem semelhante àquela proposta no poema de Shelley, mas aqui o poeta maranhense conjuga a imagem da harpa com os elementos naturais na projeção do espaço:

Que vejo o vibrar da harpa reluzente,
Que...
Ao norte afina-a boreal aurora!

Um gênio a vibra: as cordas luminosas
Ressumam sons; do alvor da luz do dia
Incendem-se; ou desmaiam detençosas,
Os sons na luz, a luz na melodia.

E os sons ressumam da visão – escuta
S'estando a olhar, contente o pensamento,
Qual formas nos retáb'los duma gruta
Cantam, os vê – Rompeu-se o firmamento

Brandindo verticais na nuvem pura
As cordas de cristal e ressoando
De sons e de fulgor, e qual da altura
Ao través estelar o aroma errando.
Inflamam-se, chamejam, que dirias
Estalarem de luz nos céus profundos!
Extinguindo-se as harmonias... [...]

A visão do poeta apresenta a harpa que tem suas cordas constituídas pela luz da aurora boreal. A imagem que vai se construindo nos versos é a harmonia com que o gênio do poeta entoa a harpa e, a partir disso, projeta o quadro natural: a cada corda luminosa que é tocada por sua imaginação, ele vai-se constituindo em sua poesia. Os sons ação revelados pela visão aguçam o pensamento do eu lírico em sua contemplação do espetáculo visual. A predominância das consoantes fricativas sugere a constituição dos “sons da luz”, efetuando sinestesias para o leitor, pois sempre vemos a associação da Luz com a melodia, harmonia e os sons. Ainda todo o espetáculo visual/sonoro possui um aroma que paira pelo cenário. O poeta sempre frisa a visão da luz-

cordas que, como sugere, vai sofrendo uma gradação que parte da luz da manhã até se evanescer nas profundezas do céu, assim como as harmonias que eram ouvidas-vistas no quadro natural. Toda a construção é produzida pela imaginação do poeta que sugere ao leitor as correspondências com a Natureza²¹⁶.

Sousândrade vale-se da simbologia da Natureza como meio para expressar os seus sentimentos e suas ideias que, para o romântico, não podem ser expressos pela linguagem comum, mas apenas por uma linguagem cujos elementos trazem em si um aspecto divino capaz de conter sua plenitude intelectual. Por isso, a importância dos quadros naturais no decorrer da narrativa de *O Guesa*, os quais demonstram esteticamente o poder da genialidade do poeta que recria a Natureza com a finalidade de projetar os desígnios do EU. Essa atitude não tem como objetivo reproduzir os elementos da Natureza, mas a intenção de atingir o ideal simbólico nela apresentado, recriando-a de acordo com sua imaginação. Como considerava Goethe, em uma carta a Eckermann que, “o artista, grato à natureza que o produziu, devolve-lhe uma segunda natureza, porém uma que foi sentida, considerada e aperfeiçoada humanamente”²¹⁷. No final do século XVIII, o bispo Richard Hurd escrevia sobre a subordinação do mundo natural à imaginação do poeta:

Um poeta, dizem, deve seguir a Natureza; e por Natureza devemos supor apenas o curso conhecido e vivenciado dos *affaires* deste mundo, ao passo que o poeta tem seu próprio mundo, onde a experiência tem menos a fazer do que a imaginação consistente. Ele tem, além disso, um mundo sobrenatural no qual pode divagar. Ele tem Deuses, Fadas e Bruxas sob o seu comando...²¹⁸

A Natureza é tópica muito comum e explorada em diferentes perspectivas no romantismo. Sempre se apela para o seu poder simbólico, que não se limita ao seu poder de criação, mas envolve o caráter exótico e

²¹⁶ A sugestão sinestésica desses versos de Sousândrade nos lembra o que o poeta francês Charles Baudelaire propunha em seu poema “Correspondências”, em que propõe a Natureza como um “templo” ou um “bosque” que oferecem ao poeta sons, cores e perfumes que se harmonizam e exaltam os seus sentidos e a sua mente.

²¹⁷ Cf. Carta de 18/04/1827. In: ECKERMANN. *Conversações com Goethe*. Tradução e prefácio de Luís Vieira. Lisboa: Vega, 1996, p. 180.

²¹⁸ HURD, Richard. *Letters on Chivalry and Romance*. London: A. Miller, W. Thurlbourn and J. Woodyer, 1762, p. 80. Disponível em: <<https://archive.org/details/lettersonchival00hurgoog>> Acesso em: 3 mar. 2014.

misterioso da sua oposição à civilização. Essas características sugerem desde a negação do capital e do progresso como a afirmação do retorno do homem a si mesmo e a uma simplicidade e liberdade que se opõem ao vício e à violência associados à civilização, como propôs Rousseau²¹⁹. Ainda, destaca-se o aspecto ideológico que lhe foi atribuído nessa época, uma vez que os elementos naturais específicos de cada região, como clima e vegetação, tornaram-se símbolos de nações que vinham sendo formadas, como, por exemplo, foi largamente explorado no indianismo brasileiro.

No romantismo, a Natureza foi convertida em símbolo: as formas naturais tornaram-se linguagem com o intento de expressarem o infinito e a individualidade do poeta. O que está descrito no poema é um universo expressivo e não objetivo. O poeta torna visível o invisível – ou como diz Schelling, a função da arte “é a expressão do espírito infinito tal como se revela no finito”²²⁰. O infinito deveria ser buscado no EU, em Deus, na Arte e Natureza, já que os quatro elementos fazem parte de um Todo-Uno e são anteriores a tudo o que há. Somente o poeta-gênio pode reconstituir e decifrar a linguagem originária e simbólica que está na Natureza:

Pois tudo que há na natureza não se encontra repleto de significação? E tudo isso não seria um signo de algo maior, que nesse mesmo signo se revela? Pois não lemos nós em cada pequena parte desse constructo os vestígios dessa grandeza, que nela se reproduz? [...] dessa forma, tudo aquilo que nos rodeia torna-se signo, adquire sentido, torna-se linguagem²²¹.

O verdadeiro significado da linguagem original que foi dado aos homens por Deus, no ato da criação dos seres, foi obscurecido pela proliferação caótica das línguas externas e o significado da Natureza foi perdido²²². A ausência da

²¹⁹ A ideia de retorno do homem à natureza é constante na obra do pensador francês, a qual influenciou a obra dos românticos posteriormente. Em sua obra *Os devaneios do caminhante solitário*, o poeta encontra-se exilado do convívio social e empreende reflexões sobre o seu passado e contempla a natureza, que torna-se fundamental para a sua reclusão.

²²⁰ SCHELLING, 1812 Caspar David. *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*. Traduit Erika Dickenherr, Alain Pernet, Rainer Rochlitz. Paris: Klincksieck, 2002, p. 10.

²²¹ MORITZ, Karl Philipp. *Viagem de um alemão à Itália*. Trad., intro. e notas de Oliver Tolle. São Paulo: Humanitas Editorial; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 157.

²²² O caráter simbólico e messiânico da linguagem dá tônica aos estudos realizados pelos primeiros românticos, como Novalis e Schlegel, que estavam interessados em discutir a origem das línguas. A discussão tem em seu escopo uma linguagem que é a priori da natureza humana. Trata-se daquela linguagem que é anterior a Queda do homem do

palavra originária só pode ser reabilitada pelo poeta-gênio que decifrou nos símbolos presentes na Natureza o poder da criação divina. Logo, convertida em elemento estético para expressão da própria divindade do EU, já que os símbolos misteriosos que povoam o mundo sensível foram identificados como os labirintos da alma do poeta. Por ser o único capaz de desvelar os sentidos contidos nos símbolos da Natureza, o poeta faz de sua obra o instrumento de mediação entre a linguagem originária e os homens comuns. Ressalta-se que somente a linguagem poética é capaz de promover esse acesso, uma vez que sua pluralidade de sentidos pode conter os sentidos infinitos que estão na Natureza.

Com essa perspectiva, é fundamental verificar como Sousândrade cria um “circuito de comunicação”²²³ cuja dinâmica de relação entre o mundo interior e exterior depende exclusivamente de sua subjetividade. Ele “poetiza” a Natureza e a torna projeção dos seus sentimentos e da sua imaginação: o universo é convertido em uma trama de representações do EU, como Novalis considerava “em toda parte relações de mim mesmo para mim mesmo”²²⁴. Essa atitude gera comentários interessantes, como o do pesquisador Jomar Moraes, que considerava que o poeta maranhense fazia uso de “uma estranha mimese aristotélica”²²⁵. Essa “estranha” maneira de se relacionar com a natureza objetiva é justamente a sua incorporação de seu caráter vivo, orgânico como potência criadora, a qual seria análoga à própria potência criadora do poeta. A Natureza é recriada e não representada. Como o próprio Sousândrade apresenta em seus versos, há uma busca perpétua por uma

paraíso, no tempo em que “pássaros, animais e árvores falavam”. Assim, a tarefa dos poetas e dos gramáticos seria recuperar essa linguagem original. Interessante é que nesse mesmo período surgia o estudo comparado de gramática das línguas indo-europeias, e filológicos que compõem a base da gramática moderna não consideravam essa discussão acerca da origem da língua. Como pontua o linguista francês Emile Benveniste: “O que é arbitrário é que tal signo e não outro seja aplicado a tal elemento da realidade. Nesse sentido, e apenas nesse sentido, pode-se falar de contingência [...] Pois o problema não é outro senão o famoso: *tései* ou *physei*? E não pode ser resolvido por decreto. É, com efeito, transposto em termos linguísticos, o problema metafísico do acordo entre o espírito e o mundo, problema que o linguista talvez um dia esteja à altura de abordar de modo frutífero, mas que ele fará melhor por agora, deixando-o de lado.” In: BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, Paris: Gallimard, 1966, p. 23.

²²³ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007; NUNES, Benedito. “A visão romântica”. In: GUINSBURG, Jacó. Op. cit.

²²⁴ NOVALIS, op. cit., 1996, p. 1753.

²²⁵ WILLIAMS, Frederick. “Introdução”. In: _____. Op. cit., 2003, p. 13.

forma-símbolo interior que pode ser associada ao seu ideal estético e não simplesmente aos estímulos exteriores:

Há uma forma-símbolo, que interna
Existe, sente-se eternizando a vida:
Segue-a o homem na esp'rança que há de a eterna
Num deserto encontrar, nunca perdida,
Sempre imutável, qual irradiasse
E acompanhasse ao raio – estrela insana
Que na luz, que de si pura dimana,
Descesse ao mar e nele se apagassee.
(Canto VIII, p. 249)

Em sua *Memorabilia*, Sousândrade expõe a presença fundamental da Natureza na concepção de seu projeto estético, pois remete ao seu ideal de construção de uma literatura nacional que tem como um dos pilares os elementos da natureza local, mas também como símbolo para a expressão de sua subjetividade, evidenciando uma interdependência entre os elementos da natureza com a sua imaginação. Para enfatizar essa relação mútua, ele apresenta o conceito essencial para a sua produção que é o de “plenitude intelectual”, definido como

[...] a harmonia íntima de criação, que experimentamos no meio do oceano e dos desertos, mais pelo sentimento que em nossa alma influi do que pelas formosas curvas do horizonte – ao esplendoroso dos quadros quisera ele antepor o ideal da inteligência.

Conforme a ideia presente nesse trecho, o impacto que a Natureza tem no processo criativo de Sousândrade é semelhante àquele descrito por Shelley, em que a poesia é expressão dos sentimentos inspirados pelos quadros naturais, sendo o estímulo para a imaginação do poeta, tal qual o vento que sopra a harpa eólia. Ao afirmá-la como inspiração em sua obra, observa-se que o que está expresso para o leitor vai além das “formosas curvas do horizonte” e busca atingir o ideal simbólico da Natureza: ela é um livro universal que deve ser decifrado pelo poeta-gênio²²⁶, que é o único capaz de traduzir os símbolos que estão presentes nela para a linguagem dos homens comuns. Esse

²²⁶ O crítico Luiz Costa Lima observa essa questão sumariamente em seu texto, pontuando que “a abertura visual sousandradina provoca o autor para expressar um dos mais antigos topos da literatura ocidental: o mundo compreendido como um livro a ser decifrado”. Cf. “O Campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade”. In: CAMPOS, Augusto e Haroldo de. Op. cit., p. 486.

potencial simbólico dos elementos da natureza, como apontado anteriormente, é comum entre os românticos, como é referenciado no poema “Correspondências”, de Charles Baudelaire, que sugere a natureza como “uma floresta de símbolos”, ou como em Novalis: “O homem não é o único a falar – o universo também fala – tudo fala – línguas infinitas”. Essa perspectiva da Natureza como livro é sugerida por Sousândrade:

Da natureza eu leio à luz da estrela
No livro universal, que tenho aberto
(Canto X, p. 51)

A plenitude intelectual é objetivada a partir de uma forma-de-exposição que recorre a procedimentos linguísticos que contribuem para a afirmação do caráter Sublime da poesia sousandradina. Esse caráter potencializa a busca pela expressão de uma força superior que está na ideia da criação divina do poeta-gênio. Destaca-se, então, que os elementos da natureza e a sua simbologia são indispensáveis para que o poeta possa realizar tal façanha. Observaremos como a construção das imagens sublimes ao longo da narrativa dO *Guesa* reforçam o princípio exposto na *Memorabilia* que constitui a subjetividade como norteadora do trabalho do poeta.

2.1.1 Sublime: a imaginação e a recriação da natureza

Nos primeiros versos do canto I, de O *Guesa*, Sousândrade, valendo-se das partes da estrutura da epopeia, invoca a sua própria imaginação como Musa para guiá-lo no desenvolvimento de sua narrativa. Essa atitude expõe o vínculo entre a sua imaginação e os elementos da Natureza, como sugerido anteriormente em sua prosa e em outros momentos de sua poesia. A construção dessa passagem apresenta uma organização particularmente interessante que evidencia simbolicamente os preceitos para a sua criação poética, como podemos notar:

Eia, imaginação divina!

Os Andes

Vulcânicos elevam cumes calvos,
Circundados de gelos, mudos, alvos,
Nuvens flutuando – que espetác'los grandes!

Lá, onde o ponto do condor negreja,
Cintilando no espaço como brilhos
D'olhos, e cai a prumo sobre os filhos
Do lhama descuidado; onde lampeja

Da tempestade o raio; onde deserto,
O azul sertão formoso e deslumbrante,
Arde do sol o incêndio, delirante
Coração vivo em céu profundo aberto!
(Canto I, p. 51)

O processo de construção dialética na poesia sousandradina, considerando como resultado a síntese da relação entre a subjetividade do poeta e os elementos da Natureza, é apresentado de maneira exemplar, em que o autor busca, na revisão de um elemento constituinte da forma da epopeia clássica, evidenciar a premissa para a sua criação poética.

A alusão à invocação – uma das partes de quantidade do poema épico²²⁷ – é adequada à finalidade de expressão dos desígnios subjetivos de Sousândrade, que desloca a função que antes era das Musas da Antiguidade²²⁸ para a sua Imaginação. O papel das Musas era essencial para a construção da narrativa épica, pois eram elementos simbólicos que os poetas utilizavam em sua invenção para justificar os episódios inverossímeis presentes em seu desenvolvimento. Os poetas invocavam as Musas para pedir-lhes inspiração e engenho para realizarem suas invenções poéticas²²⁹. Com isso, os

²²⁷ As partes de quantidade do poema épico referem-se a sua estrutura formal do poema épico, a saber: a proposição, que enuncia o tema da obra; a invocação, que é o apelo dos deuses para que auxiliem o poeta na sua empreitada criadora; a narração é a parte principal e mais extensa, que apresenta o relato da ação executada pelo herói; e o epílogo, que é o fecho da ação e sempre deve guardar um imprevisto.

²²⁸ Segundo a mitologia grega, as Musas são as deusas que zelam pelas “artes”: Calíope [poesia épica, lírica e eloquência], Clío [história], Érato [poesia amorosa], Euterpe [poesia lírica], Melpômene [tragédia], Polímnia [hinos religiosos e filosofia], Tália [comédia e poesia ligeira], Terpsícore [poesia épica e eloquência] e Urânia [astronomia].

²²⁹ Conforme podemos observar em poetas e filósofos da antiguidade, como Homero, Píndaro, Hesíodo, Empédocles e Ovídio, a invocação às Musas é fundamental para que a demanda poética fosse cumprida. Essa invocação garantia a inspiração e o engenho necessários para que os poetas pudessem concluir suas obras com maestria. A relevância das Musas pode ser notada, por exemplo, nos terceiro e quarto fragmentos do poema “Sobre a Natureza”, de Empédocles: “3 – Mas, oh! Deuses, afastai de minha língua a loucura destes [homens] e deixai uma pura fonte correr de lábios santificados! E a ti, festejada Musa, virgem de alvos braços, suplico que me faças entender o permitido aos homens efêmeros! E que conduzas e guies, [da morada] da santidade, o dócil carro. E as flores da honra e a da

episódios maravilhosos contidos no interior da narrativa eram tornados verossímeis: a transformação dos companheiros de Ulisses em porcos na *Odisseia*, de Homero; como a jornada de Dante aos círculos infernais, na *Divina Comédia*; ou o episódio do gigante Adamastor, n*Os Lusíadas*.

Em Homero, podemos observar a invocação da divindade com o propósito de inspirar o canto, a qual será exemplo essencial para as preceptivas posteriores do gênero. Eis a invocação da Musa na *Odisseia*:

O homem multiversátil, Musa, canta as muitas
Errâncias, destruída Troia, [...] ²³⁰

Ou na *Ilíada*:

Canta-me, ó deusa, do Peleio Aquiles
A ira tenaz [...] ²³¹

Já os poetas católicos realizaram a transposição do paganismo para o universo cristão ²³², já que invocavam Deus ou entidades divinas do catolicismo, como na obra *Jerusalém Libertada* (1581), de Torquato Tasso:

Ó Musa, tu que a fronte não coroas
No Hélicon de louros Morredores,
Mas co'os seres angélicos povoa
O empíreo aureolada d'esplendores,
Faze que minhas rimas sejam boas;
Vem inspirar-me divinais ardores;

glória de mãos mortais não te dominarão a ponto de erguê-las e recebê-las, a fim de que fales, com resolução, mais do que permite a sagrada ordem, e que ganhes assim assentos nas alturas da sabedoria. E agora, considera com todos os teus sentidos como cada coisa é clara. E não dê maior confiança ao olhar do que a que corresponde ao ouvido; e não estimes ruidoso ouvido acima das claras instruções da língua; e não recuses confiança às outras partes do teu corpo, pelas quais há acesso à inteligência; conhece cada coisa como é manifesta. 4 – é próprio dos espíritos baixos desconfiar dos mais fortes. Conhece, como ordenam os seguros ensinamentos dos lábios de nossa Musa, após a palavra ter passado pelo crivo do teu interior". In: VÁRIOS. *Os filósofos pré-socráticos*. Introdução, tradução e notas de Gerd A. Bornheim. São Paulo: Cultrix, 1972. p. 68-78.

²³⁰ HOMERO. *Odisseia*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2011.

²³¹ Id., *Ilíada*. Tradução Odorico Mendes; prefácio e notas versos a verso Sálvio Nienkötter. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

²³² No entanto, há casos em que os poetas mantiveram a invocação das musas pagãs, como Camões, em *Os Lusíadas*, onde apela às Tágides – ninfas do rio Tejo –, nas estrofes 4 e 5 do canto I. Ainda, o poeta invoca Calíope, canto III, para que ela lhe dê inspiração para a criação de sua narrativa: "Agora tu, Calíope, me ensina/O que contou ao Rei o ilustre Gama;/Inspira imortal canto e voz divina/Neste peio mortal que tanto te ama". In: CAMÕES, Luis Vaz de. *Os Lusíadas*. Emanuel Paulo Ramos (Org.). Porto: Editora Porto, 2009.

E revela se o falso em meu poema
 Uno à verdade, e ao teu diverso tema.²³³

A evocação das Musas vai perdendo a sua funcionalidade tal como determinado pela estrutura do gênero épico na modernidade, sendo dispensável ou revista pelos poetas. O crítico E. R. Curtius, escrevendo sobre a evocação das Musas no início da idade moderna, anotava que

[...] nada mais frio e absurdo do que a invocação das Musas por um moderno. Em último caso, é preferível invocar — como fez Samuel Buttler em seu *Hudibras* (1663) — um copo de cerveja, que talvez tenha inspirado mais poesia e prosa do que todas as águas do Hipocrente e do Hélicon.²³⁴

Por seu turno, Sousândrade enfatiza o potencial criativo de sua subjetividade como padrão absoluto para o desenvolvimento de sua narrativa, quando apela para sua imaginação-musa. Essa atitude é característica de sua obra, que ressalta a autonomia subjetiva quanto aos elementos exteriores de sua criação. É importante que se trate da exclusão da ideia de uma força divina que, além de trazer inspiração para o poeta, também chancelaria o seu canto, em benefício da consagração de sua subjetividade na organização de todas as esferas de sua produção. É em sua subjetividade que estão todas as respostas.

O caráter demiúrgico conferido à sua imaginação-musa converge para uma técnica de construção poética que estabelece uma relação particular com os objetos nela apresentados, já que não limita-se a criação de uma imitação de uma natureza objetiva, mas a projeção do ideal de seu criador. Essa concepção de imaginação criadora, responsável pela organização da poesia sousandradina, comunga da noção da *imaginação esemplástica*²³⁵ do poeta inglês Coleridge que considerava

²³³ TASSO, Torquato. *Jerusalém Libertada*. Trad. de José Ramos Coelho. Organização, introdução e notas de Marco Lucchesi. Fixação do texto e ensaios de Pedro Lyra e Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. Canto I, 2, v. 9-16, p. 116.

²³⁴ CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral [com colaboração de Paulo Rónai]. São Paulo: EDUSP, 2013, p. 307.

²³⁵ *Esemplástico* é uma nomenclatura cunhada pelo poeta, a partir do grego *eís èn pláttein*, “que dá forma e unifica”, propondo diferenciar a imaginação criadora da fantasia.

[...] a imaginação [...] como primária ou secundária. Defendo que a imaginação primária é a energia viva e o agente primeiro de toda percepção humana, sendo que uma repetição, no espírito finito, do eterno ato de criação no infinito *Eu sou*. E considero a imaginação secundária como eco da anterior, coexistente com a vontade consciente, todavia ainda como idêntica à primária quanto ao tipo de atuação, dela diferindo somente quanto ao grau e ao modo de operar. Ela dissolve, dissemina, dissipa, a fim de recriar. Ou onde esse processo se torna impossível, ela ainda assim, não obstante, se empenha para idealizar e unificar. É essencialmente vital, do mesmo modo que todos os objetos (como objetos) são essencialmente fixos ou mortos.²³⁶

A imaginação criadora não prescinde da memória de um objeto empírico para projetá-lo, diferentemente da fantasia aristotélica²³⁷. Por não estar vinculada a um modelo fixo e predeterminado, a imaginação criadora abre infinitas possibilidades, operações e combinações que permitem o poeta construir a sua arte de maneira autônoma e com suas próprias leis. A apresentação da forma-de-exposição ou das projeções da Natureza presentes nos versos de Sousândrade, por exemplo, é a materialização de algo indeterminado, sem semelhança, que supostamente surge ao mesmo tempo em que o seu arquétipo é gerado, estabelecendo a organicidade em seu processo de criação. Os significantes e significados dos objetos produzidos pelo poeta são gerados segundo a sua vontade e o seu ideal artístico, logo, o que prolifera de sua imaginação tem um código próprio, é um hieróglifo para iniciados. Com isso, a crença neoplatônica dos românticos estabelece uma relação com o mundo exterior que tem que ser mediado pela imaginação-musa, uma vez que o devir das sensações experimentadas pelo poeta ganham uma simbologia que não limita-se ao simples som das ondas, uma vez que estes se tornam a projeção dos sentimentos mais recônditos do poeta.

²³⁶ COLERIDGE, Samuel Taylor. "Imaginação, poema e poesia". In: VÁRIOS. *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688- 1922)*. Organização de Roberto Acízelo de Souza. Chapecó, p. 93.

²³⁷ Aristóteles, em *De Anima* (428a, 1-4), apresenta a primeira discussão sobre o conceito de imaginação [*phantasia*] que se restringe ao processo mental de construção de uma imagem. Para isso, a memória dos objetos a serem reproduzidos é fundamental, uma vez que a mente humana não é capaz de pensar sem imagens. Esse conceito de imaginação está ligado ao *sensus communis* que é a faculdade responsável pela representação inteligível dos objetos. Coleridge ressalta e enfatiza a diferença entre a imaginação criadora e a fantasia, afirmando que: "a fantasia, ao contrário, não tem outras fichas para jogar senão coisas fixas e definidas. A fantasia nada mais é, na verdade, que um modo da memória emancipado da ordem do tempo e do espaço, mesclado com aquele fenômeno empírico da vontade que designamos com a palavra escolha, além de por ele modificado. Mas, tanto quanto a memória comum, tem de receber prontos, da lei da associação, todos os seus materiais". In: ARISTÓTELES, *De Anima*, p. 93.

O poder divino de sua imaginação-musa é apresentado na continuidade do poema, quando são construídos os quadros naturais em que será desenvolvida a narração do périplo do Guesa: os elementos naturais compõem a ideia dos espaços sempre grandiosos, cujas dimensões não são apreendidas apenas pela percepção do homem comum. Assim, cabe ao poeta projetá-la para compartilhar com o leitor toda a sua inspiração e a sensação indizivelmente intensa decorrente do contato com Natureza. A questão a ser notada é a incorporação dos símbolos da Natureza para afirmar essa ideia de criação divina e os conflitos da alma do poeta-gênio. Já para a construção da forma-de-exposição da poesia que mediará essa demanda, ele vale-se da estética do sublime, que potencializa a força de sua imaginação conforme seu criador, como veremos em seguida.

O “espetáculo” da Natureza proposto nos versos de Sousândrade é a imensidão do cenário andino, que exige um voo da imaginação do poeta-gênio para a composição da imagem de abertura, o que, de fato, é sugerido com a justaposição de imagens que nos apresentam a sua dimensão grandiosa. O poeta pretende alçar a imaginação do leitor para um voo que intenta compreender a vastidão do cenário proposto em três momentos: na primeira quadra do poema, a ideia da altitude da montanha andina é sugerida ao leitor, recorrendo a elementos como o gelo de seu cume e as nuvens ao seu redor que sugerem, dada a sua especificidade, a dimensão do espaço figurado; na segunda quadra, é enfocado voo de ataque do condor aos filhotes de uma lhama. Aproveitando a atmosfera criada na primeira quadra, a ideia da grande altitude ainda é destacada pela imagem diminuta do condor, classificada como um “ponto”. A visão do leitor é deslocada do alto da montanha para o solo, fixada na pequena e longínqua imagem do condor. A distância percorrida pela ave em seu voo de ataque também contribui para a ideia da proporção desmesurada do espaço, pois, baixando de uma altura imensa, empreende o ataque à sua presa no solo. Na terceira quadra, o olhar é lançado para a imensidão do espaço árido e, em seguida, é direcionado ao sol na amplitude do céu. A antropomorfização do sol, qualificado como “delirante/ Coração vivo em céu aberto!”, contribui para o elo entre a subjetividade e a natureza, como se o

próprio coração do poeta-gênio fosse lançado às alturas do Inti incaico para iluminar o caminho dos homens.

Nessas quadras, a imagem do condor merece atenção: é um símbolo da criação subjetiva, associado ao poder do poeta-gênio. Assim como o albatroz, a águia e o falcão, essa ave andina tem a capacidade de alçar voos em grandes altitudes e enxergar seus alvos em longas distâncias. Essas características possibilitaram aos românticos associar essas aves ao poder visionário do poeta-gênio, que supõe guiar utopicamente os homens ao retorno à idade de ouro futura, na qual a perfeição da antiguidade helênica será reestabelecida. A visão além do que se vê imediatamente é a capacidade do gênio de ser o mediador entre os homens e as esferas superiores e divinas inacessíveis ao homem comum. O voo solitário do poeta é traduzido em suas palavras, que se tornam sagradas por conterem o germe de uma nova era. O símbolo do condor foi, também, relacionado à vertente dos poetas românticos brasileiros que expuseram em seus versos a preocupação social, abordando temas como o abolicionismo e a exaltação republicana, como Tobias Barreto, Castro Alves e o próprio Sousândrade, como pode ser notado em vários momentos de sua produção poética e em sua prosa.

Na construção do texto, Sousândrade organiza os elementos constituintes da imagem apresentada nesse excerto de maneira vertical, consolidando uma ideia de poder: verifica-se uma ordem que sugere uma gradação dos elementos que inicia-se por aquele que representa o poder absoluto: a imaginação-Musa. Em seguida, segue a montanha andina, o condor e o céu, retornando para outro elemento superior que é o sol-coração. Os versos desse excerto são uma tentativa de encontrar os pontos destacados na prosa sousandradina em uma forma que propicia a elevação de sua imaginação ao Absoluto, atingindo, assim, a sua plenitude intelectual. A imagística que Sousândrade constrói em sua narrativa tem essa função bastante específica, por isso a escolha dos elementos da natureza e os significados atribuídos por ele têm uma relevância não só para a fruição do leitor, que é apresentado à uma natureza pujante, mas como elementos que permitem associá-los à estética do romantismo.

A perspectiva de verticalidade presente na construção da imagem na poesia dos românticos, como de altura e de profundidade, traz a ideia da inatingibilidade e da superioridade da imaginação do poeta. A construção de imagens com dimensões grandiosas, como o cume da montanha andina, o sertão deserto, a imensidão do céu, ou a dimensão do Pacífico, sugerem a busca por uma representação do Sublime. Em consonância com essa perspectiva, o crítico Thomas Weiskel destaca que “o sublime natural considerava o espaço interior através de uma metáfora conceitual, na qual a incomensurabilidade do espaço físico estava ligada à infinitude de nossa competência supersensível”²³⁸. A ideia para a projeção da subjetividade do poeta supõe uma técnica poética fundada na relação entre a sua imaginação e o seu objeto que supõe a sua internalização:

O momento metafórico do sublime poderia ser entendido como uma internalização ou sublimação da relação da imaginação com o objeto. A “inatingibilidade” do objeto no que diz respeito ao espírito seria duplicada como uma estrutura mais profunda, de forma que no momento sublime o espírito descobriria ou situaria um domínio interior (inatingível).²³⁹

A busca pela projeção do EU, como vemos em Sousândrade, tem uma linguagem que não se limita a uma técnica ou a um “estilo sublime”, como já era previsto no tratado *Do Sublime*, atribuído a Longino²⁴⁰, que já considerava que além do domínio da técnica do trabalho com as palavras – cujos procedimentos para obter o efeito de grandeza no discurso poderiam ser ensinados –, era imprescindível contar com a genialidade de seu autor – qual

²³⁸ WEISKEL, Thomas. *O Sublime Romântico: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. Tradução de Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 20-21.

²³⁹ Id. *ibid.*, p. 41.

²⁴⁰ O tratado atribuído ao retor romano Cassio Longino forneceu subsídios aos pensadores que desenvolveram os conceitos da disciplina estética nos séculos XVIII e XIX. A discussão da sublimidade proposta nesse tratado não está limitada a articulação de recursos retóricos, mas insere a uma noção de subjetividade que permitiu aos leitores do século XVIII encarar-la como uma possibilidade de liberdade para o processo criativo centrado na subjetividade. Logo, a “paixão” que era construída retoricamente, considerando seus preceitos técnicos, tornou-se paixão como afeto incondicionado para os românticos. Esse tratado foi redescoberto e publicado por Robortello, em 1554, mas não conseguiu recolocar a questão do Sublime em debate. Somente em 1674, com Boileau, que o tratado e essa categoria começa a ganhar relevância nos debates sobre a poética. A partir disso, o conceito de Sublime foi acrescido de contribuições que expandem a sua significação, como nas obras de Edmund Burke, Kant e Schiller.

não pode ser ensinada. Nesse tratado, são apontadas cinco fontes necessárias para a produção de um estilo grandioso

A primeira e a mais importante é a faculdade de lançar-se aos pensamentos elevados [...]; a segunda é a paixão violenta e criadora de entusiasmo. Mas essas duas primeiras fontes do sublime são, na maior parte, dons constitutivos naturais; quanto às outras, elas passam também pela técnica; é de início a qualidade da fabricação das figuras (elas são de dois tipos, as figuras de pensamento e as figuras de palavras); é preciso acrescentar a expressão da nobreza, da qual fazem parte por sua vez a escolha das palavras e a expressão figurada e fabricada. A quinta causa da grandeza e que engloba todas as outras enumeradas antes é a composição digna e elevada.²⁴¹

Desde Longino, o efeito sublime não depende apenas da técnica ou da engenhosidade de seu autor, mas, sobretudo, da experiência que o expectador ou leitor tem de determinada obra com esse estilo. A missão do sublime é causar o sentimento de arrebatamento do ouvinte que, para o retor romano, se encontra em algumas passagens que atingem “o ponto mais alto, a eminência do discurso”²⁴², as quais podem ser encontradas nas obras de Homero, Demóstenes ou Platão. O estilo sublime teria um efeito que transcende a linguagem e a função retórica de persuasão. A ideia de “arrebatamento” proposta é a de um poder que subjuga o ouvinte, que alça a sua alma às esferas superiores: “por natureza de certa forma, sob o efeito do verdadeiro sublime, nossa alma se eleva e, atingindo soberbos cumes, enche-se de alegria e exaltação, como se ela mesma tivesse gerado o que ouviu”²⁴³. Um ponto que merece destaque é que, para Longino, os poetas e oradores que conseguem elevar a linguagem a ponto de alcançar o efeito do sublime devem ser notabilizados como estando acima dos outros homens:

[...] grandes homens, que estão longe de ser isentos de erros, no entanto estão todos acima da condição mortal. Todas as outras coisas mostram que os que as usam são homens, mas o sublime os eleva perto da grandeza do pensamento divino.²⁴⁴

²⁴¹ LONGINO. *Do Sublime*. Trad. de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 52-53.

²⁴² Id., *ibid.*, p. 44.

²⁴³ Id., *ibid.*, p. 51.

²⁴⁴ Id., *ibid.*, p. 95.

Ainda que de maneira bastante específica, a ideia de que o sublime é realizado por um talento que está acima dos demais homens, retoma a ideia do gênio como criador de produtos superiores. Com essa perspectiva, o sublime está ancorado na habilidade técnica e na imaginação de seu produtor. A partir do século XVIII, há o deslocamento da ideia do sublime da poesia para os fenômenos da natureza. Ainda em Boileau²⁴⁵, o termo *sublime* estava vinculado a produtos do engenho humano, como às passagens poéticas destacadas como exemplares. É na longa tradição naturalista inglesa que se observa a inversão conceitual, a qual atribui o sentimento sublime à natureza, tendo em Edmund Burke o ponto de culminância dessa perspectiva. O pensador inglês reflete, em sua obra *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, sobre o belo e o sublime como categorias estéticas independentes, propondo diferenciá-las: o belo associado aos objetos harmoniosos, claros ou suaves, sendo considerado como um prazer positivo; o sublime, por sua vez, vinculado aos objetos desproporcionais, escuros ou ásperos. O sentimento sublime é associado a um prazer negativo, encontrado em fenômenos da natureza que causam terror ou a sensação de perigo ao seu espectador. No entanto, a contemplação dos fenômenos naturais que causam o sentimento sublime só pode acontecer se o espectador estiver em segurança e com distanciamento: a ideia de perigo, de dor e o terror que determinado fenômeno natural pode causar é o que produz o sentimento de sublime. Por não ser afetado diretamente, já que está seguro, o espectador tem um misto de sensações, pois contempla a força destruidora sem sofrer diretamente o seu impacto e suas consequências. Assim, o sublime pode ser compreendido como um desprazer que provoca prazer, sentimento que Burke chama de *deleite*.

Em sua *Crítica da Faculdade de Julgar*, Kant reforça a transposição burkeana do conceito de sublime do campo da poética e da retórica para experiências ligadas à natureza. No desenvolvimento de sua teoria, o filósofo de Königsberg propõe duas categorias que dariam conta dos efeitos causados pela natureza no espectador de seus fenômenos: o *sublime matemático* e o *sublime dinâmico*. No sublime matemático, o movimento de ânimo do sujeito é

²⁴⁵ BOILEAU, Nicolas Despréax. "Prefácio ao Tratado do Sublime". Tradução de Vladimir Vieira. In: *Revista VISO – Cadernos de Estética Aplicada*, n. 14, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <www.revistaviso.com.br>. Acesso em: 2 jul. 2014.

ligado à faculdade de conhecimento: a percepção do sujeito depara-se com objetos naturais cuja grandeza impõe uma limitação à faculdade da sua imaginação. O sentimento de desprazer gerado nesse processo vem da “inadequação da faculdade da imaginação, na avaliação estética da grandeza” e, assim, causa um “prazer despertado a partir da concordância, precisamente deste juízo da inadequação da máxima faculdade sensível, com ideias racionais”²⁴⁶. Já o conceito de *sublime dinâmico* vincula-se à faculdade de apetição: o espectador é exposto a um fenômeno natural no momento em que a sua pujança é demonstrada. Isso gera o conflito entre a força da natureza e a força de quem avalia o fenômeno, tendo que mostrar a sua resistência em relação ao poder que está diante de si. Os exemplos de fenômenos naturais que são enquadrados nessa categoria de sublime são furacões, vulcões, rochedos ameaçadores etc., os quais colocam o sujeito em sua insignificância frente à sua potência ameaçadora. A partir disso, Kant considera que, quanto mais aterrorizador é o fenômeno natural, causando sentimento de perigo no sujeito que o contempla, mais prazer lhe causa. Segundo o filósofo, o sentimento de sublime é causado por esses objetos, porque “elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência totalmente diversa, que nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza”²⁴⁷. Acerca da teoria kantiana de sublime é importante enfatizar que os fenômenos da natureza suscitam o sentimento sublime, mas isso não significa que os objetos contenham o sublime. Em sua terceira crítica, Kant propõe que a “sublimidade não está contida em nenhuma coisa da natureza, mas só em nosso ânimo”²⁴⁸.

Friedrich Schiller propõe dois conceitos de sublime: o *teórico* e o *prático*. A terminologia de Schiller propõe uma revisão acerca daquela empregada na obra *Crítica da Faculdade de Julgar*, de Kant, que fazia a distinção entre sublime *matemático* e sublime *dinâmico*. A noção schilleriana de sublime avança em relação à kantiana por considerar que a experiência desse

²⁴⁶ KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993, p. 104.

²⁴⁷ Id., *ibid.*, p. 106.

²⁴⁸ Id., *ibid.*, p. 110.

sentimento não está subordinada somente à natureza. Conforme Vladimir Vieira, o filósofo

explica que tanto a dependência quanto a independência em relação à natureza ocorrem de duas maneiras diversas. Haveria uma dupla dependência: a primeira quando a natureza ‘deixa faltar as condições nas quais atingimos conhecimentos; a segunda, quando a natureza contradiz as condições nas quais é possível para nós levar adiante nossa existência’. Do mesmo modo, a independência se revela de duas maneiras: em primeiro lugar, ao sairmos do âmbito natural, podemos pensar mais do que o conhecimento nos transmite; ou então podemos contradizer as nossas inclinações por meio da nossa vontade.²⁴⁹

Friedrich Schiller revisa os conceitos kantianos de sublime buscando enfatizar seu vínculo com cada tipo de uso da razão: *sublime teórico* e *sublime prático*. Para o filósofo há dois impulsos determinantes que regem a relação do homem com a natureza, com o intuito de conhecê-la e também preservar sua existência: o impulso de conhecimento, ligado ao plano teórico, e o impulso de autoconservação, ligado ao plano prático. O sublime teórico está ligado a objetos experimentados como infinitos, porque sua grandeza vai além da capacidade de apreendê-los; o prático diz respeito a objetos que despertam o pavor, porque sua força excede fisicamente a capacidade de resistência do homem enquanto ser sensível. Para Schiller, o sublime prático é superior ao teórico, pois propõe a autonomia do sujeito em relação à natureza. O poeta destaca três componentes característicos do sublime prático e do seu sentimento: em primeiro lugar, um objeto da natureza como questão; em segundo, uma relação desse poder com a nossa faculdade de resistência física – o que leva à representação da nossa impotência física –; e em terceiro lugar, uma relação do mesmo poder com a nossa pessoa moral ou racional. Segundo Schiller, o sentimento do sublime pode ser apreendido não apenas na observação dos fenômenos da natureza, mas também na arte. Para ele é na arte e na cultura que o homem pode apresentar a sua reação de liberdade, não se subordinando a nenhuma causalidade natural. Como pontua Pedro Sússekind, no pensamento schilleriano

²⁴⁹ VIEIRA, Vladimir. “Os dois sublimes de Schiller”. In: SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Pedro Sússekind (Org.); Trad. de Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 89.

[...] a cultura pode ser concebida como resposta do homem contra as imposições da natureza, pois, graças ao seu entendimento, às realizações da técnica, ele consegue aumentar artificialmente as suas próprias forças naturais e, até certo ponto, tornar-se fisicamente senhor de todas as coisas físicas.²⁵⁰

No âmbito da arte, o sublime seria o ponto mais elevado que permite ao homem alcançar a sua liberdade absoluta. Schiller estabelece uma diferenciação entre o belo e o sublime que permite vislumbrar a conexão com a autonomia estética do homem: enquanto o belo ofereceria ao homem uma liberdade que está ligada às formas perfeitas e harmoniosas encontradas na natureza, o sublime vincula-se à liberdade em que não há influência da razão: a atuação dos impulsos que elevam o espírito do homem, não se atendo a nenhuma lei que não a sua própria. Em seu ensaio *Sobre o Sublime*, Schiller considera que

a capacidade de sentir o sublime é, assim, uma das mais esplêndidas aptidões da natureza humana, que merece tanto a nossa atenção, por sua origem na faculdade autônoma do pensamento e da vontade, quanto o mais perfeito desenvolvimento, por sua influência sobre o homem moral. O belo tem seu mérito apenas no que diz respeito ao homem, o sublime, no que diz respeito ao puro demônio²⁵¹ que o habita. Como é nossa destinação, mesmo com todas as limitações sensíveis, que nos orientemos pelo guia dos espíritos puros, o sublime tem de ser acrescentado ao belo para fazer da educação estética um todo perfeito, ampliando a capacidade de sentir do coração humano segundo a amplitude completa de nossa destinação, e para além do mundo sensível.²⁵²

O objeto artístico que permitiria ao homem vivenciar o sentimento do sublime seria a tragédia. Com a relação de sublime e tragédia, formula-se a ideia do espectador de um fenômeno natural que provoca a sensação de prazer pelo desprazer. O trágico é uma representação artística que apresenta uma situação de sofrimento ou desgraça de forma fictícia, capaz de colocar o homem em contato com tal situação, sem subordiná-lo à causalidade da natureza. A experiência do terror e do sofrimento que pode ser vivenciado pelo homem com o gênero trágico permite-lhe consolidar a sua força moral e educá-

²⁵⁰ SÜSSEKIND, Pedro. "Schiller e a atualidade do sublime". In: SCHILLER, Friedrich. Op. cit., 2011, p. 96.

²⁵¹ Segundo Süssekind, "Demoníaco", aqui, tem o sentido de "espiritual", daquilo que não está submetido à necessidade física. Cf. SCHILLER, Friedrich. Op. cit., 2011, p. 65.

²⁵² Id. Ibid., p. 72-73.

lo para a “liberdade absoluta”: na medida em que encara o sofrimento do qual não conseguiria se desvencilhar como homem natural, pode superá-lo com a sua moral e a sua autonomia racional. A arte e a cultura possibilitariam ao homem uma experiência superior ao sublime vinculado apenas aos fenômenos naturais, já que, com elas, prevê-se uma esfera na formação do indivíduo que não está contemplada na natureza. A arte trabalha esteticamente na construção do caráter moral do homem, o que a natureza não pode realizar com a sua experiência sublime.

As considerações teóricas sobre o sublime têm relevância no processo de construção poética sousandradina. A atribuição dos sentidos simbólicos aos elementos da natureza, como vimos, não se limita à criação de um efeito estético no leitor, pois, além disso, atende ao propósito de sua afirmação como criador. O poder de criação que Sousândrade tem sobre a construção da natureza para a sua obra remete aos critérios de criação divina do gênio. Ainda, considerando que toda a criação do gênio busca lançar a alma do interlocutor para o infinito, vemos a incorporação de símbolos que possibilitam isso. No excerto anterior, observamos a sua imaginação-musa como força criadora da natureza. No caso, a grandiosidade do espaço poderia ser associada ao sublime matemático kantiano ou ao sublime teórico schilleriano, mas o que não é previsto é a significação simbólica que é atribuída ao espaço.

Para Sousândrade, a natureza também propõe um processo moral que remete ao ideal divino de criação, o qual pode ser associado tanto a Deus quanto ao próprio poeta. Em *O Guesa*, o poeta sugere que

“o processo moral da natureza,
Incolores princípios, a existência
Absoluta da aquém e além da beleza,
Vive em ti s’encarnando a áurea inocência
(Canto VIII, p. 249)

Se há um “processo moral da natureza”, segundo a perspectiva schilleriana, ele é produto da técnica poética de Sousândrade como representação de um fenômeno da natureza. Como só a arte sublime tem a possibilidade de influenciar a moralidade e desenvolver a cultura dos homens, a ideia do uso simbólico da natureza torna-se mais evidente como projeção do ideal estético do poeta.

A presença da natureza sublime na poesia sousandradina não está apenas na construção dos quadros cuja grandeza é convertida em símbolo de sua imaginação criadora. Na narrativa de *O Guesa*, o poeta apresenta a terra natal do poeta-Guesa totalmente devastada por uma queimada sem precedentes. Esse episódio é apresentado no canto IV, no momento em que a personagem da narrativa volta para “antiga selva, donde nunca devera ter saído” e no trajeto de sua viagem depara-se com o incêndio que destruiu o seu lar quando criança. No excerto a seguir, a personagem contempla o poder devastador do fogo sobre a floresta:

Ele parou sobre as colinas pálidas,
De murcha relva no verão cobertas:
Labaredas lavrando ao longe válidas,
Das entranhas da terra em fogo abertas,

Os seus corpos de virgens contorciam
Deliradas no espaço, e desgrenhando
Em volatas as comas, lentas se iam
Dos sertões na devastação andando.

Contemplava ele a vasta ondeosa chama,
Sem assopro huração, rugindo inferno
Pelas mil gorjas com que o fogo aclama
Vida e morte em um só poder eterno.

Ao arruinar dos delubros primevos
Mais os mares de chama enfuriavam,
Do caso vinham raios negros, sevos,
E pelo ar os tufões se condensavam.

Da grande seca flagelada a terra,
Ardiam as florestas; solitárias
Línguas de fogo viam-se na serra
À noite; ao sol calmoso as alimárias

Cegas de sede a habitação entravam
Dos homens inofensas, erradias –
De um profanado templo se lançavam
Os fundamentos nesses tristes dias.

Ferozes, êneas, ameaçadoras,
Vinham cada manhã negras auroras;
No mar a morte, em todos os elementos,
Fechando a porta o camponês aos ventos.

(Canto IV, p. 145-146)

A imagem que Sousândrade projeta do incêndio é devastadora, subjugando os outros elementos constituintes da paisagem, inclusive o homem. A dimensão vasta desse fenômeno pode ser mensurada quando há analogia

com o mar, apresentando uma noção que supõe uma grandiosidade aliada à sua força descomunal, classificada como feroz. A violência do incêndio vai consumindo a vegetação serrana e espantando os animais para o território ocupado pelos homens. No entanto, o poeta aponta que a destruição pelo fogo ia se propagando lentamente, o que é materializado na construção dos versos pela aliteração das consoantes /m/ e /n/.

O poder destrutivo do incêndio não se restringe à vegetação, mas avança para as propriedades dos agricultores da região, entre as quais estava a da família da personagem. A contemplação do quadro sublime vai se convertendo em desespero da personagem ao constatar a ruína de sua casa natal:

Cessara o vasto incêndio, que em ventosa
Tarde, depois de um dia abrasador,
Destruíra, nessa hora dolorosa,
Toda a esperança ao rico lavrador.

As fábricas arderam, sacudiu-se
A hala do fogo às plantações virentes,
O canavial enegrecido viu-se,
Negro e sem onda o leito das correntes.

Dos tetos das senzalas defendidas
Os escravos quais sombras deslizavam;
À porta do casal tristes, pendidas
Do lavrador as filhas soluçavam,

A imagem das ruínas da propriedade decorrentes do incêndio destruidor é aliada à memória de cenas da vida cotidiana da fazenda, nas quais o poeta cria uma analogia entre as chamas que devastaram a paisagem com a “chama dos amores” da juventude de *O Guesa*. Os quadros da natureza descritos, anteriormente, como uma perspectiva grandiosa ou forte, que pode ser associada ao conceito do sublime teórico schilleriano, são substituídos pela relação amorosa entre o poeta-Guesa com a sua namorada Rosa²⁵³. Após uma longa narrativa sobre um festim que acontecia nos limites da fazenda Vitória, os amantes “perderam-se da orquestra” e são lançados “nos inocentes Edens –

²⁵³ Nos versos do canto IV, Rosa é a namorada chamada de louca e “moral infanticida”, pois abandona a filha natural Maria José na propriedade da família do poeta – a fazenda Vitória – e muda-se para o Rio de Janeiro, onde leva uma vida desregrada na visão do poeta. Cf. LOBO, Luiza. Op. cit., 2012, p. 524.

que em mundo vezes se transformam!”. A partir disso, o poeta realiza a transposição do incêndio da natureza para o âmbito do amor do jovem Guesa:

Veio o pavor, crescendo os aposentos
Do silêncio ao sossego e à soledade;
E a luz, que é toda brilho e movimentos
Co'o vozear da alegre mocidade,

Também amorteceu, palente e fria;
Os perfumes porém, se desprendendo.
Das estrelas do campo, na harmonia
Foram de manso os corações erguendo.

Uma rosa inclinou-se na alva rede,
Longa vista esprou pelo horizonte,
Sentiu pranto no olhar, nos lábios sede,
Tremores n'alma: 'Deus! Como arde o monte!

'Como abrasa-se além toda a montanha!
Como animam-se as chamas envolventes
E velozes envolvem-na, co' a sanha
Das rajadas do sul rubras, cadentes!

'Como horríveis ondulam no horizonte
Alevantando a voz! E os clarões ermos
Banhando o céu e a terra, qual a fronte
Ai! Da meiga tristeza dos enfermos –

'Oh! Não se apaga a maldição das chamas!
– Atravessam do golfo a onda ruidente!
– Vingam margens opostas, e das ramas
Refletem-se nas águas!...' De repente

Ela tremeu; na frente refletidas
Do moço Guesa, ali, vendo-as lavrando!
Mas voltou-se às planícies incendidas
E as palmeiras dos altos s'inflamando;

Que inflamavam-se no ar, sem que centelha
Fosse as tocar azul e luminosa,
Por qual encanto a chama desta àquela
Surdindo viva! Suspirava a rosa:

'Por que, meu Deus, a chama existe oculta
Entre o seio eternal da natureza,
E darda então na esp'rança que sepulta
Do lavrador coitado?' E amostra ao Guesa

A palma que resplande, qual erguendo
Nas labaredas convulsivas, braços
Que penetram nos céus!... longos, tremendo
Alvejam os seus, formaram laços:

(Comunicava o incêndio) incêndio a virgem,
Seus braços nuns ao seio lhe levaram
A quem achou-se ali, com a vertigem
Dos que no mar dos gozos soçobraram!...

E a rede branca é nuvem onde os astros
 Escondem-se nos sonhos de ventura;
 Onde dentre clarões, rotos os nastos,
 Surge de um anjo a deusa da loucura.

A contemplação das chamas que tomam proporções grandiosas no monte causa terror e apreensão no Guesa e sua namorada. O poeta sugere a analogia da consumação da natureza pelas chamas e das “chamas” que tomam o casal de amantes de maneira bastante simbólica, valendo-se da imagem da rosa²⁵⁴. Como se nota, no excerto, “rosa” não é apresentada como um nome próprio, mas de maneira genérica, podendo-se associá-la a “flor”. Com isso, de maneira transparente, por uma analogia de proporção, a vegetação que queima com o incêndio está para a namorada-rosa que arde de prazer. Ainda, a rosa tem uma forte carga simbólica que remete à paixão, ao feminino e à pureza, referidos nos versos. É fundamental ressaltar que o sentimento de sublime permanece na construção do poema, pois a imagem feminina traz consigo a simbologia que também remete ao ideal de ascender às esferas inacessíveis propostas pelo sublime. Conforme destaca Weiskel, para o poeta inglês William Blake, o corpo feminino é o ponto de convergência entre o exterior e o interior, estabelecendo-se, assim, a ideia de um “espaço feminino”, o qual é “limitado para aqueles que estão fora, mas infinito para os que estão dentro”²⁵⁵. Com essa perspectiva, podemos afirmar que Sousândrade inverte, de maneira interessante, a ideia de projeção da natureza como símbolo de sua imaginação criadora, pois, ao invés de manter a projeção do espaço grandioso, ele volta-se para uma metáfora do feminino como busca do infinito. Nessa perspectiva, o poeta destaca que:

“A natureza é campo de batalhas

²⁵⁴ O símbolo da rosa remete à ideia de perfeição, o amor, o coração, a paixão, a alma, a pureza, a beleza, a sensualidade, o renascimento; e, de acordo com sua cor, pode simbolizar a lua [branca], o sol [amarela] ou o fogo [vermelha]. O desabrochar do botão da rosa simboliza para algumas crenças o segredo e o mistério da vida. Essa flor estava associada, na mitologia greco-romana, a Afrodite ou Vênus, deusa do amor e da beleza considerada, portanto, uma flor sagrada de elemento fogo, que simbolizava a fertilidade, a beleza ou até mesmo a virgindade. Segundo a lenda, para os gregos, a rosa era uma flor branca que se tornou vermelha no momento que Adônis foi ferido de morte e Afrodite, sua amada, transformou a cor das rosas ao picar-se num espinho. A partir dessa ideia presente no mito, a rosa também recebe a carga simbólica da regeneração.

²⁵⁵ WEISKEL, Thomas. Op. cit., p. 22.

Em transluzir feroz de sangue e flores:
 Ri-se aurora por trás de rubras malhas,
 Choram as várzeas trêmulas de amores
 “Ao interno calor que a terra agita,
 Nos dilatados campos ondulando
 Arredonda-se o monte que palpita,
 Que em fogo irrompe, a lava expandando:
 “Tal nas veias o sangue a chamejar-te
 O seio intumescceu-te, a luz formosa
 Dos olhos entornou-te, e fez-te mártir
 Na alvorado dos anos, Rosa, Rosa!”

O dispositivo que o poeta aplica em sua poesia para manter o seu leitor envolto de elementos que remetem às esferas inacessíveis para o homem comum permite-nos vislumbrar uma técnica poética corrente no romantismo, que busca transcender a materialidade da palavra. Isso converge para a afirmação da subjetividade como princípio e fim da obra sousandradina. A apresentação dos símbolos da natureza é procedimento que teoricamente proporciona a experiência prática do sublime na arte. Mas reforçamos que, além dessa prática, há a carga simbólica que o poeta atribui aos elementos com o intento de tornar visíveis o seu ideal de transcendência e sua perspectiva de criação poética.

2.1.2 O sublime e o “oceano de imagens”: a voragem da natureza e as digressões do poeta-Guesa

Em *O Guesa*, dois elementos da Natureza sublime, construída pelo seu autor, merecem destaque: o oceano e os rios, os quais a personagem enfrenta em seu périplo. Como recurso estético, um primeiro ponto a ser observado é que eles contribuem para a afirmação do princípio estético-panamericano sousandradino, que emprega elementos da natureza americana como fonte para a sua criação poética. Logo, as referências apresentadas são os oceanos Atlântico e Pacífico, os rios amazônicos, como o rio Negro e Amazonas, e algumas referências mais específicas, como a Baía de Guanabara, o golfo do México, as cataratas do Niágara, o lago Titicaca, o rio Hudson, entre outras.

Os espaços marítimos e fluviais mantêm o caráter sublime das projeções da Natureza peculiares à obra sousandradina. Isso contribui para a

construção do caráter heroico da personagem que enfrenta os perigos em que é submetida em sua jornada, tornando evidente a sua força e coragem diante da potência destruidora da Natureza.

O poema narrativo de Sousândrade remonta aos poemas épicos clássicos, nos quais os heróis se lançam em viagens e aventuras para realizar feitos grandiosos, desde as mais remotas narrativas, como em *Beowulf*, *Kalevala*, *Odisseia*, *Os Lusíadas* e, no contexto do romantismo, *Childe Harold's Pilgrimage* e *A balada do velho marinheiro*. Em *O Guesa*, o deslocamento da personagem não é motivado por uma guerra, a fundação de uma nação, ou a missão de destruir uma besta maligna, mas para professar o seu ideal republicano entre os povos americanos e denunciar o caráter predatório da conquista da América pelos europeus e a situação dos governos contemporâneos. É um périplo moral, no qual, além da dimensão ideológica e política, há elementos que moldam o perfil de um cidadão nas práticas de uma sociedade republicana e católica²⁵⁶. No caminho de sua estrada poética do Suna, suas reflexões sobre os mais variados temas, que vão desde a sua infância aos seus posicionamentos políticos, permeiam o seu deslocamento pelo oceano e pelos rios que o conduzem para a sua missão social. A bordo de sua embarcação, a imaginação do poeta-Guesa revela, por meio de longas digressões, sua perspectiva sobre vários assuntos, que vai desde a

²⁵⁶ Não somente em sua poesia, mas como em seus textos publicados em periódicos, Sousândrade sempre defendeu as ideias republicanas, seja atacando a política imperial, como na série de artigos intitulados “Centelhas”, publicados entre 7/11/1888 até 14/07/1889 no periódico *O Novo Brasil*, ou como na propagação de seu ideal de sociedade republicana expresso nos textos “Práticas familiares de democracia”, publicados na seção Republicana do periódico *O Globo*, entre 19/10/1889 à 27/11/1889. Nessa última série de artigos, o poeta propõe uma prática republicana baseada na família, na liberdade, na moral e na fé cristã, como se observa no artigo datado de 27/11/1889: “nas manhãs da República, em nome dos Céus e da Pátria, as igrejas falam aos povos, ditando-lhes a sabedoria, a honra, a cívica prudência e o respeito aos poderes instituídos”. Destaca-se que Sousândrade seguiu um ideal político que muitas vezes não era compreendido ou atendesse as demandas da própria prática política. No periódico *A República*, de 4/12/1890, era publicado o resultado de uma reunião republicana, na qual o poeta maranhense propunha a criação de única chapa eleitoral: “para as eleições de deputados e senadores ao nosso congresso constituinte lembramos (é simples lembrança republicana) que cada facção partidária patrioticamente nomeia um representante seu; então estes reunidos dividam entre si o número de deputados e senadores, e formem a chapa eleitoral, UMA SÓ CHAPA ELEITORAL. Se assim o fizerdes, nunca terá havido no mundo eleição mais formosa”. Evidentemente que essa proposta não foi acolhida por seus pares, tanto que no início desse texto, o responsável declara que “o cidadão Dr. Joaquim de Souza Andrade pronunciou as ingênuas palavras”. Cf. WILLIAMS, Frederick. Op. cit., 2003, p. 517.

contemplação da paisagem até seu posicionamento político. No texto “Errâncias de Sousândrade”, Augusto de Campos considera que

[...] estas viagens, cumpridas em tempos diversos, são interpretadas num único périplo mental, intertemporal, alimentando o contexto do poema com referências históricas e geográficas, que se mesclam às intervenções pessoais do poeta-Guesa-errante, às suas reminiscências e reflexões. O Maranhão (a Quinta da Vitória, na ilha de São Luís) é a Ítaca desse novo Ulisses e, simultaneamente, o termo da “estrada do Suna”, da longa peregrinação ritual.²⁵⁷

A tópica do oceano está presente na literatura universal desde a mais remota antiguidade. Curtius reforça que muitos poemas da antiguidade começam com o “soltando” e terminam com “colhendo” velas, lançando o seus heróis em desafios, jornadas perigosas:

[...] o poeta torna-se marinheiro; e o seu espírito ou sua obra, o barco; a viagem marítima é perigosa, especialmente quando dirigida por um “nauta inexperiente” ou em “frágil batel”. Por vezes é preciso governar o barco por entre escolhos. Alcuíno teme monstros marinhos e Esmargado, as ondas encapeladas. Frequente é a ameaça de ventos contrários e tempestades.²⁵⁸

Os mistérios e desafios são superados apenas pelos heróis virtuosos: como o jogo que os deuses fazem com o astuto Ulisses em suas desventuras marítimas para voltar para sua casa após a guerra de Tróia; monstros fantásticos como o Leviatã, do *Livro de Jó*; o Gigante Adamastor da epopeia camoniana, ou o cachalote *Moby Dick*, de Hermann Melville. O oceano é convertido em símbolo da liberdade, evasão e conhecimento, em que o nauta iça velas para uma jornada de descobrimento não só de novos povos e culturas, como de sua autodescoberta e sua formação, em uma viagem que transcende o mundo físico e torna-se uma viagem espiritual, ou para o autoconhecimento, como “uma experiência conversão, uma volta para dentro”²⁵⁹.

O espaço marítimo é uma constante na produção de Sousândrade,

²⁵⁷ CAMPOS, Augusto de. “Errâncias de Sousândrade”. In: SOUSÂNDRADE. Op. cit., 2009, p. 8-9.

²⁵⁸ CURTIUS, Ernest. R. Op. cit., p. 176.

²⁵⁹ SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo*: uma questão alemã. Tradução de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010, p. 21.

perpassando diversos momentos de sua produção, levando-o até autoproclamar-se o “rei dos mares”:

[...]
 “Oh, a estrada de glória! Desdobrai-vos,
 Belas asas da minha liberdade!
 Longe, mui longe iremos! elevai-vos
 Alto – da terra, além das tempestades!

“Volto ao reinado meu, nos oceanos
 Povoados d’imagens eu governo!
 Longe iremos – bem paga tantos anos
 D’ausência ao peregrino o mar eterno!”
 (Canto IX, p. 265).

Os versos acima ressaltam a plenitude intelectual do poeta que pretende empreender uma jornada para “além das tempestades”. Novamente, há a ideia de ascensão que coloca a imaginação do poeta longe e acima da terra. O desfraldar das velas é análogo ao abrir das asas para voo da imaginação do poeta que se lança em um ambiente que é governado por ele: “oceanos/ Povoados d’imagens”. Aqui a ideia da metapoética sousandradina é retomada quando ele atribui o caráter da Natureza ao da inspiração do seu fazer poético. O sentimento que nasce do contato do poeta-Guesa com o oceano favorece a projeção de um espaço poético que busca a imensidão e a inconstância de um oceano, no qual a sua imaginação criadora navegará soberana pelas imagens por ela geradas.

A ideia do deslocamento que temos na narrativa de *O Guesa* está presente também no longo poema “Fragmentos do Mar”, do volume *Harpas Selvagens*, no qual o eu lírico descreve suas impressões sobre os quadros da natureza que contempla durante o percurso que parte de Paris até o Maranhão²⁶⁰. É importante o caráter subjetivo desse poema que, como é expresso em seu nome, compõe-se de fragmentos digressivos que demonstram o voo de sua alma diante da “harmonia/ do amplo deserto, esvão do pensamento!”. Diante de tal cenário, o poeta constrói uma dinâmica em que

²⁶⁰ Nesse poema, o trajeto descrito contempla as seguintes localidades: Paris, Biscaia, Serras de Cintra, o Atlântico, a Ilha de São Vicente, as Costas do Brasil, o Rio de Janeiro, Bahia, Recife e o Maranhão. É provável que esse percurso seja a trajetória realizada no retorno de Sousândrade, após o período em que esteve estudando Engenharia de Minas na Universidade de Sorbonne – curso que não há registro de sua conclusão –, entre os anos de 1854 e 1856.

a solidão e a subjetividade são elencadas como partes integrantes da dinâmica dessa relação entre o eu lírico e a imensidão sublime do mar. Podemos ler versos como “Pensador solitário – eis o poeta” e, ainda, distinguindo-se dos demais passageiros e tripulantes da embarcação:

[...]
 Eu só medito, a Deus eu me levanto!
 Confusa a multidão nomada errando
 Sobre o convés, da terra os homens falam –
 Para eles é mudo o isolamento
 Do mar, caindo a tarde fira e triste.
 [...]
 Ó mar, eu te amo a louca tempestade,
 Mais que dos homens a bonança na alma
 Da voa da natureza a Deus não ouvem [...]
 (Fragmentos do Mar, p. 63).

A meditação do poeta é apresentada como fruto do isolamento e a sua capacidade de ter acesso às esferas do Absoluto. Isso pelo fato de que a voz divina que ecoa no isolamento marítimo só é ouvida por ele. O Eu consigo mesmo que cria as projeções da natureza é a constante em toda obra sousandradina. NO *Guesa*, o périplo do poeta-Guesa se dá de maneira solitária, o que possibilita as longas digressões meditativas na construção do poema. No entanto, há uma observação oportuna feita pelo eu lírico. Essa ideia remonta à noção do gênio romântico anteriormente discutida e sua capacidade de mediação entre os homens e o Absoluto. Se o poeta é único a ouvir o som divino oriundo do mar que se apresenta em sua jornada, alguém é capaz de ouvi-lo? Como ele mesmo pondera:

[...]
 Eu comparava a fronte e a voz ouvida
 Com a harmonia universal eterna
 D'essas meditações, quaes nunca o mundo,
 Mais nunca escutará! [...]
 (Fragmentos do Mar, p. 64).

O caráter digressivo e fragmentário colabora com a metáfora do “oceano de imagens”, composto pelo impacto do horizonte infindável do mar e a plenitude intelectual do poeta. As vagas do “oceano de imagens” influem na alma do poeta, tal como os ventos na harpa eólia, logo os seus sentimentos e a

sua imaginação encontram nesse espaço uma relação orgânica que os eleva à esfera do sublime. Tal relação é presente na produção de vários poetas do período, como em Byron²⁶¹, Samuel T. Coleridge²⁶², W. B. Yeats²⁶³, Arthur Rimbaud²⁶⁴, Walt Whitman²⁶⁵, Henry David Thoreau²⁶⁶ e nas letras brasileiras, Gonçalves Dias²⁶⁷, Álvares de Azevedo²⁶⁸, Castro Alves²⁶⁹, entre outros. O jovem Herder, em sua peregrinação pelos mares, relatava de maneira primorosa essa relação em seu diário:

O que um navio que levita entre o céu e o mar não proporciona em amplas esferas de pensamento! Tudo aqui dá asas, movimento e ares vastos ao pensamento! A vela tremulante, o navio que sempre balança, a correnteza murmurante das ondas, as nuvens que voam, o amplo e infinito círculo de ar! Na terra, a gente está sempre amarrado a um ponto morto e num círculo fechado de uma situação... ó alma! Como você vais estar quando deixar este mundo?²⁷⁰

O impacto da Natureza é definitivo para a elevação do pensamento do poeta: sua grandiosidade, sua infinitude e a sua metamorfose infinita fazem do espaço marítimo sinônimo de liberdade e possibilidades para a imaginação do poeta-navegante. No mar, o poeta experimenta a liberdade de uma maneira única: ele se encontra só e vulnerável frente às forças indomáveis da Natureza, vivendo em um limiar entre o Absoluto e a finitude e impotência do homem. Com isso, a sua imaginação amplia-se de uma forma que transcende os limites

²⁶¹ BYRON, Lord. "*Childe Harold's Pilgrimage*". In: *The Major Works*. Introduction, edited text and editorial matter by Jerome J. McGann. New York: Oxford University Press, 1986.

²⁶² COLERIDGE, SAMUEL T. *A balada do velho marinheiro, seguido de Kubla Khan*. Tradução e notas de Alípio Correia de Franca Neto; ilustrações Gustave Doré. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

²⁶³ YEATS, W. B. "Cuchulain's Fight with the Sea". In: *The collected poems by W. B. Yeats*. New York: Scribner Paperback Poetry, 1986, p. 33-46.

²⁶⁴ RIMBAUD, Arthur. "O Barco Bêbado". In: *Rimbaud Livre*. Introdução e notas de Augusto de Campos. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993, p. 28-35.

²⁶⁵ WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*. Tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2013.

²⁶⁶ THOREAU, Henry David. *Walden*. Tradução Denise Bottmann. Porto Alegre: LP&M Pocket, 2010.

²⁶⁷ DIAS, Gonçalves. "Meditação". In: *Obras Póstumas de A. Gonçalves Dias*. Notas Dr. Antonio Henriques Leal. Rio de Janeiro: Garnier, s/d.

²⁶⁸ AZEVEDO, Álvares de. "O Poema do Frade". In: *Poesias completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos; Iumna Maria Simon (Org.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

²⁶⁹ ALVES, Castro. "Espumas Flutuantes". In: *Obra Completa*. Organização, fixação do texto e notas Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

²⁷⁰ HERDER, 1801 apud SAFRANSKI, 2010, op. cit, p. 21.

do horizonte infinito dos mares. Com isso, propõe outra navegação pelo oceano de sua subjetividade. Sendo assim, o mar é o espaço simbólico dos devaneios e voos da imaginação que contrariam os limites da razão e do entendimento. Com essa perspectiva, Sousândrade expressa em seu “Fragmentos do Mar”²⁷¹:

[...]
 “Oh, majestade calma do oceano!
 Vi núm deus esta fronte! Eu vi sobre ella,
 Como ante o sol nevoeiro transparente,
 O pensamento em ondas infinitas
 Rolando!
 (Fragmentos do Mar, p. 64).

Ou como em outros versos:

[...]
 Nas infinitas solidões. Oceano,
 Eterna agitação, suspiro eterno
 Tendes no peito: adormecei, amigo!
 Não podeis, qual minha alma; e força oculta,
 Que sempre contra mim se ergue a vergar-me
 Como hástrea resistente, vos domina.
 (Fragmentos do Mar, p. 74-75).

Infinidade esse que gera as perguntas:

[...]
 - Onde os doces pensamentos?
 Aonde este errar sem fim? –
 (Fragmentos do Mar, p. 64).

E a analogia entre o pensamento do poeta com essa infinitude do oceano que está em sua frente:

[...]
 O pensamento em ondas infinitas
 Rolando! –
 (Fragmentos do Mar, p. 64).

O pensamento comparado ao movimento infinito do mar sugere as infinitas possibilidades e as constantes transformações a serem consideradas

²⁷¹ SOUSÂNDRADE. “Fragmentos do Mar”. In: _____. *Impressos*. São Luís do Maranhão: Impresso por B. de Mattos, 1868, p. 59-95.

no processo romântico de reflexão na construção da obra de arte. A água é um elemento transitório por excelência. Gaston Bachelard, acerca da metáfora do mar e da água, notava a sua constante metamorfose do seu movimento e considerava que “o ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente”²⁷². A liberdade do pensamento ou a “plenitude intelectual” e a sua analogia com o mar constituem uma das metáforas mais contundentes para a expressão da ideia da volubilidade ou das morfozes da forma-de-exposição da obra sousandradina. É a busca por um ideal estético inacessível, tão distante como o horizonte que o eu lírico busca alcançar com o seu pensamento.

Essa potencialidade que a imaginação criadora romântica possui era vista negativamente e, por vezes, classificada como irracional. Como exemplo de oposição dessa metáfora, vale a pena citarmos a metáfora da ilha, localizada na *Crítica da Razão Pura*, de Kant, que finca o pé em terra firme contra o idealismo de sua época:

[...] uma ilha circunscrita pela natureza mesma por limites imutáveis. É a terra da verdade (um nome sedutor), envolta por um vasto e tempestuoso oceano, a verdadeira sede da ilusão, onde muito nevoeiro e muito gelo, em ponto de liquefazer-se, permitem imaginar falsamente novas terras e, enquanto iludem com vãs esperanças o navegador que vagueia sem rumo a procura de novas descobertas, enredam-no em aventuras, das quais não poderá jamais desistir e tampouco terminá-las.²⁷³

A metáfora kantiana evidencia não só a sua censura com relação aos voos da imaginação dos “irracionalistas” pré-românticos, mas, como afirma Goethe, o filósofo “deliberadamente se limita a um certo círculo e sempre aponta ironicamente para além dele”²⁷⁴. Assim, para além da ilha da razão e do entendimento, o horizonte infinito dos oceanos torna-se metáfora para as múltiplas possibilidades do que os pensadores e poetas do romantismo legaram à sua imaginação com o intento de transcender os limites da razão em busca do Absoluto.

²⁷² BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013, p. 7.

²⁷³ KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Trad. e notas Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes/ Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2013, p. 269.

²⁷⁴ GOETHE, 1793 apud WERLE, Marco Aurélio. “O mar e a alma: metáforas marinhas em território alemão”. In: *Trans/Form/Ação*. São Paulo, 2007, v. 30, n. 1, p. 225-234.

Além de projetar os espaços imensuráveis, Sousândrade aprofunda a relação da sua poesia com a metáfora do oceano: o movimento das águas do mar e sua inconstância perene são análogos à multiplicidade e fragmentação dos conteúdos apresentados em sua poesia e, sobretudo, das longas digressões incorporadas na narrativa. Na apresentação de suas digressões e reflexões, o poeta volta-se para si, empreendendo uma longa navegação pelo “oceano de imagens” construído a partir de uma miscelânea de temas que simulam o horizonte infinito, que vai desde o seu posicionamento político até cenas de sua infância na Fazenda Vitória, no Maranhão. A dinâmica proposta na organização desses temas é aparentemente confusa, o que decorre da intenção de apresentar o fluxo de pensamento, sem um padrão definido ou discernível, tal como as águas do oceano.

O aspecto múltiplo e fragmentado das digressões que também compõem o oceano sousandradino forma um mosaico que não segue um encadeamento lógico para a exposição dos temas, mas uma diretriz que supostamente seria a exposição do fluxo do pensamento do poeta. Por terem caráter fragmentário, as digressões irrompem a narrativa do périplo do Guesa e são associadas ao delírio e a loucura, como um ato involuntário ou a expressão do impacto da natureza na imaginação. A noção do delírio foi expressa por Jean-Jacques Rousseau ao descrever, em sua obra *Os devaneios de um caminhante solitário*, os pensamentos de toda ordem que tinha durante o seu passeio de barco:

[...] me esquivava e pegava sozinho um barco que conduzia para o meio do lago quando a água estava calma; ali, me estendendo ao comprido dentro dele com os olhos voltados para o céu, me deixava ir e derivar lentamente ao sabor das águas, às vezes por várias horas, mergulhando em mil devaneios confusos, mas deliciosos, que sem terem algum objeto bem-determinado ou constante não deixavam de ser, na minha opinião, cem vezes preferíveis a tudo o que encontrara de mais doce nos chamados prazeres da vida.²⁷⁵

NO *Guesa* nota-se essa ideia em alguns episódios da narrativa. Em seu deslocamento próximo à ilha do Marajó, por exemplo, o poeta-Guesa enfatiza a ideia da confusão em sua alma:

²⁷⁵ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios de um caminhante solitário*. Tradução de Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008, p. 66-67.

“Quando nos céus as nuvens endoidecem
 Indo de um p’ra outro lado desgarradas,
 Eu tremo por minha alma – lhe anoitecem
 As memórias das coisas já passadas...
 “Traição dos céus! amostram-me no espaço
 Os quadros do mistério da inconstância
 De um coração misérrimo na infância
 Da vida, que lhe foge, foge – e eu passo
 “Com a minha alma, a nuvem delirante
 Do céu interior... também formoso
 De azul e rosas, de astros fulgurante,
 Ou de tristeza e abismos proceloso.
 (Canto III, p. 128).

No pequeno trecho destacado, a dinâmica da natureza exterior é determinada pelos “quadros do mistério da inconstância”, metáfora do mar que o conduz em sua navegação. Observa-se que há um espelhamento entre a dinâmica da Natureza e a alma do poeta-Guesa sugerido pelo movimento das nuvens do céu durante sua viagem, que “endoidecem/ indo de um p’ra outro lado desgarradas”. Ao se deparar com isso, o sujeito da enunciação propõe uma analogia com a sua alma, apresentada pela metáfora “a nuvem delirante/ do seu interior”. A ideia desse delírio da alma é inferida na continuidade do poema pela utilização de vocábulos que se referem ao mundo exterior como “céu”, “azul”, “rosas”, “astros fulgurantes” e “abismos procelosos”, e também à sua subjetividade, com o vocábulo “tristeza”.

A noção do pensamento delirante que versa sobre todos os assuntos demonstra a incapacidade de estabelecer um foco determinando. Essa multiplicidade proposta ao longo das viagens marítimas do poeta-Guesa enseja a sua pretensão de alcançar uma suposta grandiosidade, assim como a do oceano, que o conduz para a sua missão, com vistas a superar o espetáculo natural ou novamente – tratando-se da ambição do poeta-gênio em atingir o poder de criação divino – projetar a imensidão do seu poder criativo. Porém, a totalidade que está presente no oceano não será atingida no interior da obra do poeta; logo, a sua fragmentação demonstra o percorrer de sua imaginação para atingir a totalidade de seu pensamento. A inconstância ou os “delírios” do pensamento sousandradino associados a esse percurso podem ser destacados em vários momentos da narrativa de *O Guesa*, mas destacaremos alguns

episódios em que a contemplação da natureza sublime é intercalada com digressões de outra ordem, sugerindo um duplo navegar pelo “oceano de imagens”: um que se submete à potência das projeções da natureza e outro que se direciona para o interior da alma²⁷⁶.

A projeção dos oceanos e dos rios que compõe a estrada do Suna do poeta-Guesa conserva o tom sublime utilizado na concepção dos quadros naturais. Nas imagens criadas ao projetá-los, o olhar sobre a vastidão e a sua potência destruidora remetem aos princípios das noções de *sublime* destacadas anteriormente, sobretudo com a ideia do deleite burkeano. Na introdução que o poeta faz do Oceano Pacífico na narrativa, a estrutura vertical da construção da imagem sublime é mantida, remetendo à mesma ideia de afirmação de sua “imaginação divina” apresentada:

[...]
Eia, imaginação divina!²⁷⁷ Sobre
As ondas do Pacífico azulado
O fantasma da Serra projetado
Áspero cinto de nevoeiros cobre:

Donde as torrentes espumando saltam
E o lago anila seus lençóis d’espelho,
E as colunas dos picos dum vermelho
Clarão ao longe as solidões esmaltam.

A forma dos Andes tomam solitária
Da eternidade em roto vendaval
E os mares compelindo procelária,
Condensa, altiva, indômita, infernal!
(Canto I, p. 60)

O poeta opta pela construção que enfatiza a sua imensidão e potência descomunais, que subjugam sua força física e seu entendimento de homem. Essa opção estética pode ser constatada na apresentação dos episódios da narrativa, como o episódio do Canto III, em que o gênio indomável do rio e do

²⁷⁶ Sobre o símbolo do mar como metáfora da inconstância da imaginação nas letras brasileiras do século XIX, a minha colega Manuella Miki faz uma leitura bastante interessante em sua dissertação sobre os elementos estéticos na produção de Álvares de Azevedo in *O Fragmento romântico em O poema do frade*. 2013. 208 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2013.

²⁷⁷ A invocação da “Imaginação divina” está em alguns momentos do poema, o que sugere uma retomada de sua Musa para prosseguir com o seu canto.

mar é enfatizado e no qual o poeta descreve o fenômeno da pororoca²⁷⁸ da região amazônica:

Quis aqui o Poder que s'encontrassem
 Com o Amazonas, alto o sol, o Oceano,
 Qual duas grandes coroas que brigassem
 Ao brandão do equador –
 Deus soberano!

Como escurece a onda do horizonte!
 Da embocadura como as léguas toam
 Vastas! Os animais fogem! O monte
 S'esfolha, as aves aos extremos voam!

E os atitos nos ares, e a folhagem
 Ruidente, surda, e a fuga espavorida
 Desamparando repentino a margem,
 A natureza espera, suspendida!

Jaz atento o deserto! S'elevaram !
 Alto às nuvens selvagens cavaleiros;
 Se despenharam! macaréus fragueiros
 Em crateras d'espumas abrolharam!

– Pela manhã formosa de setembro,
 Quando a sultana p'palida dos mares
 Nas ondas banha os alvejantes membros,
 Que toda é luz natura e mansos ares,

Troveja ao longe! Vaga diluvial,
 Do oceano esfinge trágica partindo,
 Ares e álveo abalados, rebramindo,
 Qual dos Andes descendo o vendaval,

Qual a d'orgulho vaga, assoberbado
 O peito de um tirano – em duros estos,
 Terra adentro e revoltado e sublevado
 Nos ecos percutidos dos desertos,

O rio sobe! As ondas monte e roca
 Voam co'o cedro e o regatão tardio,
 Despedaçado – passa a poporoca...
 Turvo, trêmulo acorda, esplende o rio.

E nossa alma, das ondas e das margens
 A musa perenal que a vida encanta,
 Surgiu também do mito das voragens, –
 E sobre elas gentil mais bela canta.

“São os gênios da foz, sobrelevando
 A preamar tempestuosa enchente:
 Volta a calma; vanzeia sussurrando

²⁷⁸ Pororoca é o nome de origem tupi dado ao fenômeno do macaréu da região amazônica, entre os meses de março e abril. Esse fenômeno ocorre quando as águas fluviais se encontram com as marítimas, gerando ondas que tomam os leitos do rio, causando devastação e enchentes.

Ao nivelar-se a plácida corrente.”
(Canto III, p. 132-133).

Esse trecho está presente no momento da narrativa em que o poeta-Guesa está descendo o rio Amazonas até a sua embocadura. A sua menção, por este evento ocorrer exclusivamente, na América do Sul, na região amazônica, reforça a apropriação da natureza para concepção de uma literatura nacional. Novamente a construção da Natureza como força indomável eleva o discurso para a esfera do sublime: o fenômeno é apresentado como a luta do rio Amazonas com o Oceano para determinar o soberano daquela região equatorial²⁷⁹. A partir desse ponto, o texto enumera cenas caóticas para demonstrar o poder destruidor da natureza: a fuga dos animais; a vegetação sendo arrancada pela força das águas; a enchente que submerge todas as coisas; o som das ondas ressoa à milhas daquela região e é análogo ao som de um trovão. Nesses versos, nota-se a descrição da inconstância da natureza quando o poeta contrapõe o aspecto caótico da pororoca e seus efeitos devastadores à calmaria da “natureza suspensa”. Tamanha é a força destrutiva do fenômeno que a natureza que fica “à espera, suspensa”, parece ela própria aguardar a passagem do fenômeno sublime, assim como o poeta-Guesa ao observá-lo, cuja alma é encantada pela natureza – “musa perenal que a vida encanta”.

Nesses versos, o poeta os pontua com exclamações, sobretudo nas primeiras quadras, sugerindo o espanto e o encanto com a cena poderosa que está contemplando. Tamanho é o impacto que evoca a imagem de “Deus soberano” – criador da Natureza. O vibrar da harpa da Natureza-musa influi na alma do poeta, que se apropria dessa inspiração para a construção de sua obra. Como ele afirma na penúltima quadra do excerto, a partir dessa experiência do impacto em sua imaginação surge o “mito das voragens” e, como resultado, o canto sobre ela é construído – “e sobre elas gentil mais bela canta”.

A ideia de voragem da natureza ou de sua projeção, nos episódios marítimos e fluviais, é comum. O poder destruidor da natureza é hiperbolizado

²⁷⁹ Sobre a estilização do Rio Amazonas no poema de Sousândrade, ver também o ensaio de Cilaine Alves “A alma do Guesa em ação”, in op. cit., p. 94-5.

quando em suas navegações o poeta-Guesa incorpora o elemento da tempestade ou furacão em sua narrativa. Em quatro cantos do poema *O Guesa* – cantos III, IV, IX e XII –, a navegação é acometida por uma tempestade com forças descomunais que submete a personagem aos poderes do sublime. A presença da tempestade na narrativa evoca um episódio presente em alguns poemas épicos, como a *Odisseia*, de Homero, e *Os Lusíadas*, de Camões²⁸⁰. No entanto, a tempestade tem uma função essencial na estrutura do poema de Sousândrade.

No canto IX, o anúncio da tempestade e do furacão que o nauta enfrenta, abordo do “Esmeralda dos Mares”²⁸¹ no Golfo do México, após passar pelas Antilhas, interrompe a sua narração:

Errar do sol no disco, ao meridiano
Qual célere asa elétrica dos cumes,
Descobre-se um clarão lúcido-insano
Tanto, a crer-se o que é luz já ser negrumes:

Em profundo lavor a onda fervilha; –
No abrasado areal e nos palmares
Os sinais do que ebule e o que cintila
Indicam tempestade, Ora, nos mares,

Branco ao meio dos céus o sol estaca,
E à rotação diurna do planeta
S’erguem tufões, desdobra-se a ressaca
Oceano além, dos mares o cometa!

Qual se s’erguera a vaga de novembro
Na agitação ciclônica dos ares –
Oh! Quão sublime à luz os céus tremendo,
E aos céus em pontas s’elevando os mares!

A refegas o vento em grande curvas
Sobe o horizonte ao meio dos espaços,
Sobre as ondas circula inquietas, turvas
À ação volvente dos etéreos braços.

E os golfos do México amplo-espúrios
As correntes tornaram-se ferozes,
Da lividez do azul cor de mercúrio,

²⁸⁰ Na *Odisseia*, de Homero, a tempestade surge nos cantos V, IX e XI, tendo um papel fundamental no desenvolvimento da narrativa da viagem de Ulisses, criando percalços e mudando a rota de sua nau. Já no poema épico de Camões, a força da tempestade é descrita em dois momentos, no canto V e VI, intensificando os perigos que ameaçam a frota de Vasco da Gama.

²⁸¹ Conforme Luiza Lobo, Esmeralda dos Mares é o navio em que o Guesa seguiu viagem para os Estados Unidos, em companhia da filha Maria Bárbara – denominada Talita, no poema. In: LOBO, Luiza. Op. cit., 2012, p. 58.

Sem na espuma a alegria, o amor nas vozes.

Os elementos turbam-se, a serpente
Inflama-se do Stream, s'empina e salta
Do seu leito do mar, levando o quente
Clima à região mais fria, onde s'esmalta

A 'Esmeralda dos Mares'. Abalado
Fluído, visível o etéreo tornou-se
Montes, serras o oceano, espedaçados
Píncaros, derruindo-se, elevou-se.
(Canto IX, p. 291-292).

No início desse excerto, o poeta classifica o clarão de um raio que corta o céu como “lúcido-insano”. Esse termo merece atenção, já que supõe o conflito dos sentimentos das faculdades de entendimento do expectador, tal como na noção de sublime. Na elaboração desse episódio, o poeta encadeia elementos naturais que por sua acumulação vão construindo o conflito de suas forças. A claridade do sol é potencializada pela presença dos vocábulos “asa elétrica” e a “luz sublime” que é contraposta ao “negrume” que irá tomando corpo no céu. A potência dos ventos que vão formando o ciclone sobre o mar ganha destaque nesse excerto. A formação dos ciclones que tomam forma tem o seu potencial destrutivo amplificado pelas metáforas que o poeta utiliza para nomeá-lo: “dos mares o cometa” e “braços etéreos”. Na continuidade dos versos desse episódio, o fenômeno ganha uma proporção mais aterrorizante que reforça a utilização do sublime na construção da narrativa:

E os nevoeiros de prata de Nowfoundland
À gélida atmosfera matutinos,
Risonhos, e ao calor que o Golfo expande,
Romper vão desastrosos, indestinos

Os furacões sem lei. Negreja a leste
Do mar o rio, tumultuário voa
Em selvagem mugir. Alvo e celeste
O firmamento à confusão reboa!

Há um grande sofrer na voz dos ventos,
Na onda negra e no sol que para alvar;
Gargalham na loucura os elementos;
De Huracán ao fantasma opõe-se o mar!

Eu vejo, longes, longas asas,
Que parecem os voos continuando
Das ondas espumantes. Sobre as massas
Medonhas d'água arquenado-se, vanzeando,

A vista d'asas que no mar se alegram
 Longínquas, puras, eu não sei que triste
 Sentimento, de afeto e dor, que entregam
 A alma a profundo recolher, existe!

Ou não sabem da terra, ou a fugiram,
 Qual se errar longe dos que são-lhes caros
 Fora ciência... *loucos* destruíram
 Tesoiro, de que entanto eram avaros...

E assim procuram esquecer nos campos
 Da tempestade, as das floridas margens
 Dores, da terra, as asas; dos relâmpagos
 Os luzentes ziguezagues nas voragens,

Alvas prolongam – somem-se, ressurgem
 Dos mares que em furor desferram, bramam,
 Dos ventos huracões, que giram, rugem,
 Da morte, que o mar todo e os céus proclamam!

Os elementos turbam-se, a serpente
 Inflama-se do Stream, s'empina e salta
 Do seu leito do mar, levando o quente
 Clima à região mais fria, onde s'esmalta

Lufam, a natureza assaltam, lufam
 O norte, o noroeste, soltos, doudos,
 O sudoeste, o sul, assopram, bufam,
 Reversos, vários, dois e três e todos –

Pandemônio das águas e dos ventos!
 Centauros do ar, que ululam, que destroços
 Devastam rotatórios e violentos
 Aos céus, torcendo os pálidos colossos!

Tomam os mares aos ombros, alborotos
 Percorrem toda a linha do arquipélago;
 Duros treme rochedos terremotos –
 Mundo em dia final – grandioso horror!

Universal horror! Lançam-se aos mares,
 Desviam o Stream, recalcam-no p'ro Golfo,
 Varrem da superfície as naus, nos ares
 Passam co'as selvas! – rompe-se o clamor!
 (Canto IX, p. 293-295).

O cenário composto por esses versos é classificado como “Universal horror!”. A opção por vocábulos como “destroços”, “pandemônio”, “horror”, “morte”, “voragem” “medonhas”, “violentos”, “dores” e “sofrer” amplifica de destruição presente esse fenômeno natural. O mar apresenta uma forma negra que se aproxima das nuvens, mas opõe-se à luminosidade do Sol e dos raios. Os ventos sopram de todas as direções – sudoeste, sul, norte, noroeste – sugerindo a ‘falta de lei’ a que esse fenômeno está submetido. Na construção

da imagem dos ventos, o seu poder de fragmentação é concretizado no carácter sonoro que o poeta lhes confere, assim os ventos sopram, ululam, bramam, rugem, bufam e ainda “reversos, vários, dois e três e todos”. Destaca-se que os ventos ganham um aspecto fantasmagórico: a partir das cenas de destruição e destroços, o poeta-Guesa observa que “há um grande sofrer na voz dos ventos” e também “gargalham na loucura os elementos”, reafirmando a ideia da inconstância dos elementos e o seu carácter sublime. Os ventos e o mar que varrem as embarcações do mar fazem a embarcação do poeta-Guesa saltar entre as ondas e as espumas das águas, colocando em risco a sua jornada marítima. Entre as cenas de destruição causadas pelo furacão, nota-se a presença de momentos em que o eu lírico irrompe com uma voz meditativa, iniciada com o verso “eu vejo, longes, longas asas”. Ainda que de maneira sucinta, o eu lírico reflete sobre a situação dos nautas “loucos”, que se lançam aos desafios do mar. Ele avalia que somente uma alma que necessita superar uma dor profunda seja capaz de trocar as margens floridas pelos trovões e tempestades.

Na parte final do episódio, observa-se a continuidade da força sublime da Natureza:

São navios, sem velas, sem governo –
 S'esconjuntam no Golfo, giram, nutam,
 Fogem, somem-se, atiram-se no inferno –
 Mas, porque há luz, os homens podem, lutam.

- Quão branco o sol no ocaso! O dia finda...
 Oh! Eu já vi aquele riso pútrido
 Na sociedade!... É noite sobrevinda –
 Deus! Quanta sombra eleva-se do horror!

A escuridão! A escuridão! cerrou-se
 No tumulto de um caos movente e lúrido
 Do seu leito do mar, levando o quente
 Clima à região mais fria, onde s'esmalta

'strala a espuma à flor da onda; nos abismos
 Rebentam-se rochedos, que das vagas
 Se ouvem bailando à cima aos cataclismos,
 E vão lançados a remotas plagas!

Oh! num bojo submar de nau perdida,
 Que noite, Deus! Que passa-se velando!
 Rola por sobre a sepulcral jazida
 Subverso o oceano! Os céus roucos bradando!

Gargalham lá ... – aqui há quem soluce! –

E os céus gargalham quando a terra chora!
Quando à miséria o homem se reduz
E espera... não dos astros, nem da aurora... –

Braços nus, a lanterna à cinta, esqueléticos,
Rendendo-se, uns marujos descem; sobem
Outros ao quarto; quatro ao leme válidos
Mal resistem, que rumo não descobrem

Na desnorteada agulha! oca e sinistra
Do comandante a voz brada na sombra;
Ao próprio peso a nau cede e se atrista
Presa do fundo abismo e o que escombra
Mar ao em torno!

(Canto IX, p. 291-2).

Os barcos são lançados à deriva devido ao poder dos furacões. A cessação de luz enfatiza o horror e a destruição resultante do mar revolto e dos ventos fantasmagóricos. Novamente, Deus é referido e evocado para proteger os nautas da inconstância das águas. Na primeira quadra desse excerto, é interessante notar a metáfora “são navios, sem velas, sem governo” que, continuada como alegoria, pode ser associada às revoluções, revoltas e conflitos ocorridos nas ilhas do Caribe pela independência. No último verso, há o reconhecimento da luta “porque há luz, os homens podem, lutam” e o sentido utópico de liberdade presente na ideia de “luz”.

Nos episódios marítimos, Sousândrade evoca nomes como Homero, Camões, Byron e Coleridge como referências para a composição do seu “oceano de imagens”. A variedade dos poetas ou “mestres da forma” elencados sugere uma pequena lista de apropriações estéticas que são incorporadas pelo poeta maranhense como matéria para a concepção de sua obra como, por exemplo, a referência ao poema *A balada do velho marinheiro*, de Coleridge, e ao romance *Robinson Crusoé*, de Daniel Defoe. No canto XII, com o intento de reforçar a ideia de solidão que o sujeito da enunciação experimenta em sua navegação:

Voa, asas longas, *diomedea exulans*,
Do ‘velho marinheiro’ em torno aos mastros,
Coleridge! o de agoiro lívido albatroz
Que aumenta aos ermos destas solidões
Dos polares crepúsculos noturnos
D’Horn, ao sabor dos vendavais revoa:
Telegrafa outro *steamer*, nova boa,
Que bramiam os Estreitos aos tufões.

Porque a flor abre após a tempestade
 Quando não soçobamos: e na esp'rança,
 Derramar da ave o sangue ninguém há de;
 Dos astros através desce a bonança.

Ilha a oeste, onde Robinson Crusoé
 (Mesmo vaga a ilha a anuviada esfera,
 que a só lembrança o desespero gera)
 Às sombras deste plúmbeo mar se achou
 Das vagas recordava ele as loucuras
 Entrando à ré, à proa, a esti, a bombordo,
 Ao portaló, por todas aberturas
 Quando, já todo o mar desfeito e doudo,
 Das guardas desalojam, despedaçam
 Aos que salvam-se e abrigam, que não lutam,
 Mas vão, mas vêm co'as ondas que os enlaçam
 Horríveis, implacáveis, e os sepultam!
 (Canto XII, p. 484-485).

As referências surgem também como lampejos, como no canto VI, por exemplo, em que há uma analogia entre a Ilha dos Amores camoniana e o breve episódio em que descreve sua impressão sobre o carnaval carioca e os seus “corsários”:

Lá folga o carnaval pomposo e crudo,
 Brilhantes sedas, máscara e confeitos:
 Deliram povos – do brutal entrudo
 Tem-se entrudo moral, corsários peitos;

Tem-se nação vaidosa, que enlevada
 Dentre espelhos cem doutras nações,
 De toda toma os gestos – e alienada
 Perde o próprio equilíbrio das razões.

Oh! Podeis, cortesãos, aperfeiçoando,
 Os prêmios ter das 'ilhas dos amores'!
 E os lares de Penélope bordando,
 São sós o que honram aos navegadores.

- E onde existe Camões? E onde Homero?
 Aquele, em que Portugal; e à humanidade
 Este eterno guiando, que primeiro,
 As virtudes ensina da amizade,

D'estados a união sincera e forte,
 Sábia equidade aos princípios soberbos,
 E aqueles que a amor pátrio afrontam morte,
 (Não ninfas) hão do lar os meigos verbos.

- É Camões o passado, que se preza
 Grandioso; a homereal grandiosidade
 É presente, é porvir, é a beleza
 Da mulher-crença, do homem-divindade.

O luso ensina à glória d'obediência,

Do povo ao rei; nas frentes a seus reis
 Põe o grego – é a ação, é a consciência,
 São as eternas, são as vivas leis.
 (Canto VI, 228-229).

O destaque para Camões e Homero quebra o fluxo das paisagens sublimes que povoam o universo marítimo sousandradino. Como vemos, Sousândrade vale-se da figura de Homero e Camões como referências patrióticas e morais, propondo o perfil virtuoso e os ensinamentos que esses poetas legaram aos seus pares como modelo para o Brasil. A fibra moral dos poetas é contrastada com a alienação dos cortesãos que brincam o carnaval, distanciando-se do ideal moral professado na narração dO *Guesa*. A expectativa do périplo do poeta-Guesa é justamente resgatar o aspecto moral proposto nas obras do grego e do lusitano, enfatizando a sua crença em um futuro republicano idealizado em sua obra. Com isso, a menção aos nautas da Antiguidade traz não só a ideia da jornada marítima e toda a sua fantasia, como o ideal de um povo superior.

O aspecto moral ou o sublime prático, conforme Schiller, é uma constante nas meditações e contemplações do poeta-Guesa. Quando ele está embarcado, a ideia que se constrói para o seu sacrifício em prol da sociedade é reforçada em algumas intervenções na narrativa. O abandono do lar e dos familiares para a realização de seu périplo é uma imagem sempre evocada. No canto IX, quando a embarcação é desancorada, temos a afirmação dessa carga sentimental exposta em versos que mesclam o caráter sublime e patético:

“Fui no templo; beijei a sepultura;
 Purifiquei minha alma na partida;
 Carga ao ombro tomei sagrada e pura;
 Pedi forças ao céus, e à terra vida.
 “Ao me ver minha irmã p’ra longes terras
 Partir, deu-me os adeuses da saudade
 E este anel, que por mares e por serras
 Me acompanha – é de amor do meu amor:
 “Foi de tua mãe; é teu, ela dizia,
 E irá contigo’ – comum da amizade
 Fundo ressoa a augusta melodia!
 Poisa em meu peito, maternal penhor! –
 “Ai! Partir sempre sem chegar mais nunca
 Aos portos onde soltam férrea adunca
 Homens a âncora e aos céus dos seus s’entregam!

“Para minha alma os portos se fecharam
 Qual à bandeira negra de navios
 Ao contágio empestados, que se olharam
 Sem rumo à tarde, ao mar, aos ventos frios
 “(E os corpos do escorbuto apodreceram
 Aos vivos no terror presenciando
 A decomposição sua; e ergueram
 A bandeira na morte, afugentando
 “deles tábidos, pútridos, os corvos
 Que os sentem, do horizonte vêm, que os mastros
 Revoando rodeiam – anjos torvos
 Aos moribundos ao palor dos astros;
 “E todos eram bons; nem delinquiram
 Olhando às chamas, prófugos de Ló;
 Bonançoso era o mar – que pois s’inquiram
 Causas de tanto horror, do Deus de Jó!)
 “Seguindo uma ilusão entrei no mundo –
 Quão belo o amanhecer da sociedade!
 E ódio fatal, que vem de amor profundo,
 A luz desfez do Deus da eternidade!
 “Para o errante desterro, para a luta
 D’extermínio, sou gladiador, eu sigo:
 C’roas produz a terra, que sepulta;
 E ao que dentro de si leva o inimigo,
 “É-lhe arena o universo – em qualquer parte
 Pugnam, cruzam-se os peitos aos destinos,
 Já sangrando ao clarão do astro de Marte,
 Já podendo ser surdo à força d’hinos!”
 (Canto IX, p 268-269).

Essa meditação apresenta o encadeamento de três assuntos que são recorrentes no desenvolvimento da narrativa: a sua solidão; a sua imagem como vítima de um rito sacrificial que visa o bem da sociedade; e a sua imagem de herói, que assume as demandas de sua missão social que “segundo uma ilusão entrei no mundo/ quão belo o amanhecer da sociedade!”. O aspecto sublime que se cria nesses versos afirma a condição solitária do herói-vítima que se lança em uma jornada mortal ou “partir sempre sem chegar mais nunca/ Aos portos”. A sua fibra moral potencializa a noção de sublime desses versos que também trazem um eco dos poemas épicos antigos e do Velho Testamento. As figuras de Ló e Jó trazem a simbologia bíblica para enfatizar o caráter moral e a fé do cristianismo da personagem da narrativa sousandradina, já que essas duas personagens da narrativa bíblica passam por provações como teste de sua fé no Deus do livro do Velho Testamento. O eco da narrativa dos poemas épicos antigos tem seu caráter bélico aludido nesse excerto: a referência ao aspecto “guerreiro” do poeta-Guesa é determinada pelo vocábulo “gladiador” e hiperbolizada pela presença do deus

da guerra romano, Marte. Ainda, se atentarmos para os vocábulos dos versos, podemos estabelecer a correlação com os cenários bélicos das narrativas dos heróis como “morte”, “chamas”, “horror”, “gladiador”, “sepulta”, “inimigo”, “sangrando”, “força”. Nos versos finais, que encerram essa meditação, sua ideia converge para a noção da constituição dos pensamentos delirantes que formam o seu “oceano de imagens”:

[...]
Vai sem sossego, sem repouso a mente
De plaga em plaga compelido o Guesa.
(Canto IX, p 268-269).

O pensamento sem repouso ou sossego como as ondas do oceano enseja o processo infinito de reflexão empreendido na construção do poema. A mente sem descanso projeta as imagens que concorrem com a imensidão do horizonte marítimo. O destaque das meditações que tem por tema a “vida” do poeta é constante. A crítica especializada²⁸² já apontou a presença de dados biográficos presentes em *O Guesa*, os quais são assimilados na narrativa, constituindo uma trama entre a lenda e elementos biográficos do autor da obra. A correlação entre o destino do poeta e o da personagem os faz semelhantes, pois ambos acolhem a missão social com uma finalidade nobre, enfatizando o caráter moral, logo sublime. *O Guesa* é a persona poética de Sousândrade que, alegoricamente, estabelece o fim do ritual de sacrifício como destino de ambos, conferindo um senso trágico à narrativa. A meditação presente no canto IX apresenta o destino trágico que o poeta-Guesa irá encarar:

“Sei, que eles hão de me negar da terra
Ainda mesmo o repouso a que direito
Tenho como mortal. De além da Serra
Eu vejo, ao longe, a nuvem do meu leito!
“Longe vivi, por que eles me negam
O lugar, que era meu e que eu não tive;
Solitário vivi, por que arruinaram
Meu lar, meu Deus, e o meu amor que neles vive.
“Eu sofro – não co’a perda, a deslealdade
Desses mundanos bens; mas porque quando
A justiça vier, tardia, que já de
Julgar a eles e a mim, todos olhando
“Talvez já não ‘starão. Além da Serra,

²⁸² LOBO, Luiza. Op. cit., 2012; WILLIAMS, Frederick. Op. cit., 1976.

É nos seios azuis da natureza,
 Sem amigo e sem pátria sobre a terra,
 Que irá na glória descansar o Guesa.
 “Longe, além das montanhas, noutro clima,
 Etéreos céus, céus sempre, sempre azuis!
 Onde não há mais pranto – em cima! em cima!
 No firmamento da solidão... da luz!
 “Meu sangue, então, pelos que o derramaram,
 Há de em sagrados vasos ser guardado;
 Meu coração, nas mão dos que arrancaram,
 Aberto ao Sol, vereis iluminado”
 (Canto IX, p 279-280).

Nas investigações sobre a vida de Joaquim de Sousândrade, verificou-se que a fortuna de sua família foi usurpada por seus tutores e amigos da sua família, o que acarretou sua vida cheia de dificuldades em sua velhice. Durante a narração do poema, sempre há referência a essa situação e também à impunidade dos responsáveis por dilapidar sua fortuna. Nessa breve meditação, vemos o discurso patético do poeta apresentando o julgamento final para essa situação que será o ritual de seu próprio sacrifício em terras distantes. Para isso, recorre à cerimônia de imolação do Guesa, considerando-a como ato supremo de justiça perante a sociedade. O senso trágico que é proposto nesse episódio contribui também para a formação do sublime: além de ter seus “bens mundanos” dilapidados por seus tutores-amigos, o poeta-Guesa lança-se, solitário, ao seu sacrifício, certo de sua inocência, para concluir o ritual da sua missão social. Como vemos, o fechamento semântico do poema é latente, uma vez que somente com dados extraliterários a leitura total da cena que está sendo proposta por Sousândrade pode ser alcançada.

O oceano de imagens que o poeta cria nos episódios marítimos sugere a procura constante por atingir o Absoluto em seus versos. A forma sublime que a natureza apresenta é inapreensível em sua totalidade, oferecendo ao leitor apenas lampejos de sua força ou de sua magnitude. Logo, a criação de um “oceano de imagens” é projetada de maneira parcial e fragmentada, considerando a impossibilidade de sua plena representação. A emulação desse espaço enfatiza a sua inconstância e amplitude através do fluxo de sua imaginação que, como vimos, é comparada ao delírio da alma do poeta que se apresenta de maneira confusa e difusa. Assim, os quadros da natureza e seu aspecto violento, as meditações do poeta e a narração da sua ação constituem

esse espaço volúvel e grandioso.

A fragmentação que é sugerida pelo poeta não limita-se ao oceano sousandradino, mas está presente em várias instâncias de sua produção, sobretudo em *O Guesa*. O poeta pressupõe a estética do sublime para atingir o gênero do fragmento que lhe possibilita criar uma forma-de-exposição que pode realizar o ideal romântico de reunir todos os gêneros da poesia em um só. Para compreendermos essa dinâmica e a sua centralidade na obra sousandradina, vamos observar como ela se manifesta em alguns aspectos da narrativa de *O Guesa* e em sua relação com o gênero épico.

3 A harpa selvagem e a forma-de-exposição necessária

Eu cantarei um novo canto, que ressoa em
meu peito; nunca houve canto formoso ou som
que semelhasse a nenhum outro canto.

Memorabilia, Sousândrade

Como vimos nos capítulos anteriores, a relação da Natureza com as instâncias mais recônditas da alma e da imaginação do poeta-gênio oferece uma chave para a compreensão da autonomia estética do processo de criação e, por consequência, da originalidade da obra de Sousândrade à luz da estética romântica. A afirmação da subjetividade como princípio norteador de sua produção, como explicitado em seus versos e em sua prosa, permite-nos notar algumas características relevantes acerca da organização de sua forma-de-exposição.

Em *O Guesa*, a forma-de-exposição é a expressão da genialidade de seu autor, o que tem consequências decisivas na organização de sua estrutura, uma vez que ela assume uma perspectiva crítica frente às regras determinadas pelos gêneros poéticos com os quais dialoga. O exemplo mais marcante e que vem sendo discutido pela crítica é a relação entre o gênero épico e a narrativa do périplo do Guesa: os ecos do gênero épico estão presentes no poema sousandradino, mas isso não determina que ele possa ser classificado como tal, já que as preceptivas normativas – respeitando as partes de quantidade e qualidade – não são contempladas em sua construção. O poeta dilui a noção da totalidade do gênero épico, optando por elementos que atendam aos desígnios de sua imaginação e não às exigências normativas do gênero.

A referência aos elementos do gênero épico e a sua fragmentação no processo de criação de Sousândrade podem ser associadas à metáfora do oceano: já que é impossível materializar a sua vastidão, o poeta sugere a sua grandiosidade a partir de fragmentos de imagens que geram a ideia do seu “oceano de imagens”, constituído pelo fluxo contínuo das imagens geradas em suas digressões. Analogamente, a forma-de-exposição de *O Guesa* constitui-se a partir de uma mescla de elementos formais para o desenvolvimento de sua

narrativa, entre os quais se destacam os elementos do gênero épico. Sousândrade alude a uma forma ausente, que está fragmentada no decorrer de sua narrativa. Com isso, observamos uma forma-de-exposição negativa que, ao recorrer ao uso da estética do sublime e do gênero do fragmento, cria uma aparência de inacabamento e uma suposta ideia de ausência da forma estética determinada pela doutrina normativa dos gêneros. Assim, o desejo de oferecer uma experiência sublime para os seus leitores produz a falência e a limitação da normatividade dos gêneros poéticos antigos, fazendo o poeta optar por uma autolimitação constitutiva da sua “plenitude intelectual”.

Essa atitude colabora para o ideal estético de Sousândrade, que compreende como essencial para o desenvolvimento de uma literatura nacional a exigência de uma forma-de-exposição orgânica e original que efetivamente propõe uma relação nova com os temas tratados. Por compreender que essa literatura tem a Natureza e os indígenas como tema primordial, o poeta constrói uma forma-de-exposição “inculta”, classificada como “desacordes”, que seriam manifestação da sua imaginação influenciada pelos elementos do solo americano.

3.1 A harpa selvagem e a ideia de uma literatura nacional

No desenvolvimento de seu projeto estético, Sousândrade considera que a literatura nacional só terá relevância se de fato ele for original. Para isso, além dos temas “nacionais”, como o índio e a natureza americana, sua forma-de-exposição deveria harmonizar-se com a incultura original pressuposta neles. O caminho que o poeta apresenta para atingir esse ideal é a cisão com os padrões determinados pela doutrina normativa dos gêneros poéticos, afirmando a autonomia estética para criar a forma-de-exposição que materializa a sua concepção de poesia nacional. Assim, observa-se em seu discurso a urgência de não limitar a produção poética à feição formal da literatura estrangeira, com o intento de promover a reflexão efetiva sobre a produção cultural do Brasil. Em sua *Memorabilia*, Sousândrade considera que

[...] é porque me quer parecer a falta de ciência e de meditação da nossa literatura não ter podido ainda interessar o estrangeiro. Até a nossa ortografia portuguesa não se entende entre si; a nossa escola não é nossa e nada ensina aos outros; estudando os outros, tratamos então de elegantizá-los em nós, e pelas formas alheias destruimos a escultura da nossa natureza, que é a própria forma de todos. A nossa música e os nossos literários esplendores de certo que transportam e deslumbram os sentidos, mas também atormentam o pensamento, afrouxam a ideia do homem. Sons e perfumes, flores e fulgores, roupagens e adornos, graças e tesoiros, são sem dúvida grandes dotes de muitas princesas; porém de poucas será o corpo belo, sadio, forte, e a alma com a dor da humanidade e com a existência do que é eterno²⁸³.

Seu discurso compõe a oposição *nacional/internacional*, propondo que o estudo e a subsequente “elegantização” das formas artísticas exteriores à cultura brasileira não colaborariam para a sua evolução. Assim, a falta de reflexão sobre o fazer artístico geraria uma obra que, além de não dar contornos à feição da natureza e do gênio brasileiros, não despertaria o interesse no cenário internacional, já que seria, basicamente, a transposição de um padrão de beleza que não atenderia às demandas da construção de uma literatura nacional. Aqui, empreende-se uma crítica à produção literária contemporânea que, como instrumento ideológico do Estado imperial, forjava as raízes da cultura brasileira, tendo nas nações indígenas mais remotas da história, anteriores à chegada dos portugueses na América, a matéria fundamental para essa fundação. Nesse processo, atribuíam-se aos índios aspectos morais da cultura católica europeia, como se verifica, por exemplo, nos romances de José de Alencar que, acerca da gênese de *O Guarani*, observava que

[...] o selvagem é um ideal que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase raça extinta.²⁸⁴

Ou como se observa na estilização dos índios presente na poesia de Gonçalves Dias, que lhes atribuíam os mesmos predicados morais e virtudes dos heróis de novelas de cavalaria ou de extração mitológica, de acordo com os

²⁸³ SOUSÂNDRADE. *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*, 2003, p. 486.

²⁸⁴ ALENCAR, José. *Como e por que sou romancista*. Campinas: Pontes, 1990, p. 61.

elementos da cultura europeia. Sobre o retrato do indígena nessa poesia, Bernardo Ricupero ressalta que

[...] seus heróis não encontram adversários pela frente, sendo capazes de desenvolver qualidades guerreiras análogas às da nobreza do Velho Mundo, tão admiradas pelo romantismo europeu e que o autor, que escreveu poesias em estilo medieval, estava longe de desconhecer. Ou melhor, os inimigos dos indígenas cantados pelo poeta maranhense, quase sempre tupis, são também indígenas. Por meio deles, igualmente valorosos como adversários, os índios de sua predileção têm a oportunidade de dar provas de coragem.²⁸⁵

As habilidades marciais e predicados morais atribuídos aos indígenas eram metáforas das virtudes que, supostamente, constituiriam o ideal de “cidadão brasileiro” que, tal como o autóctone, estaria preparado para lutar e morrer por sua tribo, sempre em prontidão, se preciso até a morte, para defender a sua nação. Esse *éthos* patriótico pode ser exemplificado pela atitude do jovem guerreiro tupi do poema *I-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias, que se lança ao sacrifício para não macular a honra de seu pai e de seu povo. Após perder uma batalha na qual se vê cativo, não enfrenta a morte como um herói, frustrando a expectativa da cultura bélica e heroica de seu povo. O choro do herói guerreiro não é aceitável em sua cultura, sendo censurado pelo chefe da tribo dos seus inimigos Timbiras. Em um diálogo com o pai do covarde guerreiro tupi, diz:

[...]
É teu filho imbele e fraco!
Aviltaria o triunfo
Da mais guerreira das tribos
Derramar seu ignóbil sangue:
Ele chorou de covarde;
Nós outros, fortes Timbiras,
Só de heróis fazemos pasto.²⁸⁶

O dever do herói indígena é morrer heroicamente, honrando a sua tribo. Essa noção de honrar a pátria com sangue é central no ideal de nação que vinha sendo forjado naquele tempo, como podemos observar nos versos do *Hino Nacional Brasileiro* (1831) que dizem: “*Verás que um filho teu não foge a*

²⁸⁵ RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a ideia de nação*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 157.

²⁸⁶ DIAS, Gonçalves. “I-Juca Pirama” in: *Épicos*. Organização de Ivan Teixeira. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 2008, p. 1146.

*luta/ Nem teme, quem te adora, a própria morte*²⁸⁷. No poema gonçalvino, o herói é desterrado e rejeitado pelo próprio pai, que não tolera a covardia do filho. O pai o censura, lançando-lhe uma praga que o seguirá enquanto estiver vivo, sem terra, sem família ou amigos:

“possas tu, isolado na terra,
Sem arrimo e sem pátria vagando,
Rejeitado da morte na guerra,
Rejeitado dos homens na paz,
Ser das gentes o espectro execrado;
Não encontres amor nas mulheres,
Teus amigos, se amigos tiveres,
Tenham alma inconstante e falaz!”²⁸⁸

O dever moral faz com que o herói empreenda um ataque suicida e morra exemplarmente, honrando sua nação com um guerreiro virtuoso e digno de glória. Os preceitos bélicos dos indígenas são adequados à ideologia patriótica que era construída pelos intelectuais brasileiros. A atribuição desses predicados nacionalistas aos indígenas no processo de construção da identidade nacional corresponde ao que Sousândrade chama de “elegantização”: os traços reais da cultura indígena são moldados conforme a perspectiva ideológica do Império, com o intento de aproximar as “raízes” da cultura “brasileira” da europeia. Logo, a atribuição de características dos heróis greco-latinos e medievais ou da moral católica é comum na “elegantização” do indígena nas páginas da literatura desse período. Sousândrade ataca essa perspectiva estética ao enaltecer a história e os elementos das tradições de outros povos ameríndios, como os Incas e os Astecas. Obviamente que entre o seu ideal estético e a construção de sua poesia há alguns pontos a serem notados, mas o combate à artificialidade da natureza americana que vinha sendo cunhada na poesia brasileira é central.

As questões concernentes aos temas indígenas que estão presentes na poesia sousandradina têm uma relevância estratégica para a compreensão de seu projeto estético e do seu combate à elegantização. Dois pontos merecem destaque: a sua noção de indianismo tem um escopo mais amplo e original, oferecendo aos leitores referências culturais de outros povos ameríndios, como

²⁸⁷ DUQUE ESTRADA, Joaquim Osório. *Hino Nacional Brasileiro*. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/hino.htm>. Acesso em: 10 fev. 2014.

²⁸⁸ DIAS, Gonçalves, Op. cit., p. 1146.

as tribos do Alto Amazonas, dos Andes e norte-americanas²⁸⁹. Esse é um grande deslocamento com relação à produção de seus contemporâneos que tinham como matéria os grupos indígenas tupis, como os tamoios, caetés, tupinambás ou tabajaras. Isso não é apenas uma escolha estética, mas, sobretudo, ideológica: por ser contrário à política cultural de D. Pedro II, Sousândrade não incorpora em sua poesia o mesmo elemento simbólico que figurava nas produções patrocinadas pelo Império. Por acreditar que o índio era um elemento fundamental para a concepção da poesia americana, o poeta incorpora a cultura e a história de outros povos indígenas do continente, rompendo as fronteiras e a toada comum que vinham sendo consolidadas nesse período. Fica evidente que Sousândrade cria uma perspectiva indianista panamericana, ressaltando a luta dos autóctones contra o domínio do colonizador europeu. Essa luta pela liberdade é convertida em símbolo da utopia republicana de Sousândrade²⁹⁰: a história dos povos indígenas dos países que já haviam conquistado a sua independência política e instituído o modelo republicano seria inspiradora da propagação da sua crença na democracia. No canto X, há uma célebre metáfora desse ideal no seguinte fragmento em *limerick*

(O GUESA, tendo atrevesando as ANTILHAS, crê-se livre dos
 XEQUES e
 penetra em NEW YORK STOCK EXCHANGE; a Voz, dos desertos:)
 - Orfeu, Dante, Eneias, ao inferno
 Desceram; o Inca há de subir...
 = *Ogni sp'ranza laciare,*
Che entrate...
 - Swedenborg, há mundo porvir?
 (Canto X, p. 385)

²⁸⁹ Sobre a ampliação do conceito de indianismo para outras tribos do continente americano proposta por Sousândrade, dois trabalhos devem ser mencionados: CUCCAGNA, Cláudio. *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*. Trad. de Wilma Katinsky Barreto de Sousa; com revisão do autor. São Paulo: HUCITEC, 2004; TREECE, David. *Exilados, Aliados, Rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o Estado-nação imperial*. Trad. Fabio Fonseca de Melo. São Paulo: Nankin; Edusp, 2008.

²⁹⁰ Como aponta o brasilianista Claudio Cuccagna: “a república representa para o poeta o perfeito modelo estatal que, graças aos princípios democráticos sobre os quais se erigia, podia dar início a essa nova fase, não só da vida civil brasileira, mas da de todo o continente americano. Sousândrade confiava, desse ponto de vista, nos modelos republicanos já imperantes tais como o francês, o chileno e, principalmente, o norte-americano. In: CUCCAGNA, Claudio. *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*. Trad. Wilma Katinsky Barreto de Souza. São Paulo: HUCITEC, 2004, p. 95.

A imagem da descida aos infernos na figura das personagens Orfeu, Eneias e Dante é contrastada com a ascensão do Inca, que “há de subir”. A metáfora reforça o caráter revolucionário de resistência dos povos incas contra a dominação europeia e, por analogia, a luta da democracia republicana contra o Império de D. Pedro II. No entanto, a pergunta que é lançada no final do excerto para Swedenborg reforça a possibilidade de mudança ou de um futuro, como ele responde noutro excerto:

(SWEDENBORG respondendo *depois*.)

- Há muitos futuros: república,
Cristianismo, céus, Lohengrin.

(Canto X, p. 378)

Por isso, a história e a conquista do *Tahuantinsuyu*²⁹¹ e dos povos que fazem parte dele tem uma relevância especial na obra sousandradina.

O outro ponto acerca da temática indígena – talvez o mais relevante – é que a sua representação não apresenta o verniz de heroísmo que se observa nas produções indianistas do período. O índio de Sousândrade é aquele que foi vítima do processo de colonização das Américas. A partir dessa premissa, o seu recorte não se limita aos períodos anteriores à chegada dos europeus ou aos tempos remotos onde estariam os heróis mitológicos que fundaram a “nação brasileira”. Os episódios eleitos para compor a imagem dos índios na poesia de Sousândrade são pontuais, mas intentam dar voz aos excluídos, massacrados e àqueles que lutaram pela libertação dos povos ameríndios. O grande diferencial de seu indianismo é a sua abordagem do índio do presente e as consequências do processo de colonização. Sem nenhum aspecto heroico ou virtuosidade, o seu indígena é símbolo da violência dos colonizadores europeus que destruíram as culturas desse povos. No canto XI, de *O Guesa*, podemos verificar :

Após o ciclo... que um destino o marca,
Para as revoluções.
Cante outra lira,

²⁹¹ O *Tahuantinsuyu* ou o Império Inca surgiu nas terras altas peruanas no século XIII. Entre os séculos XV e XVI, os incas utilizaram vários métodos, da conquista militar à assimilação pacífica, para incorporar uma grande porção do oeste da América do Sul. Centrado na Cordilheira dos Andes, o *Tahuantinsuyu* incluía grande parte do Equador e do Peru, da Bolívia, o noroeste da Argentina, o norte do Chile e o sul da Colômbia.

Dos viso-reis os tempos e os da Parca
Da inquisição, que odeio e não me inspira:

Matéria vil à labareda ardida;
Depois, ainda à labareda do espírito –
Deus de terror, que chamas noutra vida
Para a queima imortal, Deus-Infinito!

Nem leia esse cantor sobre as celagens
Dos crepúsculos de oiro, o oiro somente
Que ora vê-se, depois das rapinagens;
Mas, nos das ruínas, único presente:

Esgotos, tantas vezes revolvidos,
A não ficar grão de oiro dentre a ossada
Do sepulcro dos incas; esquecidos
Corações... Prosseguindo a nobre estrada,

Honro a República, onde escuto a história
Dos áureos tempos do formoso império –
Um floripôndio... triste para aurora;
Um crepúsc'lo... mui ledó a ser mistério;

O *iaraví* dos poetas, nas alfombras
Dos vale... emudecendo a tarde amena;
Quando à noite escutando ouvis... *'las sombras
De cien siglos sollozan con la quena!'*

Cresceram e morreram gerações –
E aos prazo veio o Deus da independência
E da vingança. – Como da clemência
Dos incas falam doces *Tradições !*
(canto XI, p. 446-447)

Os versos de Sousândrade apresentam o crepúsculo de um povo e de suas tradições. A ganância dos colonizadores é constantemente referida ao longo do poema. A beleza e a riqueza do império incaico são destruídas por seus predadores europeus, que não deixaram nem sequer um grão de ouro dos tesouros desses povos. Chama a atenção a referência feita à religião católica: a imposição da fé católica e o seu “deus terror” sempre é destacada por Sousândrade. Tamanha é a sua censura à política religiosa durante o período da colonização que nem a vê como uma fonte de inspiração para a sua poesia. Note-se que a realidade degradada torna-se matéria para o canto do “*iaraví*”²⁹² incaico, como referido pelo verso do escritor espanhol Fernando Velarde “*las sombras de cien siglos sollozan con la quena*”²⁹³.

²⁹² O *iaravi* é um gênero musical oriundo do Peru que mescla os elementos formais dos cantos do *harawi* – cantos de recordação – incaico e a poesia trovadoresca espanhola. A matéria desses cantos são o amor, a tristeza, sempre tratados de maneira nostálgica. No século

A imagem que Sousândrade cria do seu índio diverge bastante da elegantização proposta pelos indianistas brasileiros, como se observa no canto II, em que é exposta a situação precária dos indígenas remanescentes que habitam as margens do Amazonas:

São muitos arraiais, nações diversas,
São filhos do ócio, que ora despertaram
Na ambição vária (as multidões dispersas
Do arau' medroso às águas se arrojam):

Tumultuados volvem as areias,
Esquadrinham, revolvem, amontoam,
Com a sede dos que da terra as veias
De suor não regam, vozes não entoam

Na sossegada lavra, esperançosas
Tangendo o boi do arado. O povo infante
O coração ao estupro abre ignorante
Qual às leis dos cristãos as mais formosas.

Mas, o egoísmo, a indiferença, estendem
As eras do gentio; e dos passados
Perdendo a origem cara estes coitados,
Restos de um mundo, os dias tristes rendem.

Quanta degradação! Razão tiveram
Vendo, os filhos de Roma, todos bárbaros
Os que na pátria os olhos não ergueram,
Nem marcharam à sombra dos seus lábaros.

O estrangeiro passa: que lhe importa
A magnólia murchar, se ele carece
Tão só dalgumas flores?... Anoitece
Num sono aflito a natureza morta!

[...]

Destino das nações! Um povo erguido
Dos virgens seios desta natureza,
Antes de haver coberto da nudeza
O cinto e o coração, foi destruído:

E nem pelos combates tão feridos,
Tão sanguinárias, bárbaras usanças;
Por esta religião falsa d'esperanças
Nos apóstolos seus, falsos, mentidos.

Ai! Vinde ver a transição dolente
Do passado ao porvir, neste presente!
Vinde ver do Amazonas o tesouro,
A onda vasta, os grandes vales de oiro!

XIX, essas canções começam a ganhar uma conotação política, pois também buscam recordar as tradições dos povos andinos, opondo-se assim ao processo de colonização.
293 VELARDE, Fernando. *Cánticos del nuevo mundo*: al inmortal García Tassara. New York: J. W. Orr Grabador, 1860. p. 292.

Imensa solidão vedada ao mundo,
 Nas chamas do equador, longe da luz!
 Onde fugiu o tabernácl'o imundo,
 Mas onde ainda não abre o braço a cruz!
 (canto III, p. 74-75)

Na perspectiva de Sousândrade, a violência do processo de colonização não está apenas em sua ação predatória dos recursos naturais do Novo Mundo, mas, sobretudo, na degradação da cultura nativa. Novamente, o poeta chama a atenção para a questão da religião, que tem um efeito mais devastador que o das guerras. O Cristianismo é a fé falsa de usurpadores que não ensinam a bondade, mas o egoísmo. Como observa, trata-se de uma “transição dolente”, que suprime o passado glorioso e puro dos indígenas para a afirmação de um mundo sem esperança, no qual “não abre os braços a cruz”. Nesse excerto está claro que o índio figurado pelo poeta é submisso aos colonizadores e, sendo classificado como “coitado” e “ignorante”, enfatiza-se o sentido de sua *pureza*.

Como se observa, nem sombra do heroísmo dos personagens indígenas presentes na produção dos poetas indianistas brasileiros desse período. A abordagem do índio do presente atende ao critério estético de Sousândrade, que não intenta elegantizar a figura do índio, descaracterizando-o de sua essência selvagem. Por outro lado, ao mostrar a situação precária em que os índios vivem, denuncia a ausência e a omissão dos governos nessas regiões.

A crítica de Sousândrade à ideia de elegância também volta-se para a forma literária das obras, uma vez que elas estariam atreladas aos modelos representados pelos “mestres da forma”. Isso é, na perspectiva do poeta, um empecilho para o desenvolvimento de uma obra original que exprima a essência selvagem da poesia americana. A verdadeira essência da poesia americana está, como já apontamos, nas paisagens naturais, na cultura nativa e na subjetividade de seus autores. Logo, o primeiro passo para a autonomia e originalidade dessa produção é a negação dos modelos exteriores à natureza americana, pois

[...] é em nós mesmos que está nossa divindade. Não é pelo velho mundo atrás que chegaremos à idade de ouro, que está adiante além. O bíblico e o ossiânico, o dórico e o jônico, o alemão e o luso-

hispano, uns são repugnantes e outros, se não o são, modificam-se à natureza americana. Nesta natureza estão as suas próprias fontes, grandes e formosas como os seus rios e as suas montanhas; ela à sua imagem, modelou a língua dos seus Naturais – e é aí que beberemos a forma do original carácter literário qualquer que seja a língua diferente que falarmos.

Uma forma-de-exposição organicamente expressiva dos temas americanos deve ser inventada com urgência para a construção de uma literatura que expresse a originalidade do nacional. Assim como cada uma das línguas e povos são distintos entre si, a arte que nasce com a criação das novas nações, durante o século XIX, deve conter as suas especificidades, as quais traduzem o gênio de cada uma das nações. A produção artística brasileira deve manter a sua essência pura, sem a interferência ou as distorções geradas pela mera transposição dos modelos exteriores a ela. Sousândrade critica a mera imitação dos modelos poéticos no contexto da literatura nacional sem mediação: dada a especificidade da produção brasileira, a reflexão sobre as formas e gêneros poéticos é vital. Por isso, em seu discurso, a subjetividade tem papel de destaque, pois a partir dela está garantida a autonomia estética para o desenvolvimento de uma arte afim à matéria e à perspectiva locais.

O processo de reflexão e prática apresentado na obra sousandradina tem como pilar a sua visão crítica do “deslumbramento” dos poetas pelas formas e pelos gêneros poéticos determinados pela produção internacional. Evidente que, apesar de negar a influência dos modelos e desatar as amarras culturais do Velho Mundo – ideia muito comum entre os intelectuais que contribuíam para a afirmação da cultura nacional e mantinham os seus discursos com uma relação sobretudo lusófoba –, Sousândrade vale-se de pressupostos poéticos e das referências de seus “mestres”, como já vimos. O *Guesa* é uma proposta de construção poética autônoma que pretende não só tratar dos temas americanos, mas estabelecer uma relação livre do ponto de vista dos gêneros poéticos. Esse poema narrativo sousandradino apropria-se dos elementos do gênero épico de uma maneira distinta, o que impossibilita determiná-lo como tal, já que não pode ser tomado como resultado de um gênero fechado.

A elegantização da forma-de-exposição que Sousândrade censura pode ser exemplificada pelo poema épico que tinha a intenção de ser o poema de fundação da identidade nacional na literatura brasileira, *Confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães. Tradicionalmente, o gênero épico foi o gênero dos grandes textos de fundação de um povo, exemplares de seus grandes feitos heroicos, como a *Eneida*, de Virgílio, ou *Os Lusíadas*, de Camões. Com o mesmo intento, Magalhães constrói a sua epopeia, assumindo como matéria para a sua fábula o episódio histórico da Confederação dos Tamoios ²⁹⁴, que podemos interpretar como metáfora da luta pela independência dos brasileiros contra os portugueses, tal qual o “grito” do Imperador que tornou o Brasil independente. É importante destacar que Magalhães era protegido e patrocinado pelo Imperador D. Pedro II²⁹⁵, cujo governo ficará marcado

[...] como a época em que o país, supostamente, teria ganho a sua verdadeira epopeia, atestando os esforços do Imperador para o desenvolvimento de nosso processo civilizatório: a sociedade que então se instituía não poderia passar sem uma epopeia; de preferência, sem uma epopeia vazada nos moldes clássicos, o que daria um ar de ilustração. O monarca pretendia colocar o país, de maneira definitiva, na ordem cultural do Ocidente, dotando-o de uma

²⁹⁴ O episódio histórico em torno do qual foi construída a epopeia de Magalhães teve início em 1554 ou 1555, estendendo-se até o ano de 1567. A confederação reuniu nativos habitantes do litoral de São Vicente até o Estado atual do Espírito Santo que, apoiados pelos franceses, combateram os portugueses. Conforme observa João Adalberto Campato Jr., “o vocábulo ‘tamoios’ não designa uma tribo em particular, mas, antes, significa, em língua tupi, ‘os que chegaram primeiro’ isto é, os ‘donos da terra’. Assim fizeram parte do agrupamento elementos de diferentes nações, tais como os tupinambás do Rio de Janeiro – os mais numerosos entre os confederados –, os aimorés, os carijós e os goitacases, entre outros”. Cf. “A Confederação de Magalhães: Epopeia e necessidade cultural”. In: CAMPATO JR., João Adalberto. *Épicos*, 2008, p. 830-831.

²⁹⁵ No poema de Magalhães há vários momentos de louvores ao Império e a D. Pedro II, como podemos observar nos versos finais do canto X, no qual é construída uma imagem do soberano como justo, amado pelos seus súditos e apoiador das artes: Excelso Imperador, que justo empunhas/ O cetro do Brasil, onde Teu berço/ Por seu ardente amor foi embalado;/ Onde um só coração não há que um trono/ De amor Te não consagre; onde espontâneas/ De livres cidadãos as gratas vozes/ Tuas grandes virtudes apregoam;/ Tu, cuja vida vivifica os gérmens/ Da gloria nacional, que Te circunda;/ Defensor do Brasil, Tu que, instruído/ Nos deveres de Rei, sabes que o trono,/ Barreira de paixões desordenadas,/ o apoio deve ser da liberdade,/ Da justiça e da paz, e o altar sagrado/ Cujo fogo perene animar deve/ Ciências, letras, artes, e virtudes:/ Monarca Brasileiro, aceita o canto/ Que Te dedica o vate agradecido;/ E faz que outros muitos mais ditosos,/ Porém não mais da nossa terra amigos,/ Eterna glória deem a Ti, e à Pátria. In: MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves. *A confederação dos Tamoios*. Maria Eunice Moreira, Luís Bueno (Org.). Curitiba: Ed. EFPR, 2007, p. 339-340.

obra que pudesse, pela perspectiva da época, equiparar a arte do Brasil à épica de Homero.²⁹⁶

A epopeia de Magalhães divulga os valores do governo imperial, como o louvor à civilização e o antilusitanismo característico do discurso pró Independência dos românticos brasileiros. Aliado a isso, o poema mantém os padrões normativos do gênero épico, remontando às epopeias de Homero, Camões e dos árcades brasileiros. A conjunção dos elementos da estética romântica e dos padrões clássicos é o motivo das duras críticas que a *Confederação dos Tamoios* sofreu de seus leitores contemporâneos. As questões apontadas pelos críticos são concernentes às falhas detectadas no desenvolvimento da epopeia que, segundo seus críticos, não conseguiu atender às regras previstas para o gênero, ao tentar adaptá-lo à temática indianista do primeiro romantismo brasileiro²⁹⁷. Entre os críticos, Gonçalves Dias ponderava:

[...] achei a versificação frouxa, de quando em quando imagens pouco felizes, a linguagem por vezes menos grave, menos própria de tal gênero de composições, e o que entre esses não é para mim menor defeito, o tamoio não tem muito de real nem de ideal.²⁹⁸

Mas devemos destacar que Gonçalves Dias, por uma questão de decoro e apoio a D. Pedro II, que financiava os homens de letras de sua corte, entre os quais estava o autor da *Confederação* e ele próprio, completava:

[...] o que me parece é que o autor dos Suspiros não tinha dado direito a esperar mais do que ele com o seu poema nos oferece. Foi um xeque; pode porém ganhar mais ainda a partida, por que para

²⁹⁶ CAMPATO JR., João Adalberto, Op. cit., 2008, p. 832.

²⁹⁷ O célebre debate acerca da *Confederação dos Tamoios* ocorreu nos periódicos cariocas Diário do Rio de Janeiro e Jornal do Comércio, no ano de 1857. José de Alencar, sob o pseudônimo de *Ig*, revelou-se um leitor atento e debateu os elementos constituintes daquele que seria o poema nacional por excelência. Em seu conjunto de cartas, Alencar revela a sua censura ao poema, elencando uma série de defeitos estéticos ao longo dos dez cantos do poema, sendo o maior que a “poesia (tenho medo de dizê-lo), não está na altura do assunto”. As censuras presentes nas cartas de Alencar, como ele próprio aponta, “referem-se à gramática, ao estilo e à metrificação”. Outros intelectuais do período juntaram-se ao debate, entre os quais estão Alexandre Herculano, Pinheiro Guimarães, Monte Alverne e o próprio imperador D. Pedro II – padrinho do poeta Gonçalves de Magalhães – que saiu em defesa do autor com seis textos publicados. In: MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves. Op. cit., p. viii. .

²⁹⁸ Id., ibid., p. viii.

isso sobram-lhe habilitações, talento, boa vontade, além do favor que V. M. tão generosa e liberalmente concede às letras.²⁹⁹

Entre o ideal e a prática efetiva apresentada por Magalhães em sua epopeia, observa-se que a sua avaliação está vinculada aos pressupostos do gênero épico, o que rompe com a expectativa dos seus leitores. Contudo, sem estabelecer juízo de valor sobre essa obra, o poeta não propõe uma revisão ou uma discussão crítica sobre a forma-de-exposição empregada na construção dela, não há nenhuma inovação formal além da tentativa de adequar o tema dos selvagens de maneira sublime e majestosa, o que, conforme os críticos, fica a desejar. Ao elegantizar a temática indígena, Magalhães a torna artificial e não consegue atingir o tom grave necessário para a dicção do gênero épico. O caráter ideológico que permeia sua obra é desproporcional e incongruente em relação ao conceito de poema épico. Como se nota, na *Confederação dos Tamoios*, os aspectos morais e patrióticos atribuídos de modo inverossímil ao herói índio Aimbirê são mais uma tentativa de constituir-lo como modelo para os demais brasileiros. Nos versos finais, esse caráter ideológico fica claro no discurso antilusitano e evidencia a inverossimilhança do uso da figura do índio, convergindo no artificialismo da elegantização, que tanto é nociva para a produção de uma obra de arte original e interessante segundo a perspectiva sousandradina:

Ele, que aqui nasceu, nos lega o exemplo
De como esses dous bens amar devemos.
E quando alguma vez vier altivo
Leis pela força impor-nos o estrangeiro,
Imitemos a Aimbirê, defendendo
A honra, a cara pátria, e a liberdade.

[...]

“Tamoio sou, Tamoio morrer quero,
E livre morrerei. Comigo morra
O último Tamoio; e nenhum fique
Para escravo do Luso: a nenhum deles
Darei a glória de tirar-me a vida”
(Canto X, p. 338)

O caminho proposto por Sousândrade para a construção de uma literatura nacional é a originalidade da forma-de-exposição. Para isso, o vínculo

²⁹⁹ Id., *ibid.*, p. viii.

entre a sua essência e sua forma-de-exposição é fundamental, já que somente com isso o poeta poderia lograr êxito. N’O *Guesa*, a grande questão é a da expressão da essência selvagem da lenda muísca; para ter êxito, o poeta distancia-se dos pressupostos normativos dos gêneros poéticos, o que lhe permite conceber uma forma-de-exposição orgânica que atende as demandas de sua imaginação criadora. Em sua *Memorabilia*, ele determina que

[...] o Guesa, tendo a forma inversa e o coração natural do selvagem sem academia, aceitai-o assim mesmo – por espírito de liberdade ao menos, e por que ele vos ama, e porque ele tem um fim social e porque “eu cantarei um novo canto, que ressoa em meu peito; nunca houve canto formoso ou som que semelhasse a nenhum outro canto”³⁰⁰

Nesse excerto, o poeta retoma a oposição entre *culto* e *inculto*, que é fundamental para discutirmos a forma-de-exposição de *O Guesa*: as noções de autonomia e liberdade estética que regem a construção da obra afirmam a distância do padrão culto de arte ou da “academia”. A “forma inversa” ou *inculta* é a matéria que faz a harpa selvagem entoar os acordes adequados para que o poeta possa narrar o périplo do Guesa para realizar a sua missão social. A sua “forma inversa” torna-se ideológica como forma que rompe com a cultura do Velho Mundo e possibilita a construção de uma poesia com a feição da cultura brasileira, destacando o seu aspecto selvagem. Sousândrade não buscava adequá-la aos padrões europeus, mas enaltecer a sua especificidade e beleza. Para isso, ele cria uma forma-de-exposição que pretende expressar a essência selvagem da natureza indígena. Além disso, as opções estéticas da construção dessa forma-de-exposição são consideradas originais: ao distanciar os contornos de seus versos da “academia”, o poeta apresenta uma informalidade estética que supõe mimetizar a natureza selvagem e rústica das lendas e tradições indígenas. Ainda na exposição de sua *Memorabilia*, a ênfase dada à sua particularidade e essência selvagem é destacada no momento em que é descrita a personagem:

O Guesa das primitivas eras, Senhores, tem direito à calma, à velharia dos tempos de Salomão; e por forma do seu ser, que é sua, fala em voz baixa e quando muito, grita ou geme, por vezes; e mesmo por que nada há de novo embaixo do sol, tem o direito de ir antes natural do que sobrenaturalmente; filho varonil das terras

³⁰⁰ SOUSÂNDRADE. Op. cit., 2003, p. 486.

virgens do equador, e não régio-dourado oriental: ele é solitário de verdadeiro.³⁰¹

A afirmação de Sousândrade, nesse trecho de sua segunda *Memorabilia*, enfatiza o caráter orgânico de seu poema narrativo. Observa-se que *O Guesa* é relacionado a noção da poesia “primitiva” dos “tempos de Salomão”, associando-o a poesia ingênua e orgânica, como na aurora dos tempos, na qual os poemas desenvolviam-se organicamente, como vimos no capítulo anterior, tornando a forma-de-exposição e o conteúdo indivisível, assim como os poemas épicos de Homero. É fundamental apontar que essa afirmação do poeta maranhense não nega a essência romântica de sua obra, mas muito pelo contrário, ela ressalta a busca pela validação da organicidade e do devir das formas no romantismo. Como o próprio Friedrich Schiller adverte ao “leitor que examina cientificamente”, que a suposta oposição entre a poesia ingênua e a poesia sentimental não deve ser encarada como rígida ou excludente, mas propõe uma “dialética conceitual”³⁰²:

para o leitor que examina cientificamente observo que, pensadas em seu conceito supremo, ambas as maneiras de sentir relacionam-se entre si como a primeira [ingênuo] e a terceira [sentimental] categorias, de modo que a última sempre surge quando se liga a primeira ao que lhe é diretamente contrário. Ou seja, o contrário da sensibilidade ingênua é o entendimento reflexionante, e a disposição sentimental é o resultado do empenho em restabelecer a sensibilidade ingênua segundo o conteúdo, mesmo sob as condições da reflexão. Isso ocorreria mediante o Ideal acabado, no qual a arte reencontra a natureza.³⁰³

A dicotomina não se sustenta plenamente na arte, pois vemos na concepção de obras de arte elementos tanto ingênuos quanto sentimentais. Com isso, Szondi conclui que a noção de uma “sensibilidade ingênua” seria a síntese desse movimento, a qual estaria fundada no conceito romântico de *reflexão*. Assim, o movimento que se nota na concepção da obra de arte baseia-se tanto na Natureza, como as obras ingênuas, quanto nos desígnios

³⁰¹ Id., Ibid., p. 486.

³⁰² Cf. SZONDI, Peter. “Le Naif est le Sentimental. Sur la dialectique des concepts des *De la poésie naïve et de la poésie sentimentale* de Schiller” in: *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. Traduction de l'allemand dirigée par Jean Bollack avec la collaboration de Barbara Cassin, Isabelle Michot, Jacques Michot et Helen Stierlin. Paris: Gallimard, 1991, p. 47-95.

³⁰³ SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Trad., Apres. Notas de Marcio Suzuki. São Paulo Iluminuras, 1991, p. 90.

do EU, como nas obras sentimentais³⁰⁴. Com isso, mesmo afirmando que O Guesa está na esteria das obras antigas, isso não restringe-a às características da “poesia ingênua”, mas demonstra o desejo do poeta de validá-la esteticamente.

A premissa para a sua construção era que contemplasse a essência selvagem da lenda muísca dO *Guesa*³⁰⁵, apresentando elementos poéticos que o permitissem. Com isso, o poeta apresenta uma forma-de-exposição que é imanente à natureza da lenda e não um produto da elegantização de modelos existentes que não corresponderiam nem à demanda de sua poesia e, num plano mais abrangente, ao ideal de uma literatura genuinamente brasileira. A organicidade estabelecida na relação do EU e a “essência da lenda” geraria uma forma-de-exposição única, “natural” e ingênua, que não seria mediada por nenhuma forma artificialmente exterior a essa relação instituída.

Com a opção de recorrer aos elementos de diversos gêneros, o poeta cria o efeito de inacabamento e informalidade. A suposta invisibilidade de uma técnica poética determinada por uma regra prévia não é sinônimo de sua ausência. Como podemos constatar em sua prosa, o resultado alcançado em sua obra poética corresponde ao projeto de desenvolvimento de uma literatura nacional, a qual apresentaria peculiaridades temáticas e formais que contribuem para a sua existência e afirmação.

3.2 A forma-de-exposição da essência selvagem

No canto V, de *O Guesa*, escrito em 1862, o poeta apresenta um longo excerto metapoético que trata da organicidade da forma-de-exposição

³⁰⁴ Cf. SZONDI, Peter. Op. cit., p. 88.

³⁰⁵ Quando criança, o jovem escolhido para cumprir essa missão era tirado de sua família e conduzido ao templo solar de *Sagamoso*, onde era educado e preparado para o sacrifício. Ao completar 15 anos, o Guesa devia refazer a trajetória pela via sagrada [o *Suna*] realizada por Bochica. De acordo com a lenda, esse trajeto tem extrema importância para o povo muísca, pois Bochica peregrinou pelos povoados da região de Bogotá para transmitir as práticas religiosas e civis até então desconhecidas. Quando o Guesa terminava sua peregrinação pela via sagrada, era imolado pelos sacerdotes do filho do deus solar, denominados *Xequés*, e o seu coração era arrancado e ofertado ao sol. Esse ritual tinha como fim propiciar o equilíbrio entre o povo muísca e suas divindades. Após a conclusão desse ritual, outro menino era escolhido para se tornar um novo *Guesa*, dando continuidade, assim, ao ritual sagrado.

empregada na construção da obra. A autonomia estética do poeta-gênio é ressaltada nesses versos como a perspectiva de criação poética que possibilitaria a concepção de uma forma-de-exposição original, que preservaria a essência selvagem da lenda muísca na narrativa sousandradina. A noção de *organicidade* é apresentada pela metáfora do “trato” celebrado entre o poeta e a personagem da lenda:

— Vós, que na lenda, do princípio, vistes
O belo, embora a forma extravagante,
O tratado firmai da paz, que existe
Entre vós, o cantor e o Guesa errante:
(Canto V, p. 183)

O “trato” entre o poeta e a sua personagem restringe o universo de composição, dando ênfase à independência de um conceito de beleza universal apriorístico a essa dinâmica de criação subjetiva na construção da forma-de-exposição original. Observa-se que o pressuposto de organicidade da forma-de-exposição afirmada pelo “trato” aponta para a “Ideia da arte” sousandradina, a qual converge para a categoria da arte romântica da Ideia. Conforme Walter Benjamin propõe em seu texto sobre o conceito de crítica romântica:

a ideia é a expressão da infinitude da arte e de sua unidade. Pois a unidade romântica é uma infinitude. Tudo o que os românticos declararam acerca da essência da arte é determinação de sua Ideia, assim como a forma, que conduz à expressão dialética da unidade e da infinitude na Ideia através daquela autolimitação e autoelevação. Com “Ideia” entende-se nesse contexto o *a priori* de um método, correspondendo a ela, portanto, o Ideal enquanto o *a priori* do conteúdo agregado.³⁰⁶

A metáfora do “trato” poético afirma a unidade entre o conteúdo e a forma-de-exposição determinada pela Ideia da arte. Isso colabora para a afirmação de sua organicidade e também a sua “indestrutibilidade”, considerando que a forma e o seu conteúdo são organizados de uma maneira única, enfatizando a sua singularidade. Com isso, o ponto que merece atenção nos versos acima expostos é que Sousândrade intenta mostrar para o seu leitor que a construção dessa forma-de-exposição, classificada como

³⁰⁶ BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no idealismo alemão*, 1993, p. 117.

“extravagante”, é a materialização da harmonia e da organicidade entre forma e conteúdo de sua narrativa. O poeta começa a propor uma classificação para a sua poesia que consolida a ideia de sua particularidade frente às produções contemporâneas, convergindo com o ideal expresso na sua *Memorabilia* de um “novo canto” para narrar o périplo do Guesa.

Quando Sousândrade apresenta a essência da forma-de-exposição selvagem e a sua relação com a natureza selvagem da lenda andina, em sua exposição vemos a oposição entre uma arte acadêmica, cuja beleza está baseada em uma forma “cultura” – que podemos associar à noção dos gêneros – e uma arte selvagem, vinculada aos temas da natureza americana e a um tratamento formal classificado como “inculto”. A partir disso, oferece ao leitor uma metáfora que representa o ideal da forma da sua poesia e da poesia americana, a *harpa selvagem*:

[...]

Ele afinou as cordas de sua harpa
 Nos tons que ele somente e a sós escuta;
 Nunca os ouviu dos mestres — se desfarpá
 Talvez por isso a vibração d'inculta

No vosso ouvido. Que aprender quisera,
 Sabem-n'ó todos — Lêde letras sestras
 Quando fora das leis também: quem dera
 Que o fizésseis! e os belos *sons* da orquestra

Não vos levaram ao desdém tão fácil
 Pelos *gritos*, que estão na natureza:
 Desacordes, talvez; d'esp'rança grácil,
 Talvez não; mas, selvagens de pureza!

E porque o sejam, palmas que arrebenhem
 De si mesmas nos cumes aos espaços,
 Resulta *insurreição*, que as desalentem
 Céus e que a raios quebrem-lhes os braços?

Aos esplendores da arte desafeito,
 Dos montes o escolar e das estrelas,
 Traja apenas sandália e manto (ao jeito
 Do Inca), mas de ouro puro e pedras belas,

Pois ele continua, à própria forma
 Do bárbaro domínio, a rósea fita
 Ou já da história a lamina, ou a norma
 Da saudade, a tragédia ou a vindita.

Vê-lo-eis do amor o sempre afortunado;
 A água mais cristalina, os mais rubentes
 Frutos são d'ele, os divinais presentes
 Do áureo templo do Sol — pobre Leonardo,

Que aceitando os dons, que eram-lhe devidos,
E agradecendo aos céus de os dar tão doces,
Viu na terra os seus dias denegridos
Pela inveja dos homens — e aos ferozes

Brados vãos, percorrendo Suna ao largo,
Ao em torno do mundo, após, então
Vertido todo o pranto negro e amargo,
Lhe arrancarem vereis o coração.
(Canto V, p. 183-184)

As considerações sobre sua criação poética conduzem os leitores, novamente, para uma discussão acerca da subjetividade como pilar de sua estética. A ideia de uma forma-de-exposição original é análoga à “afinação” de sua harpa selvagem, a qual entoa uma vibração única que “ele somente e a sós escuta”. A noção do poeta-gênio é novamente contemplada; como exposto, essa “afinação” é audível somente pelo poeta que a constrói e que, por consequência, é o único capaz de produzi-la. Tal afirmação evoca a característica do produto criado pelo gênio que, pela impossibilidade de comunicar claramente os pressupostos da concepção de sua obra, não pode ter como garantia a sua reprodução homogênea³⁰⁷. A “afinação” é a autorreflexão do poeta-gênio sobre a matéria e os gêneros poéticos com os quais a sua criação dialoga, propondo produtos com regras e leis imanescentes que geram o seu próprio conhecimento. A originalidade dessa forma-de-exposição nega a utilização de elementos apriorísticos, pois os sons entoados pela harpa do poeta “nunca os ouviu dos mestres”³⁰⁸, ou seja, da tradição literária simbolizada, como já apontado anteriormente, pelos “mestres da forma”³⁰⁹.

³⁰⁷ Cf. Kant, § 46 da *Crítica da Faculdade de Julgar*, 1993, p. 154-155.

³⁰⁸ Os versos “[...] afinou as cordas de sua harpa/ Nos tons que ele somente e a sós escuta/ nunca ouviu dos mestres [...]” propõem um diálogo entre *O Guesa* e a obra de um autor bastante apreciado por Sousândrade: Lord Byron. Em sua obra *A peregrinação de Childe Harold*, Byron também sugere a insurgência à tradição por meio de uma melodia única: “[...] Sua harpa toma, donde às vezes solta,/ Quando crê que não pode ser ouvido,/ Melodias, que nunca ele aprendera:/ Já vão os dedos seus ferir as cordas [...]”. BYRON, Lord. “*Childe Harold’s Pilgrimage*”. In: *The Major Works*. Introduction, edited text and editorial matter by Jerome J. McGann. New York: Oxford University Press, 1986.

³⁰⁹ A expressão “mestres” refere-se aos autores que serviram de inspiração para muitos românticos brasileiros e de modelo para suas produções. Na segunda *Memorabilia* ele chama de “mestres da forma” autores como Homero, Dante, Shakespeare, Lamartine e Byron. A insurgência contra os mestres decorre da prática de muitos românticos de terem

A oposição entre a forma-de-exposição empregada na criação do *Guesa* e a dos “mestres” é destacada pela polarização *culta/inculta*. A carga simbólica dessa oposição possui uma grande gama de significados que contribuem para enfatizar a autonomia estética da forma inventada pelo poeta. O campo semântico do termo “culto”, que pode ser associado aos “belos sons da orquestra”, correlaciona-se ao racionalismo neoclássico, à beleza acadêmica ou ainda ao termo “elegantização”, que portam a noção de uma forma artística cuja invenção pressupõe a adequação racional a modelos como preceito fundamental. O caráter “culto” seria antagônico, assim, a toda ideia estética presente na concepção formal do poema sousandradino.

Por sua vez, o termo “inculto” remete ao processo reflexivo e orgânico da invenção sousandradina, o qual supera os limites de uma concepção artística doutrinada com base em modelos prévios. Uma forma-de-exposição “inculta” associa-se primeiramente ao ideal de atingir a essência selvagem e rústica da beleza da cultura indígena, mas também à perspectiva de uma construção programaticamente informal e distinta da beleza universal. A partir da noção do “inculto”, o poeta busca apresentar o caráter selvagem da forma-de-exposição de sua narrativa: os sons de sua harpa selvagem são associados aos “gritos que estão na natureza:/ Desacordes, talvez d’esperança grácil/ talvez não, mas selvagens de pureza”. Supostamente, a forma poética dos “desacordes” aproxima-se do estado primitivo do índio da lenda muísca, assemelhando essa objetivação formal aos “gritos” que são “selvagens de pureza” ingênua. Os desacordes sousandradinos são de uma beleza incaica, aparentemente bárbara, mas, em sua essência, rica e bela. Uma sinédoque criada a partir das vestimentas do indígena sugere o ideal de uma beleza rústica análoga à da obra: “Traja apenas sandália e manto (ao jeito/ Do Inca), mas de oiro puro e pedras belas [...]”. O poeta atribui uma “aura selvagem” à sua obra, afirmando, assim, seu aspecto “inculto”.

A metáfora da harpa selvagem permite ao poeta retomar, por fim, a questão da recepção de sua obra: os desacordes da harpa selvagem ressoam a sua música rústica, que aparece aos seus receptores como “inculta”. A falta de familiaridade com essa música inculta e distinta não permite a sua

na obra destes uma fórmula para desenvolverem suas produções limitando-se a fazer uma cópia, o que contrariaria a ideia de Sousândrade de realizar uma obra original.

compreensão por parte de seus receptores. Sousândrade ressalta que é necessária a leitura de “letras sestras”, ou não convencionais, para que o leitor amplie sua capacidade de apreensão de novas formas poéticas. Como abordado anteriormente, o horizonte de expectativa dos leitores de Sousândrade restringia-se a um tipo de obra que mantinha características estéticas caudatárias da poética neoclássica. Isso fez com que o julgamento de sua obra fosse negativo ou, como lemos nesses versos, ela foi desdenhada pelo público. O seu enfrentamento dos críticos que condenaram sua “ausência de regras formais” também ressurgiu:

[...]
 Pela inveja dos homens — e aos ferozes
 Brados vãos, percorrendo Suna ao largo,
 Ao em torno do mundo, após, então
 Vertido todo o pranto negro e amargo,
 Lhe arrancarem vereis o coração.
 (Canto V, p. 102)

Constituindo a figura do Guesa como *persona*, Sousândrade expõe sua trajetória artística – o *Suna*, que aqui não é a estrada da lenda, mas o “em torno do mundo” – ao ataque dos críticos, *Xeques* — sacerdotes que guiam o Guesa para seu sacrifício. Nos versos finais, há a ênfase na subjetividade de seu processo artístico de criação, o qual é fruto de um “dom”, o que lhe permite afirmar que suas obras são “divinaes presentes”. Assim como a vítima do sacrifício da lenda andina, o caráter divino do poeta-guesa faz com que ele se torne alvo e vítima da reação dos críticos-xeques, que destinam a sua produção ao “sacrifício”. A ferocidade da crítica contra a produção sousandradina explicita-se nos seguintes versos: “viu na terra os seus dias denegridos/ pela inveja dos homens — e aos ferozes/ Brados vãos, [...] / Vertido todo o pranto negro e amargo,/ Lhe arrancarem vereis o coração”. Contudo, mesmo com o “sacrifício” de sua obra, o poeta toma seu trabalho como uma profissão de fé, visto que, ainda assim, não se deixa abater e continua sua missão com suas habilidades artísticas e perseverança, como ele próprio declara: “Pois ele continua, à própria forma/ Do bárbaro domínio”. Esse discurso de Sousândrade retoma o descompasso da crítica contemporânea

com os pressupostos estéticos do romantismo, uma vez que a forma poética em devir ou interessante não pressupõe nenhum critério anterior ou exterior de julgamento, como a poesia das retóricas e poéticas normativas antigas, mas se faz como figuração de um mundo do qual ao mesmo tempo se faz o comentário, no ato da leitura, como teoria da figuração, que o leitor-crítico deve entender, para compreender a figuração do mundo proposto pela obra. Assim, a urgência de uma crítica que não fosse feita necessariamente como avaliação da obra, mas que estabelecesse relações dela com outras³¹⁰.

Apesar da definição de sua poesia como uma harpa selvagem e toda a sua peculiaridade estética, não há explicitação do que Sousândrade entende como a forma ideal para a narrativa de *O Guesa*. O poeta valida seu discurso sobre a forma-de-exposição selvagem, lançando mão de categorias estético-filosóficas românticas, como a genialidade, a imaginação esemplástica, a Natureza e Deus como inspiração e chancela para a sua produção. Mas, em suas considerações, não há uma comunicação clara dos princípios ou das regras que determinam a sua criação poética – considerando que se trata de um produto do gênio –, que permitiriam a outros autores seguir uma fórmula para a concepção de suas obras. Contudo, os elementos presentes na prosa e nos momentos metapoéticos da poesia sousandradina nos permitem refletir sobre a sua constituição por meio da estética do sublime formal e da técnica do fragmento.

3.3 O sublime formal e a forma-de-exposição

A harpa selvagem de Sousândrade materializa o seu ideal de uma forma-de-exposição organicamente conatural à natureza da lenda indígena do Guesa. Para isso, o poeta cria uma forma “inculta” que não está subordinada às regras apriorísticas ou vinculadas a um gênero poético específico ou fechado. O hibridismo poético e a mescla de estilos e gêneros presentes em sua narrativa são chancelados pelo pressuposto da “poesia universal” ou da “poesia única” de Schlegel. A fusão de gêneros poéticos permite o

³¹⁰ Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Sobre el estudio de la poesia griega*. Traducción de Berta Raposo. Madrid: Akal, 1995.

desenvolvimento dos experimentos formais nas obras dos românticos e, por se tratar de produtos dos gênios, são considerados como frutos absolutamente originais da imaginação criadora de seus autores. Com isso, a organização de uma forma-de-exposição a partir da eliminação das fronteiras dos gêneros poéticos estabelece constantes rupturas formais que contribuem para a demanda da criação de uma poesia original.

A peculiaridade da forma-de-exposição “inculta” da narrativa sousandradina pode ser articulada, primeiramente, a outra instância do conceito de sublime, como um evento de *apresentação formal negativa*, associado ao caos e ao desregramento formal. Assim como um fenômeno sublime da natureza não pode ser apreendido em sua totalidade pelo espectador, uma forma-de-exposição sublime é inclassificável pelo rótulo de um gênero. O caráter transitório da forma-de-exposição “inculta”, distante da perfeição harmônica e fixa de um conceito de beleza universal, lembra que “a forma poética não é meio para o conteúdo, mas expressão negativa dos limites da consciência aquém do Todo”³¹¹. A impossibilidade de apreensão da totalidade de uma forma-de-exposição compreendida como uma apresentação negativa se dá como resultado do necessário malogro de sua intenção de apresentar o “indizível” ou o “inapresentável”, aquilo que não pode ser traduzido por palavras. Ou seja, são as palavras e as formas que faltam aos românticos na experiência do sublime. Na concepção estética proposta por Sousândrade, o “indizível” e o “inapresentável” podem ser compreendidos como a sua “plenitude intelectual”, sempre além da forma.

Na acepção kantiana, o sublime é uma “apresentação negativa do infinito ou do absoluto”, que está associada à manifestação de um fenômeno natural que não pode ser captado pela imaginação de seu espectador. A impossibilidade de apreender o fenômeno em sua totalidade, dada a sua força e magnitude, torna a faculdade de entendimento do espectador limitada pelo desregramento e o caos da experiência, que lhe inquieta e angustia a alma. Ele é lançado em uma experiência que, propondo sentimentos contraditórios, como vimos anteriormente, diferencia-se da harmonia presente na noção de *belo*. É

³¹¹ Cf. João Adolfo Hansen. “Forma romântica e Psicologismo Crítico”. In: ALVES, Cilaine. *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a Ironia Romântica*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998, p. 11.

importante ressaltar que Kant apresenta o sublime como uma experiência vinculada às manifestações da natureza e não da arte. Para ele, essa teoria era considerada como um apêndice e não lhe dá a devida importância e, como pode ser verificado em sua *Crítica da Faculdade de Julgar*, “o conceito de sublime da natureza não é de longe tão importante e rico em consequências como o do belo [...] e a sua teoria um simples apêndice”³¹².

Ao pensarmos em uma forma-de-exposição sublime em Sousândrade, vale também reforçar que essa ideia não é desvinculada da perspectiva de criação romântica, como a da associação que Schiller propôs, legitimando o sublime e sua relação com a arte, enfatizando o caráter moral que pode ser despertado em seu espectador, como na tragédia. A possibilidade da criação de uma forma-de-exposição que traga em sua gênese as características da apresentação negativa e a perspectiva conceitual de poesia estão presentes na última parte do tratado de Burke, na qual afirma a possibilidade de que as palavras também possam construir o efeito sublime. Segundo o autor, a eloquência e a poesia podem causar impressões mais vivas e profundas do que as demais artes e, em alguns casos, superiores à Natureza. Burke propõe um diálogo com a construção técnica do “estilo sublime” de Longino, amplificando-a ao estabelecer que a força das palavras faz a poesia superior às demais artes, como em relação à pintura, por exemplo, uma vez que não se limitaria à produção imitativa de imagens, pois o poder sonoro das palavras também causaria afecção nos ouvintes. Como ressalta, “as palavras podem afetar sem produzir imagens”³¹³. O poder que é conferido à palavra é decisivo para libertar o poeta do constrangimento da realidade e da sua própria individualidade: as palavras têm um poder ilimitado para a criação poética. Como Burke sugere, poder de efetuar “combinações impossíveis”³¹⁴ de ser achadas na realidade; e, em seguida, poder de comunicação imediata de tais experiências porque “partilhamos extraordinariamente das mesmas paixões por nossos semelhantes”³¹⁵.

³¹² KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade de Julgar*. 1997, p. 92.

³¹³ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem das nossas ideias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dóbranszky. Campinas/São Paulo: editora da Universidade de Campinas/ Papirus, 1993.

³¹⁴ Id., *Ibid.*, p. 178.

³¹⁵ Id., *Ibid.*, p. 179.

A possibilidade de um sublime vinculado a uma forma-de-exposição artística é fundamental para a perspectiva que o filósofo francês Jean-François Lyotard desenvolve sobre a teoria do sublime no romantismo e o seu legado para as vanguardas do século XX. O salto que Lyotard dá com relação ao sublime e à arte concorre para a definição de uma espécie de programa das vanguardas artísticas³¹⁶. Para ele, as vanguardas artísticas

impelidas pela estética do sublime, em busca de efeitos intensos, as artes, qualquer que seja o seu material, podem e devem desprezar a imitação dos modelos apenas belos e experimentar combinações surpreendentes, insólitas, chocantes.³¹⁷

A tese de Lyotard sobre o sublime nos interessa, pois segundo ele a apresentação negativa do objeto sublime tem uma relação com o tempo que é pertinente para avançarmos na leitura da forma-de-exposição sousandradina. Segundo Lyotard, a apresentação do objeto sublime deve ser efetuada como uma manifestação imediata. A categoria do “agora” de um fenômeno de uma apresentação negativa não deve ser pensado apenas como o instante presente, no esforço de dar a ele alguma consistência entre o futuro do “ainda não” e o passado do “já foi”, como um momento que é devorado por essas duas dimensões do antes e do depois. O “agora” deve ser considerado como algo que escapa à consciência, justamente algo que ela não consegue pensar. Esse elemento desconhecido e desarticulador da consciência recebe o nome de “inapresentável”.

Na perspectiva de Lyotard, a apresentação negativa é algo que “ocorre” e não conseguimos pensá-la nesse mesmo instante do seu acontecimento. Essa experiência pode ser traduzida pela pergunta “o que aconteceu?”. A indeterminação do fenômeno ou a sua incompreensão gera o sentimento de angústia e de ansiedade em seu espectador. Ainda, como ressalta o filósofo, essa indeterminação pode fomentar a ansiedade de que nada pode acontecer e de que toda ação está suspensa. A lógica da apresentação negativa e sua indeterminação, que o sublime pode proporcionar, podem ser motivo de prazer, contudo:

³¹⁶ Cf. SÜSSEKIND, Pedro. Op. cit., 2013, p. 112.

³¹⁷ LYOTARD, Jean-François. *O inumano. Considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1990, p. 105.

o suspenso pode também ser acompanhado de prazer, o prazer de acolher o desconhecido, por exemplo, e até a de felicidade, para falar como Baruch Spinoza, a felicidade provocada pelo crescimento do sentimento de existir, trazido pelo acontecimento. Será mais provavelmente, um sentimento contraditório.³¹⁸

A centralidade do pensamento de Lyotard está na forma-de-exposição e na sua indeterminação, que produzem em seu espectador o prazer pelo desprazer, assim como categoria de sublime burkeana ou kantiana. Para ele, a estética dos séculos XVII e XVIII rebatizou o prazer pela contradição dos sentimentos de “sublime”. Apesar das reflexões de Lyotard estarem voltadas para as artes da vanguarda, a sua formulação do que a obra de arte pode em sua apresentação negativa tem sua legitimidade como especificação ou constituição do objeto estético. Como ele conclui, o sublime foi

a palavra que decidiu e perdeu a sorte da poética clássica, foi com este nome que a estética fez valer os seus direitos críticos sobre a arte e que o romantismo, ou seja, o modernismo, triunfou.³¹⁹

Ao considerarmos o sublime formal como uma possibilidade de leitura da obra sousandradina, temos mais uma chancela para os desacordes de sua *harpa selvagem* ou de sua forma-de-exposição “inculta” ou “extravagante”. Além do impacto imagístico que o sublime tem na poesia sousandradina, na construção das metáforas sob o poder de sua imaginação esemplasmática, há um emprego mais amplo. Ele contribui para a compreensão de uma técnica definida, que dissipa a pecha de irracionalismo que paira sobre os discursos contemporâneos da sua produção. O sublime formal e, por consequência, a indeterminação da forma-de-exposição “inculta” se manifestam no tratamento que Sousândrade dá ao gênero épico no desenvolvimento de *O Guesa*.

Classificado como épico pela crítica, como nos textos *Épica e Modernidade em Sousândrade*, de Luiza Lobo, *História da Epopeia Brasileira*, de Anazildo Vasconcelos da Silva e Christina Ramalho, e em *A Épica e a Época de Sousândrade*, de Sebastião Moreira Duarte, o poema sousandradino apresenta uma visão distinta das preceptivas clássicas desse gênero. Isso foi vital para a afirmação de sua forma-de-exposição “inculta” ou, na acepção de

³¹⁸ Id., *ibid.*, p. 97.

³¹⁹ Id., *ibid.*, p. 98.

Lyotard, “indeterminada”. NO *Guesa*, o autor vale-se dos elementos do épico para construir a sua narrativa; contudo, não se limita às determinações retóricas para a prática desse gênero. Como ele próprio afirma em sua *Memorabilia* que “o Guesa nada tendo do dramático, do lírico ou do épico, mas simplesmente da narrativa”, para negar a filiação do poema a um modelo de gênero específico, com vistas a atingir o seu ideal estético. Para Luiza Lobo, essa afirmação mantém O *Guesa* ainda vinculado à noção de épica, uma vez que o poema não deixa de ser épico só porque o autor disse que não o é; o que também não o obriga a sê-lo, sendo, “primordialmente, uma forma de narrativa”³²⁰. Provavelmente retomando Bakhtin, Luiza Lobo sugere uma noção de “épica carnavalizada”, na qual se verifica uma multiplicidade de vozes poéticas que misturam as estruturas de gêneros poéticos, como a comédia, a tragédia e a épica. Isso faria com que o poeta se incluísse em uma tradição da “nova épica clássico-romântica”, ou seja, uma tradição da narrativa híbrida.

Um elemento característico dessa multiplicidade de vozes e da mescla de estilos está na sua própria linguagem. A invenção épica antiga exige de seu autor uma verossimilhança que não pressupõe a empiria como critério de plausibilidade do que é narrado, mas que está na relação de adequação entre a forma do poema, definido como “ficção em estilo sublime de fábula composta de ações valorosas de personagens heroicos”, e a matéria da história ou “guerras históricas, feitos de homens históricos”³²¹. A partir dessa premissa, a linguagem que é empregada para cumprir esse preceito deve ser alta, grave e solene, adequando-se à sua ficção e à matéria histórica. Assim, a ideia de carnavalização na narrativa sousandradina ressalta a alternância romântica da mescla estilística de estilo alto e estilo baixo que não é permitida na épica antiga. O tom elevado é predominante na narração, como no excerto a seguir:

Tinha a vaga de sangue de romper-se
E o campo de inundar; d'irmãos altivos
Ora a guerra civil ia acender-se:
A seus pés Chimborazo os viu cativos

Co'a mudez de um destino inexorável
E o peso enorme, os loucos esmagando

³²⁰ LOBO, Luiza. *Épica e Modernidade em Sousândrade*, 2005, p. 101.

³²¹ Cf. HANSEN, João Adolfo. “Notas sobre o Gênero Épico”. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). *Multiclássicos*. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 41.

Instrumentos, talvez, Deus implacável,
Teus, que extingues nações de quando em quando!

- Mas, nem amor paterno, ou fratricida
Horrenda guerra, ou a do invasor nefário:
Tão só dos incas findo o prazo, à vida
Doutra época, mudavam-se os cenários;

Chegava a ciência. O incásio albor-paraíso,
A espuma branca-dona, amor d'Huaina,
Manhãs do império de justiça e riso,
Amor de Manco, – em confusão insana

Converter-se! 'Manda-o Providência:
Bem-vindo seja o estranho!' Huáscar dizia.
Razão de desespero, que a consciência,
Ou o céus, que nunca mente, alto anuncia.

Ai, a discórdia dos irmãos! e entraram
Os estrangeiros qual d'inferno o açoite:
E à fandangada odiosa entenebraram
Do pobre indiano a derradeira noite.
(Canto XI, p. 435-436)

A chegada dos europeus aos Andes promoveu o genocídio do povo inca e a dissolução da sua cultura. Nesses versos, sugere-se a duração longa do império Inca até o seu declínio por meio do nome dos imperadores Huaina Cápac, Manco e Huáscar. A ideia da passagem do tempo articula a chegada dos estrangeiros no território indígena: Huaina pressente o mal que se aproxima; Huáscar interpreta a chegada como anúncio divino. Como se nota, esses decassílabos apresentam o tom grave adequado ao prenúncio da destruição desse império: os vocábulos empregados nesse excerto não quebram a expectativa do gênero épico e ainda há termos do campo semântico bélico, como “guerra”, “sangue”, “invasor”, “império”, que convergem para figurar a essência da matéria épica.

No entanto, em alguns episódios do poema, o tom grave é alternado com episódios cômicos, que subvertem a noção de linguagem desse gênero. No canto III, há uma passagem na qual a caráter belicoso da narrativa é transformado em cômico e *nonsense*, uma vez que uma personagem declara que, na proximidade da guerra, irá recrutar arraus e pica-paus para o combate:

*(Um URSO e um GALO apagando a última brasa e consolidando-se
duo in uno tatus:)*

- São d'eletricidade

Tempos, mundo do fim;
 = São as manchas solares,
 Dos ares
 A alumiar tudo assim!

(Um delegado em cismas:)

- Reina a paz em Varsóvia;
 Mas, a guerra a chegar,
 Recrutamos arraus,
 Pica-paus,
 Quando a luz se apagar.
 (Canto III, p. 91-92)

Apesar de ter sido hiperbolizada pela estética romântica, vale lembrar que a mescla dos gêneros e estilos para a composição de uma narrativa de extração épica não é invenção romântica, pois o gênero sofreu diversos processos de revisão ao longo dos séculos, desde os seus primeiros registros escritos, com a incorporação de elementos de várias culturas, de metros variados, ou mesmo a sua ausência, e a mescla de estilos, estabelecendo perspectivas que não estavam limitadas à sua preceptiva aristotélica inicial. No universo da narrativa, a epopeia em prosa seiscentista, por exemplo, é um gênero que não pode ser definido como poesia, já que sua narrativa corre solta sem um metro definido; admite a mescla da feição lírica, trágica, épica e cômica, sendo impossível enquadrá-la em um dos gêneros poéticos clássicos; não possui as marcas de oralidade que poderiam associá-la à retórica da oratória; a sua matéria [amores] também foge do padrão épico, o que também ocorre com sua *persona* narrativa – “um poeta que ajuíza coisas” – e com o seu estilo – “humilde” e “elevado”³²². Por isso, a noção de uma “nova épica” deve ser desvinculada do padrão da epopeia e as suas partes, uma vez que serão atendidas – se atendidas – de maneira parcial, o que pode efetuar uma expectativa de leitura que considerará essa poesia problemática. Também os procedimentos híbridos de invenção poética, que mesclam estilos e gêneros, vinham sendo gestados no horizonte das práticas letradas seiscentistas e foram de grande interesse para os românticos, como, por exemplo, as obras de

³²² Em seu estudo sobre esse gênero, Adma Muhana constrói uma preceptiva sobre ele, demonstrando que a sua especificidade não pode ser enquadrada segundo as leis da poética e da retórica daquele período. Na concepção da autora, a epopeia em prosa é um gênero misto, como o mais misto dos gêneros, ainda assim gênero, que se distingue do romance, tanto do que a precede, o de cavalaria, quanto o que a sucede, o da generalidade que cavalga esse nosso século XIX. In: MUHANA, Adma. *A epopeia em prosa seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Fundação da UNESP, 1997.

Shakespeare, que subvertiam as regras da tragédia e da comédia, levando a se tomar o autor como modelo de autonomia e genialidade artísticas³²³.

No âmbito das práticas poéticas do romantismo, a noção de uma poesia universal que supõe a reunificação de todos os gêneros da poesia é fundamental para pensarmos a mescla de gêneros sugerida por a “nova épica” e como ela é articulada na poesia sousandradina. Nela, a Ideia corresponde à expressão da infinitude da arte e, conseqüentemente, ao seu eterno devir. Isso traz a noção do *continuum* das formas poéticas vinculado ao caráter essencial abstrato de um *próteron té physei*, um anterior à Natureza que, semelhante ao conceito platônico de Ideia, implica possibilidades infinitas para a criação poética. Como bem aponta Walter Benjamin, Schlegel

queria determinar este conceito como uma Ideia no sentido platônico, como um *próteron té physei*, como uma base real de todas as obras empíricas, e iniciou a antiga confusão entre o abstrato e o universal quando acreditou que se devia, para tanto, fazer um conceito individual. Apenas com este propósito Schlegel indicou repetidas vezes e com ênfase a unidade da arte, o *continuum* mesmo das formas como uma obra. Esta obra invisível é aquela que acolhe em si a obra visível de que ele fala em outra passagem.³²⁴

A concepção surge a partir dos estudos realizados por Friedrich Schlegel acerca da poesia grega. Ele buscou aplicar as particularidades da poesia dos antigos que detectou em seu estudo à poesia geral, como se observa em seu fragmento 149:

O sistemático Winckelmann, que, por assim dizer, lia todos os antigos como se fossem um autor único, via no todo e concentrava toda a sua força nos gregos, estabeleceu, pela percepção da diferença absoluta entre antigo e moderno, o primeiro fundamento de uma doutrina material da antiguidade. Somente quando forem encontrados o ponto de vista e as condições da identidade absoluta que existiu, existe ou existirá entre antigo e moderno, se poderá dizer que ao menos o contorno da ciência está pronto, e agora se poderá pensar na execução metódica.³²⁵

³²³ SCHLEGEL, August Wilhelm. *A Doutrina da Arte: Curso sobre Literatura Bela e Arte*. Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2014; SCHLEGEL, Friedrich. *Sobre el estudio de la poesía griega*. Madrid: Akal, 1996.

³²⁴ SCHLEGEL, Friedrich *apud* BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no idealismo alemão*. 1993, p. 94.

³²⁵ SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*., 1997, p. 71.

A noção de unificação dos gêneros da poesia universal de Schlegel já estava proposta na metodologia de estudo que Winckelmann empregava para compreender os antigos, ao ler suas obras como se fossem somente uma. Essa atitude supunha a totalidade da arte dos antigos, por isso essa metodologia de estudo. Visto que os românticos tinham como ideal retomar o caráter de totalidade dessa arte, já que o presente e sua arte seriam apenas uma etapa necessária para alcançar novamente a Idade de Ouro que já havia sido vivida na Grécia antiga, no fragmento 95, Schlegel assume que

todos os poemas clássicos dos antigos estão indissoluvelmente ligados, formam um todo orgânico, são, corretamente considerados, apenas um poema, o único no qual a própria poesia aparece completa. De uma maneira semelhante, na literatura completa, todos os livros devem ser apenas um livro, e um tal livro em eterno devir se revelará o evangelho da humanidade e da formação.³²⁶

Schlegel supõe uma organicidade única da poesia dos antigos e fomenta romanticamente a prática dos gêneros híbridos, com o intento de recuperar a harmonia do mundo antigo e suas produções:

a poesia antiga é uma poesia única, indivisível e perfeita. Por que não pode ser novamente aquilo que uma vez já foi? De outro modo, se entende. E por que não de um outro modo mais belo e maior?³²⁷

A busca por uma poesia universal e orgânica, articulada no *continuum das formas*, chancela experimentos como o poema “apenas narrativo” de Sousândrade, independentemente da classificação de sua forma-de-exposição sublime. Para um romântico, seria bastante eficaz, já que não se prende, tal qual a imaginação do poeta, a nenhuma força exterior que limite o seu processo criativo. Portanto, a taxonomia crítica da “nova épica” esbarra naquela advertência de Schiller sobre a “tocha do entendimento”:

[...] quem ilumina a grande habitação da natureza com a precária tocha do entendimento, sempre pretendendo dissolver em harmonia a sua audaciosa desordem, não pode sentir-se bem em um mundo no qual o colérico acaso parece governar, muito mais do que um plano

³²⁶ Id., Ibid., p. 156.

³²⁷ SCHLEGEL, Friedrich, 1906 *apud* BENJAMIN, Walter. op. cit., 1993 p. 94.

sábio, de modo que, na grande maioria da vezes, o mérito e a felicidade encontram-se em contradição.³²⁸

Apesar de identificarmos a tentativa de reabilitação do gênero épico em alguns autores desse período, como vimos na obra de Gonçalves de Magalhães e de Gonçalves Dias, assim como o seu esfacelamento na poesia de Sousândrade e, sobretudo, na de Álvares de Azevedo³²⁹, ou ainda nos romances de extração épica da trilogia indianista de José de Alencar, *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* – que adapta a temática indianista a uma forma-de-exposição eminentemente romântica – compreendemos que não seria a fundação conceitual de uma “nova épica”. A afirmação do poeta de que a sua obra é uma “narrativa” parece-nos mais adequada e também um alerta para aquele leitor que nela vai buscar os grandes feitos de homens ilustres.

3.4 A negação da totalidade e a afirmação do fragmento

Em *O Guesa* observa-se uma característica fundamental que está presente em toda sua forma de narrar: a sua fragmentação, que esfacela a ideia da totalidade de um gênero determinado e afirma a autonomia estética de seu autor.

É preciso lembrar que a negatividade está no cerne da arte romântica da forma-de-exposição sublime. Afirmar a indeterminação expressional é uma maneira de interpretar as constantes mudanças ocorridas em todas as esferas do século XIX, mas, sobretudo, de afirmar o EU como regra suprema da arte. Sob essa perspectiva, a autoproclamação de Mefistófeles torna-se bastante emblemática:

O Gênio sou que sempre nega!
E com razão; tudo o que vem a ser
É digno só de perecer;
Seria, pois, melhor, nada vir a ser mais.
Por isso, tudo a que chamais
De destruição, pecado, o mal,

³²⁸ SCHILLER, Friedrich. “Sobre o Sublime” in: *Do Sublime ao Trágico*. Op. cit., 2011, p. 67.

³²⁹ AZEVEDO, Álvares de. “O poema do frade” in: *Poesias completas*; edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos; Iumna Maria Simon (Org.), Campinas, SP: editora da Unicamp, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 303-361.

Meu elemento é, integral.³³⁰

Durante o século XIX, o gosto por elementos que transmitam ao público a sensação de conflito, de corrosão, de inacabamento ou destruição tem lugar de destaque. Isso tinha um impacto tão influente que até mesmo nas novas construções se propunha o efeito ruinoso, como se via muito nos jardins de moradias desse período, nos quais ruínas novas em folha eram construídas para simular a passagem do tempo.

Nas práticas literárias de então, tudo o que se opunha à suposta totalidade normativa era empregado para construir o sentimento de contrariedade. A partir disso, o espírito de negação pode estar naquelas oposições bem recorrentes, como o tûmulo que se opõe à casa; a ruína que se opõe à construção; a decadência que se opõe ao apogeu; a anormalidade que se opõe à normalidade; o mal que se opõe ao bem; a morte que se opõe à vida³³¹.

NO *Guesa*, o gosto pela exposição negativa e a sua predileção por cenas de degradação e ruína são constantes, enfatizando a opção estética pelo fragmento. Ressaltamos que a ideia da negatividade já era anunciada na construção dos quadros da Natureza sublime, que aguçavam a imaginação do leitor com a sua imensidão e a sua potência destruidora. Além do sublime dos quadros naturais, Sousândrade apresenta a imagem de ruínas em alguns episódios do poema, como no canto V, no episódio da “Quinta Vitória”³³². Essa propriedade, que é constantemente mencionada no poema, tem um valor especial, pois foi o local de nascimento de Sousândrade, tornando-se um lugar retomado nostalgicamente:

Arde a Coroa do Norte incendiando,
Qual passada ilusão, ou consciência
Humana que murmura, quando, quando
Sem bênção dos céus amor-demência,

³³⁰ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia* – primeira parte. Trad. Jenny Klabin Segall; apres., comentários e notas Marcus Vinicius Mazzari; ilustrações de Eugène Delacroix. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 139.

³³¹ CANDIDO, Antonio. “Romantismo, negatividade, modernidade” in: *O Albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

³³² Localizada em Mirinzal, à época município de Guimarães, no Maranhão, a Quinta Vitória é a propriedade da família de Sousândrade. Após a morte dos seus pais, conforme pode ler-se no canto IV, “Perdeu-os de pequeno, Mãe e pai”, essa propriedade teve boa parte de seus bens usurpados pelos tutores do poeta.

Riso de desespero e não d'esperança,
 A esp'rança, que abre à flor da mocidade,
 Que leva aos clima perenal bonança
 E recolhe-se ao lar, onde é saudade –

Deus! os tempos formosos da Vitória!
 E nas manhãs vermelhas do equador
 Luzindo a estrela-d'alva nossa história
 Cheia d'infância e de saudoso amor!

(Canto Epílogo, p. 512-513)

A “Quinta Vitória” torna-se um dos destinos do Guesa em seu périplo, propiciando a construção de uma longa meditação sobre a sua infância e o seu convívio familiar. O poeta atribui-lhe um valor edênico, classificando-a como a “Jerusalém das selvas”. No retorno da personagem a essa morada, que antes era um “edifício austero de espaçosa arquitetura”, está arruinada pela ação do tempo. Os descuidos de seus herdeiros fizeram que fosse tomada pela natureza:

[...] a não ser pela natureza

Formosa do equador; e os finos silvos
 Nas salas passeando, sós os vivos
 Sucessores dos mortos, se os presentes

Ai! Não souberam conservar a herança
 De antepassados, cuja posse antiga
 Notabiliza ao herdeiro, o ampara, o abriga
 Das promessas dos homens; na esperança

Tendo-lhe forte o coração e isento
 Do desespero e a dúvida; a não ser
 O sol, co'a sonora voz do vento,
 Tudo aqui vejo a desaparecer!

(Canto V, p. 205-206)

As ruínas da propriedade tornam-se análogas aos sentimentos do poeta-Guesa que, em meio de dúvidas e desespero, já visualiza tudo desaparecer. Essa ideia é materializada no final desse canto, quando a personagem é acometida por forte febre que lhe causa um forte delírio encerrado com a destruição total da Quinta:

“Odes da terra a um só destino – a morte –
 Que elevam-se na ação do movimento,
 Tomam formas gentis, última sorte
 No eterno edito do aniquilamento.

“É muito tarde. A lua está pendida,
 Visivelmente a cor mudada; a chama
 Bela da fronte, em lúcido-polida
 Linfa, o cristal tão puro, qual a trama
 “Cerulea visse-se através. O de oiro
 Luar, em luz de pérolas e lírios –
 Oh! Como o teto incende-se, e tão loiro
 Ao em torno s’inflama o céu... Delírios...
 “Febre não tenho, não; zéfiro brando,
 Brilha a amplidão dos ares; e mais sinto
 O horizonte em redor cambaleando –
 Oh! Ao longo ondear vê-se distinto
 “O teto do casal!... Oh! Oh! Descombra!
 Abre-se ao meio! Os ang’los cedem, vão-se,
 Hiante o golfo! A lacerada sombra
 Enchem destroços, que uns nos outros dão-se,
 “Que uns aos outros se abatem, s’erguem, somem,
 surgem, dançam, que rolam do ar, pendendo
 Em seu dia final, que se consomem
 No abalado sepulcro – que tremendo
 “Estala, e range, e s’esconjunta; e inteiro
 Rui colossal por terra! Os céus reboam
 No horizonte do mundo, e pó-nevoeiro
 Noite escurece! Ruínas amontam.”

(Canto V, p. 219-220)

Três elementos que fomentam a contrariedade e a ideia de negação romântica: a morte, o sepulcro e as ruínas. O delírio da personagem apresenta nesses versos a finitude e o encerramento de um ciclo: a ruína da Vitória é a passagem da infância para a idade adulta e a ausência do lar e do abrigo em sua estrada do Suna para cumprir a sua missão social. Ainda é expressa uma noção bastante interessante que é o “eterno edito do aniquilamento” da “forma gentil”: essa expressão constitui a ideia de fragmentação da forma-de-exposição de sua narrativa, que podemos associar à fragmentação da noção de gêneros poéticos. Assim, a afirmação da estética da fragmentação e também do fragmento como gênero será essencial para a realização e a compreensão de experimentos formais durante o romantismo.

É preciso atentar para o fato de que há dois tipos de uso da fragmentação: o primeiro é o do fragmento como “gênero” singular, ou seja, único e inimitável e eminentemente romântico, que Friedrich Schlegel assim classificava em seu fragmento 206:

Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho³³³.

O fragmento romântico vale-se da estrutura dos aforismos, que eram usados desde a Antiguidade clássica para disseminar o conhecimento, como no discurso médico, Hipócrates, e político, Tácito, por exemplo. O aforismo supõe um conhecimento dogmático e indiscutível. Não há possibilidade de questionamento do que diz; por ser breve, torna-se independente em relação a um discurso maior; sua brevidade visa a adesão maior do público. A partir de leitura de moralistas franceses, principalmente de Chamfort, Friedrich Schlegel apresentou o fragmento como um “antigênero” que, valendo-se da estrutura do aforismo, apresenta ironicamente contradições que tornam a sua leitura um exercício de interpretação árduo, pois a exposição de uma “verdade” em um determinado fragmento pode ser contradita em um seguinte, destruindo a ideia de conhecimento imediato. Logo, o leitor precisa realizar um movimento dialético infinito, que impossibilita a sua consolidação em uma síntese. Como o próprio Schlegel adverte, o fragmento tem um caráter de transitoriedade e indica apenas uma tendência: “abro mão, portanto, da ironia e declaro abertamente que, no dialeto dos fragmentos, a palavra significa que tudo ainda é apenas tendência, a época é a época das tendências...”³³⁴. Essa noção converge no discurso filosófico sobre o progresso orgânico da arte romântica, que vê o presente como uma etapa da evolução da arte em busca da perfeição e harmonia das obras dos antigos. Assim, a noção de fragmento torna-se uma característica da poesia contemporânea, como é enfatizado no fragmento 24:

Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir.³³⁵

O filósofo Mario Perniola nota que a dinâmica de representação do fragmento romântico é paradoxal, já que, apesar de negar a totalidade pelo fragmento, os românticos desejavam transcender a negatividade dessa forma-

³³³ SCHLEGEL, Friedrich. Op. cit., 1997, p. 82.

³³⁴ Citado por SUZUKI, M. em uma nota à tradução. In: Id., Ibid., p. 191.

³³⁵ SCHLEGEL, Friedrich. Op. cit., 1997, p. 82.

de-exposição em busca da totalidade clássica. A forma do fragmento aponta para o que está além de sua expressão, logo, “o todo está no fragmento unicamente para Deus, porque tudo é fragmento”³³⁶.

A técnica do fragmento proposta pelos românticos foi fundamental para o desenvolvimento do modernismo e dos experimentos das vanguardas do século XX. Segundo o poeta italiano Giuseppe Ungaretti, “a poesia contemporânea só poderia ser fragmentada”: a técnica do fragmento permite a materialização da própria crise da representação na arte na modernidade. Em linha com a noção schlegeliana, Ungaretti define o fragmento

o pedaço de discursos que, para ser em seus efeitos poesia realizada, começa por uma ruptura e termina por uma ruptura. A partir daquele momento, a poesia mostrava que era toda ela angústia refreada, alarme incluído entre duas catástrofes.³³⁷

Na acepção apresentada pelo poeta, observa-se a ideia do fragmento como objeto independente por começar e terminar com uma ruptura. Essa noção reforça a aparência de inacabamento tal como em sua raiz romântica. A técnica do fragmento também contribui para a concisão da linguagem característica da poesia dos modernistas como Ezra Pound, E. E. Cummings, chegando a um extremo na poesia-minuto de Oswald de Andrade:

Amor
Humor

Além do uso do fragmento como “gênero” poético, é comum entre os românticos a construção de uma obra que apresenta na sua forma-de-exposição a fragmentação de sua estrutura. Como destaca Marjorie Levinson³³⁸, muitos poetas articulavam em suas obras diversos fragmentos que, no entanto, não correspondiam à ideia de “pequenas obras de arte” de Schlegel, mas ao esfacelamento de uma determinada forma que produz a ideia de inacabamento e ruína. Isso se dá pela presença de interrupções na linearidade do discurso com espaços, páginas em branco e reticências, que

³³⁶ PERNIOLA, Mario. “O paradoxo do fragmento” in: *Desgostos: novas tendências estéticas*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010, p. 149.

³³⁷ UNGARETTI, Giuseppe, 1919 *apud* CANDIDO, Antonio. Op. cit., 2010, p. 68.

³³⁸ LEVINSON, Marjorie. *The Romantic Fragment Poem: a critique of form*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1986.

simulam a ausência de algo que na verdade não falta. O espaço da página, por exemplo, torna-se um elemento estético usual entre os poetas românticos, colaborando tanto para a noção de ruína do texto, como para sugerir a liberdade com relação às formas poéticas. No século XIX, vemos a técnica do fragmento tomar proporções radicais na poesia de Stéphane Mallarmé, que levou o processo de organização da forma poética a um nível nunca antes observado com o seu poema *Un coup de Dés* (1897), no qual os recursos tipográficos e os versos organizados livremente pelo espaço da página materializam o fluxo de pensamento do autor, apresentando uma tessitura que busca aproximar-se sonora e visualmente de uma partitura musical.

A utilização do espaço da página como recurso para afirmar o caráter ruinoso e fragmentado ocorre na narrativa de *O Guesa*. Luiza Lobo chama a atenção para o uso de alguns recursos que contribuem para a aparência de fragmento, como recuos de versos, espaços distintos entre as estrofes e o uso não convencional da pontuação, como no canto VIII, por exemplo:

E o gênio trouxe-o a afortunado umbror;
O alimentou dos dons dos frutos gratos;
Deu-lhe beber as ondas dos regatos
E disse-lhe: 'da terra és o Senhor'.

.....
.....

Musa da zona tórrida! saudoso
Puro alvor, mago olhar, sorrisos doces
Aos eleitos dos céus – gênio zeloso,
Que os desterras à virginal soidão

De martírio ideal, d'eterno gozo
Glória de amor, vencer na harpa as atrozes
Batalhas do interior abismo – as vozes
Inspira, inspira, ô musa, aos coração!

Ora, confusos ecos do passado
Aos longe esvaeceram. Do presente
Encantando o viver, ao gênio amado
Pergunta o Guesa, e meigo e tristemente:
(Canto VIII, p. 248)

Outro recurso utilizado por Sousândrade é a separação por aspas das vozes presentes na narrativa, identificando os narradores externo e subjetivo,

como também as vozes das personagens. No excerto abaixo, a mudança das vozes fica evidente, marcando a transição da voz do narrador externo para a do narrador subjetivo:

Equinóxios tufões. Chega a lembrança,
Qual sempre a ensanguentar longa memória;
Sente-se o desespero da esperança,
Ruge o presente na passada história:

“Vem descer comigo o Harlem
Nestes doirados vapores,
Das harpas aos sons, aos cantos
Dos dias do nosso amor!
Corre, Augusta! Corre, Augusta!
Das primeiras alegrias
Traze a luz dos nossos dias,
Que os céus só mandam negror!”
(canto X p. 345)

Também há o espaçamento diferenciado entre as estrofes, que indica a mudança de tema, local ou tempo. Como a crítica afirma, “nem sempre elas correspondem a uma efetiva necessidade do texto, mas sim a alguma associação mental subjetiva”³³⁹. O efeito que essas marcações têm na página contribui para o efeito global de fragmentação do texto.

3.4.1 O *Guesa* e a narrativa fragmentada: os desígnios da subjetividade

O *Guesa* apresenta no início de sua narração as partes de quantidade da narrativa épica, como vemos no canto I, em que a *invocatio* da imaginação-musa no verso “eia, imaginação divina!”, propõe a subjetividade do poeta como a divindade que vai conduzi-lo em sua narração dos feitos heroicos de um homem ilustre.

Na sequência, dá-se o *exordium*:

Eia, imaginação divina! Sobre
As ondas do Pacífico azulado
O fantasma da Serra projetado
Áspero cinto de nevoeiros cobre:
(canto I, p. 52)

E, logo depois, a *narratio*:

³³⁹ LOBO, Luiza. Op. cit., 2012, p. 43-44.

Ele entrega-se à grande natureza;
 Ama as tribos; rodeiam-no os selvagens
 Trêmulo o Amazonas corre; as margens
 Ruem, os ecos a distância os pesa.
 (canto I, p. 53)

À primeira vista, poder-se-ia afirmar que o poema narrativo sousandradino estaria em conformidade com a preceptiva do gênero épico, mas no desenvolvimento da narração observam-se algumas rupturas formais que reforçam a indeterminação da forma-de-exposição da obra.

A primeira e mais evidente aos olhos do leitor é a metrificação. Como citado, o poeta afirma que irá utilizar o “verso que menos canta” na concepção de sua obra. Essa escolha se deve à necessidade de usar um verso que lhe possibilite atingir a sua “plenitude intelectual”. Para isso vale-se de um verso que se afasta da musicalidade característica do romantismo, aproximando-se da prosa. Ao longo dos treze cantos que compõem a narrativa do poema, pode ser notada a predominância dos versos decassílabos divididos em quartetos com rimas interpoladas [ABBA] e alternadas [ABAB], como na variação dos seguintes versos do canto III:

Outros, enfim, deste fatal orgulho
 De uma pobreza nobre, ou da inconstância
 Com que jacula à flor pede fragrância,
 Beijos a brisa ao mar vivo e marulho.

 Daí as dores-mães, que aos céus encaram
 Pelo encanto do azul e não por Deus,
 Que perguntam se um crime perpetraram –
 Mas, pesam-se do riso dos ateus.
 (canto III, p. 105)

Ainda, há a presença de hemistíquios no início de alguns episódios como:

“Soltai âncoras!”
 No ar desenrolou-se
 (canto IV p. 141)

Ou em

Em si também a mim –
 Nas belas sextas,
 (canto V p. 191)

No entanto, esse esquema métrico é alterado diversas vezes ao longo do poema, indicando a alternância entre os episódios narrativos, líricos e dramáticos propostos por Sousândrade. É importante ressaltar que o gênero épico é híbrido, já que é a manifestação dos discursos narrativo e lírico: o primeiro vincula-se à elaboração significativa das lógicas do espaço, do personagem e do acontecimento; o outro, à semiotização das lógicas líricas de reduplicação, sentimentalização e mentação. Como adverte Anazildo Vasconcelos da Silva, segundo esses padrões:

epopeia poderia ser definida como espaço de personagem ou de acontecimento e, segundo os padrões da lírica, como epopeia lírica de reduplicação, de sentimentalização ou de mentação. Mas se estaria, em qualquer dos casos, considerando apenas a especificidade narrativa ou lírica da epopeia, e não sua natureza verdadeiramente híbrida.³⁴⁰

A alternância da metrificação em *O Guesa* é uma marca formal que indica justamente a transição do discurso épico para o lírico, enfatizando o caráter híbrido da narrativa. No canto III, há um momento particularmente interessante no qual se pode verificar a mudança do padrão do discurso, que da descrição da noite e dos elementos naturais passa para um sonho-visão do poeta-guesa:

Sobre a relva odorosa das lagoas
 De onda esmeralda e florescidas bordas,
 Que formam, desaguando no deserto,
 O rio à pesca das selvagens hordas,

Dormindo o Guesa está. Negrantes coroas
 De palmeiras orlando cada lago,
 Em cada leito azul luzente aberto
 Brilha o etéreo fulgor de um sonho mago.

Oh! Quem o visse ali no desamparo,
 Tão só! tão só! Na terra adormecido,
 Desarmado, sem medo, morto ignaro,
 Pálido, belo, cândido, perdido,

³⁴⁰ VASCONCELOS DA SILVA, Anazildo. *História da epopeia brasileira: teoria, crítica e percurso*. Rio de Janeiro.: Garamond, 2007, p. 62.

Entre as vitórias-régias, encantados
 Virgens abismos de frescor e alvura –
 São-lhes da noite os sonhos namorados,
 Sendo da sesta o sono na espessura.

Oh! Quem visse! – A lua, que esvoaça,
 O vê, túrgido o seio d'esplendores
 Abrindo açucenais, dos céus o abraça,
 Nele alumia o sonho de amores
 Beijos a brisa ao mar vivo e marulho.

“Vejo – brincando ao longe
 Por cima das lagos
 – Com a ardentia fúlgida
 dos lumes da onda a arder,
 – Co' o raios, loiros, trêmulos
 Da lua formosíssima,
 – Co' os vívidos espíritos
 Dos ares a correr –
 “Dentro do umbroso bosque
 Os cervos ruminando,
 As flores debruçadas
 No lago encantador;
 A brisa nas insônias
 Na noite branca e bela,
 O vagor arfar da ilhas,
 Os ecos ao redor;
 “E do palmar os ramos
 Fantásticos no espaço,
 E nos espelhos d'água
 A lua a esvoaçar;
 Da natureza à calma,
 Pelo silêncio harmônico,
 – Enlevo, amor – brincando
 Vejo aproximar...
 “Gênio risonho, cândido,
 De mim por que tremeste?...
 Tens da mulher formosa
 O mágico poder!
 Luz e mudez nos olhos,
 Nos ôndulos cabelos
 Chamas, que verdes voam
 Nos lagos a correr!
 “Não falas... e é tão doce
 A noite voz divina!
 Tão doce de alva fronte
 Fascinador clarão!...
 Sonhando, eras a imagem
 Do sonho meu ó bela!
 Porque t'encontro, sinto
 Perdido o coração.
 “Vem, sobe às flóreas margens...
 Vou, desço, às fundas águas,
 Às grutas dos encantos,
 Ao sempre-vivo amor!
 Tu, do que a onda fluida
 Mais cristalina e móvel,
 Dá que a teu lado eu possa
 N'alma esquecer a dor...
 “Nas ilhas flutuantes,

Nas pátrias encantadas
 Dos sons e dos verdores,
 Do róseo nenúfar;
 Nas embaladas conchas
 Das pérolas luzentes,
 Contigo eu passe a vida
 Nos lagos ao luar!
 “– Do meigo cinto aéreo,
 Oh, Chasca! Oh, astro! Aragens,
 Antemanhãs diáfanas
 Rolam-te em fogo aos pé!
 – Bela visão das luzes...
 – Hino dos horizontes...
 – Um coração procuro...
 – Quem és? Mulher! Quem és?...”

Noite d'alvores! – encantadas águas
 Nuvem dos céus uma hora escureceu;
 Foram luars tenebrantes mágoas;
 Na relva o moço Guesa estremeceu.
 (canto III, p. 107-109)

A introdução dos versos hexassílabos brancos sugere a mudança da narrativa épica para a lírica: um elemento básico dessa transição é a voz no poema, que passa da figura do narrador – em 3ª pessoa –, para a voz da personagem Guesa – centrada na 1ª pessoa do discurso. Tal mudança também enfatiza a mudança da matéria para o interlúdio amoroso entre a personagem e sua amante. Esse momento surge como um bálsamo para aplacar a dor e o sofrimento da personagem. A quebra do fluxo e do ritmo da narrativa muda o teor do assunto e também o padrão imagístico: a escuridão da noite é interrompida por uma luminosidade exacerbada, ressaltando o caráter onírico desse quadro. Como se nota, a recorrência de termos como “lua”, “luar”, “luz”, “noite branca”, “noite d'alvores”, “espelhos d'água” e “cristalina” sugere com a clareza um sentido de vida e movimento à narrativa. A transição do metro traz outro andamento mais dinâmico ao poema, substituindo a calmaria da noite na floresta. Outro aspecto que deve ser destacado, além desses elementos observados, os versos brancos reforçam a negação do poeta de uma forma-de-exposição rígida, ressaltando a ideia de autonomia que ele anuncia em sua *Memorabilia* e nos momentos metapoéticos.

A mescla de gêneros e, conseqüentemente, a fragmentação da forma-de-exposição da narrativa têm seu ápice nos episódios infernais dos cantos II e X, conhecidos, respectivamente como “Dança do Tatuturema” e o “O Inferno de

Wall Street”. Amplamente trabalhados por Augusto e Haroldo de Campos em *Re visão de Sousândrade*, e por Luiza Lobo, em seu *Épica e Modernidade em Sousândrade*, como vimos, esses episódios infernais são tidos como signos de antecipação das poéticas vanguardistas do século XX, atribuindo-se-lhes procedimentos de construção como “técnica imagista” ou a “dicção sintético-ideogrâmica”. Contudo, os procedimentos técnicos lembrados pelos críticos convergem para a afirmação da opção do poeta pelo fragmento, tal como teorizado pela estética romântica. Isso permite os experimentos formais apresentados na narrativa sousandradina e, sobretudo, nos episódios infernais. Enfatizando o caráter original da produção do poeta maranhense, Marília Librandi afirma que era “pré-tudo”³⁴¹:

Sousândrade: pré-tudo. Pré-colagem e pré-montagem nas estrofes satíricas do ‘Inferno de Wall Street’, poema que não tem equivalente em outras literaturas no tempo.³⁴²

Essa perspectiva retrospectiva propõe a ideia da existência *a priori*, no poema, do que efetivamente é o *a posteriori* ou o depois da crítica feita segundo os pressupostos concretos de uma linha da poesia de invenção no Brasil. Sousândrade estaria na “pré” história do concretismo. Os pressupostos estéticos do romantismo são a base da experimentação das vanguardas do século XX, certamente, pois são essenciais para a constituição dos modos de expressão hiperbolizados nesse século. Assim, a apresentação negativa das obras de arte românticas e a técnica do fragmento são legados experimentais que foram bastante influentes no desenvolvimento dos modernismos. No entanto, com isso podemos afirmar não que a invenção de Sousândrade antecipa a vanguarda segundo os rótulos anacrônicos que a crítica usa para classificá-la, mas que Sousândrade articula romanticamente os pressupostos estéticos românticos previstos em sua época, alargando os limites e possibilidades de criação poética.

³⁴¹ Como observa Marília Librandi, uma linha da poesia de invenção no Brasil é criada por Augusto de Campos que determina um “pré-tudo” de Sousândrade ao “pós-tudo”, no qual ele próprio se insere, como expressa no poema “Pós-tudo” (1984), que versa: quis/ mudar tudo/ mudei tudo/ agorapóstudo/ extudo/ mudo. In: LIBRANDI, Marília. Op. cit., p. 35.

³⁴² Id., Ibid., p. 34.

Primeiramente, a utilização do *limerick*³⁴³ quebra todos os parâmetros de uma noção clássica de épica, uma vez que se trata de uma forma que é utilizada para abordar assuntos cômicos. Em episódios do canto II, deparamos com uma visão tragicômica do ritual decadente do Jurupari dos índios do Amazonas e da especulação financeira em *Wall Street* – tema inédito na literatura do século XIX, como muito bem notado pelos Campos. Vemos a ocorrência dessa mesma estrutura no canto II:

(MUÇURANA histórica:)

- Os primeiros fizeram,
As escravas de nós;
Nossas filhas roubavam,
Logravam
E vendiam após.

(TECUNA a s'embalar na rede e querendo sua independência:)

- Carimbavam as faces
Bocetadas em flor,
Altos seios carnudos,
Pontudos,
Onde há sestras de amor.

Canto II, p. 79)

Como no canto X:

(TILTON gemendo e reclamando \$100,000 por *damages* à sua honra-MINERVA:)

- Todos têm miséria de todos,
Stock' xchanges, Oranges, Ô! Ô!
Miséria têm todos:
São doudos,
Se amostram; sábios, *if do not*.

(Fieis esposas encomendando preces por seus maridos que só têm gosto pelo *Whiskey* e a morfina; MOODY:)

- Ai! Todo o Hipódromo os lamente!
Rezai, Mister Moody, p'r' os réus!...
= Temp'rança, cães-gozos
Leprosos!
Sóis que nem conversos judeus!

(Canto X, p. 361)

³⁴³ Para a compreensão dessa forma, ver a página 63 deste trabalho.

A ruptura efetuada nesses episódios tem alguns níveis que devemos destacar, pois convergem para a fragmentação que estamos propondo. O interessante é que, além da ruptura com a estrutura de versos decassílabos que são predominantes no poema, o poeta insere em seu texto elementos do gênero dramático: em ambos os excertos, nota-se que cada um dos fragmentos em *limerick* possui uma didascália, remetendo ao leitor à ideia de um texto dramático, pois apresentam os nomes das personagens destacados em caixa-alta e a suas ações como para uma peça teatral encenada em um palco. Essa ideia é enfatizada quando o poeta faz a divisão de falas para cada personagem, cujo número e caráter são determinados pela quantidade de travessões no início dos versos, como vemos nos versos citados acima. Para cada excerto, o poeta segue a estrutura básica dessa forma poética que se compõe de cinco versos com rimas interpoladas, fazendo uma pequena modificação. Tradicionalmente, as rimas finais do *limerick* são organizadas em AABBA e o poeta as modifica para ABCCB. A associação da forma poética ao gênero dramático não é procedimento excepcional na poesia sousandradina, mas consideramos que, em *O Guesa*, é uma referência a um de seus mestres, William Shakespeare³⁴⁴, que faz uso do *limerick* nos momentos cômicos de suas peças, como em *Othello*, *The tempest* ou *Hamlet*. Nesta última, temos o uso dessa estrutura em uma das canções entoadas por Ophelia, no ato 4, cena 5, em seus momentos de loucura:

By Gis and by Saint Charity,
Alack, and fie for shame!
Young men will do't,
if they come to't;
By cock, they are to blame.

Quoth she, before you tumbled me,
You promised me to wed.
So would I ha' done,
by yonder sun,

³⁴⁴ Como pode ser lido em textos sobre a origem do nome Sousândrade: o poeta Souza Andrade aglutinou os seus dois sobrenomes e obteve o resultado Sousândrade. Segundo Frederick Williams e Augusto e Haroldo de Campos, o poeta maranhense tinha a intenção de aproximar o seu sobrenome ao do poeta inglês William Shakespeare, tratando, inclusive, de propor a mesma pronúncia.

An thou hadst not come to my bed.³⁴⁵

Nos momentos infernais, uma marca bastante peculiar é a introdução de diversas referências culturais: o poeta volta-se para a discussão de assuntos do presente, sendo que, no Canto II, trata da situação calamitosa dos índios do Alto Amazonas, abordando a destruição de sua cultura pelos colonizadores, e no Canto X, propõe a sua interpretação do cotidiano de Wall Street e a ambição pelo dinheiro que move os homens. A crítica aos poderes nefastos do dinheiro está presente nas obras de Shakespeare e de Goethe, os quais, nas palavras de Marx, já apontavam a “inversão e confusão de todas as qualidades humanas e naturais” e o dinheiro como “poder alienado da humanidade”³⁴⁶. A maneira como essa temática é apresentada por Sousândrade e, sobretudo, tendo como tópica a *Ilha de Manhattan* é inédita, como muito bem apontou a crítica, bem antes de obras como *Cantos*, de Ezra Pound, e *Poeta en Nueva York*, de Garcia Lorca³⁴⁷. Nesses episódios, o caráter hermético e fragmentário é enfatizado pela acumulação de nomes de personagens históricos, literários e de personalidades do presente, como o poeta anuncia em sua *Terceira Memorabilia*, na qual discorre sobre a composição do canto X: “o Autor conservou nomes próprios tirados a maior parte de jornais de Nova York e sob a impressão que produziam”³⁴⁸; a incorporação de idiomas diversos, que vai desde o latim, passando pelo tupi, até o inglês, alemão e francês. A fragmentação, tanto no canto II quanto no canto X, manifesta-se em alguns níveis que Augusto e Haroldo de Campos elencam:

a compreensão da história, montagens de citações coloquiais ou literárias ou de *faits divers* da época, *pout-pourri* idiomático, enumerações críticas e fusões de *personae*, tudo isso constelado de maneira aparentemente desordenada, mas na verdade coerente dentro de uma hierarquia bem definida de temas e arquétipos.³⁴⁹

³⁴⁵ SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Disponível em: <www.gutenbergproject.org>. Acesso em: 11 nov. 2014.

³⁴⁶ Karl Marx e Friedrich Engels, 1954 *apud* CAMPOS, Augusto e Haroldo de Campos. Op. cit., p. 63.

³⁴⁷ Cf. LIBRANDI, Marília. Op. cit.

³⁴⁸ In: SOUSÂNDRADE. Op. cit., 2003, p. 489.

³⁴⁹ CAMPOS, Augusto e Haroldo de. Op. cit., p. 63.

Nos excertos abaixo, verifica-se a enumeração de personagens e a mescla de idiomas, o que favorece a fragmentação e o hermetismo da narrativa:

(Panaché FIGARO aos sons do *piston-vainqueur*, às ímpias navalhas afiando, fazendo a barba aos PROFETAS e chino às religiosas de claustro e 'drástico':)

- Cara de sopas de Madalena,
L'ombre accablat! L'ombre accablat!
 Eh, teu '*Dieu drôle!*'
Xá-casserole
 Cria e repúblicas des toits!... ah! ah!...

(*Et tout le genre humain est l'abîme de l'homme*, um arqueiro cego entre dois mil grand'olhos cavaleiros; bombardeio nos consolidados mundos:)

- Oh, Ciclones! Tífons! Soçobrem
 Naus e aldeias! Ruge, Simoun!
 = Rev'lução hedionda,
 que estronda
 De Fígaro às... *noces*, bum, bum!

(Canto X, p. 389)

A referência ao personagem Fígaro, de Beaumarchais³⁵⁰, que se tornou bastante conhecido pelas óperas bufas amplamente difundidas ao longo do século XIX³⁵¹, traz o aspecto cômico para a narrativa: Fígaro usando um penacho barbeando os profetas cria uma cisão com o tom grave que é exigido no desenvolvimento do discurso épico. No segundo excerto, vemos uso da onomatopeia [bum, bum] materializar o som do bombardeio da “revolução hedionda”. Os experimentos onomatopaicos são um recurso bastante utilizado nos cantos II e X, que revela uma concisão da linguagem que beira a linguagem telegráfica, como pode ser constatado em ambos os cantos:

³⁵⁰ Fígaro é a personagem da chamada trilogia Fígaro – composta pelas peças *O barbeiro de Sevilha*, *As bodas de Fígaro* e *A mãe culpada* – do dramaturgo Pierre Augustin Caron de Beaumarchais.

³⁵¹ A trilogia de Fígaro foi adaptada para ópera por diferentes compositores: *As bodas de Fígaro* (1786), de Wolfgang A. Mozart e *O barbeiro de Sevilha* (1815), de Gioacchino Rossini foram bastante executadas ao longo do século XIX. A terceira peça da trilogia, *A mãe culpada* (1966), foi adaptada somente no século XX por Darius Milhaud.

(Vate d'EGAS e MURUCUTUTU-GUAÇU arredondando os olhos:)

- Pai Humboldt o bebia
Com piedoso sorrir;
= Mas, se ervada Taquara
Dispara,
Cai tremendo o tapi... i...ir (Risadas).

(Políticos fora e dentro:)

- Viva, povo, a república,
Ó Cabrália feliz!
=Cadelinha querida,
Rendida,
Sou monarco-ju... i...iz. (Risadas).

(Canto II, p. 90)

(Magnético *handle-organ*; *ring* d'ursos sentenciando à pena última o arquiteto da FRAS'LIA; Odisseu fantasma nas chaçmas dos incêndios d'Albion:)

- Bear... Bear é ber'beri, Bear... Bear...
= Mamuma, mamuma, Mamão!
- Bear... Bear... ber'... Pégasus...
Parnassus...
= Mamuma, mamuma, Mamão.

(Canto X, p. 391)

3.5 As vozes da narrativa do EU

A noção de fragmentação no desenvolvimento de *O Guesa* apresenta outra instância que deve ser ressaltada: o uso de diferentes vozes poéticas para compor a narração do pèriplo da personagem da lenda muísca. Como propõe Sousândrade, o poema é uma narrativa que não está restrita a um gênero poético determinado, como o épico, o lírico ou o dramático, mas é uma mescla de todos eles. O hibridismo da forma-de-exposição possibilita a articulação de diferentes vozes na construção da narrativa, o que colabora para a afirmação de um olhar múltiplo sobre os temas tratados no desenvolvimento da fábula do poema.

Em uma perspectiva bakhtiniana, as diferentes vozes apresentadas na concepção poética de Sousândrade permitem-lhe incorporar diferentes perspectivas ideológicas e éticas ao longo de sua narrativa, já que nela observa-se a presença do fluxo de consciência do poeta-Guesa, um narrador externo e as vozes das personagens, construindo uma trama que afirma os

posicionamentos do poeta diante de sua época³⁵². Essas vozes convergem para a ideia que acompanha a leitura do poema sousandradino de que o Guesa é *persona* poética do poeta, o que justifica as nomenclaturas como “poeta-guesa”, “guesa-poeta”, “poeta-herói” ou, no limite, “autor-narrador-personagem Guesa”³⁵³ que estão presentes no imaginário da crítica. Isso deve-se ao fato de que a fábula dO Guesa não está baseada exclusivamente na matéria histórica, tal como exigida pelas preceptivas do gênero épico, apresentada nas epígrafes de C. Famin e Humboldt sobre a lenda muísca dO Guesa³⁵⁴.

Ressalta-se que, apesar da história e da poesia se dividirem em duas partes, matéria e palavras, elas são distintas. Como é destacado desde a *Poética* de Aristóteles³⁵⁵, o fazer do poeta e do historiador são distintos: o historiador não cria, segundo o seu engenho, a matéria histórica, mas a recebe das grandes realizações do mundo. A obra do historiador é construída com palavras comuns, ordinárias, com as quais se comunica diariamente. Já a poesia épica apresenta uma relação de *semelhança*³⁵⁶ com a matéria histórica

³⁵² O jogo de vozes exteriores – personagens e narrador – e também interior – as longas digressões críticas sobre os temas desenvolvidos e também a voz do Guesa – convergem, ainda que de maneira mais simples, para o conceito de voz que o linguista Mikail Bakhtin criou a partir da análise da poética de Fiódor Dostoiévski, constando que “em cada obra de Dostoiévski verificamos, em diferentes graus e em diferentes sentidos ideológicos, casos em que a voz do outro cochicha ao ouvido do herói as próprias palavras deste com acento deslocado e uma resultante combinação singularmente original de palavras e vozes orientadas para diferentes fins numa mesma fala; num mesmo discurso, verificamos a confluência de duas consciências numa consciência. Essa combinação contrapontística de vozes orientadas para fins diversos nos limites de uma consciência é aplicada pelo autor, como base, como terreno no qual ele introduz outras vozes reais.” In: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2002, p. 225.

³⁵³ LOBO, Luiza. “Introdução”. In: SOUSÂNDRADE. Op. cit, 2009, p. 30.

³⁵⁴ As epígrafes foram extraídas da enciclopédia *L’Univers*, cujo verbete é de autoria de C. Famin, e da obra *Vue des cordillères*, de Humboldt, que buscam apresentar o contexto mítico do poema narrativo, ligado à morte sacrificial do *guesa* pelos sacerdotes muíscas da Colômbia.

³⁵⁵ Conforme o Estagirita, “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade. [...] não é em metrificar ou não que diferem o historiador do poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a Poesia, ainda quando nomeia personagens. In: ARISTÓTELES. *Poética. A poética clássica: Aristóteles, Longino, Horácio*. Introdução Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 28.

³⁵⁶ “A poesia é coisa representante como semelhança de três espécies: *semelhança de meios*, como palavras, ritmo, estilo; *semelhança de matéria*, os homens melhores, os piores e os

que representa, mas nunca idêntica. Como distingue Castelvetro, “a história é coisa representada e a poesia, coisa representante”³⁵⁷. Nessa perspectiva, a poesia épica deve ser compreendida como um produto do engenho do poeta, que torna a sua fábula verossímil ou semelhante aos discursos sobre os grandes feitos dos homens ilustres, como as suas batalhas e guerras históricas, tal como em obras como a *Ilíada*, de Homero, a *Farsália*, de Lucano, a *Jerusalém Libertada*, de Tasso ou *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães. Sousândrade toma a lenda muísca como uma metáfora de sua missão social: para propagar os ideais republicanos no continente americano, o poeta assume a *persona* do Guesa para realizar a sua jornada, assim como a personagem da lenda faz sua peregrinação para o seu ritual de sacrifício. A missão social da personagem Guesa, representada por sua peregrinação rumo ao sacrifício em culto ao deus Bochica, ganha amplitude ao não se restringir à matéria da lenda e ganhar caráter intercontinental, acrescentando a seu itinerário as localidades visitadas pelo poeta durante suas viagens na América, Europa e África.

Observa-se que, apesar da presença de alguns elementos da lenda, Sousândrade centra o desenvolvimento da narrativa na contemporaneidade, tornando o Guesa um espectador dos descaminhos e dos resultados catastróficos do processo de colonização. Essa transposição aponta para uma outra questão latente no poema: de acordo com as preceptivas do gênero épico, as obras desse gênero deveriam ter sua ficção baseada em guerras históricas e feitos de homens heroicos, ou seja, em grandes realizações de homens ilustres. NO *Guesa*, não vemos isso: além da lenda do Guesa, alguns episódios da colonização são retomados, como a queda do império Inca e a colonização dos povos indígenas, e propostos como origem da situação calamitosa em que esses povos se encontram no presente. Grandes cenas de batalhas ou de um heroísmo sobrenatural não são representadas como em outras narrativas. Antes de figurar uma atmosfera bélica, o poema sousandradino é um poema da fuga de uma personagem destinada ao

medianos; *semelhança de modo imitativo*, narração e representação. Cf. HANSEN, João Adolfo. “Notas sobre o Gênero Épico”. In: Op. cit., p. 41-42.

³⁵⁷ CASTELVETRO, Lodovico. *Poetica d'Aristotele Vulgarizzata e Sposta*. Roma: Laterza & Figli, 1978, v. I, p. 44.

sacrifício e não de um herói como Aquiles, Eneias, Aimbirê ou Peri. A batalha que o Guesa enfrenta é consigo, retomando seu passado e refletindo criticamente sobre ele e suas consequências no presente. Nessa perspectiva, Sousândrade, bem ao gosto romântico, faz de seu poema um espaço privilegiado para a exposição de suas angústias, verdades e dramas pessoais: a personagem passa a ser *persona* do poeta, uma vez que episódios da infância, da juventude e da maturidade do autor são inseridos no desenvolvimento da narrativa, tornando os caminhos percorridos pelo autor os mesmos caminhos percorridos pela personagem. Sousândrade vale-se da lenda muísca como metáfora de sua vida e suas posições ideológicas expressas na narrativa do poema. No canto VIII, por exemplo, há a afirmação de uma existência dupla:

O Guesa a ver-se que vivido havia
Dessa existência dupla

(Canto VIII, p. 263)

A noção de fragmentação do EU reitera a afirmação do caráter ruinoso do poema por meio das vozes poéticas que compõem a narrativa, como a voz do narrador externo, responsável pela narração da fábula, construindo espaços e determinando as ações das personagens, sobretudo do Guesa. É por essa voz que se dá o desenvolvimento da noção de épica, ao apresentar a matéria histórica que permeia a fábula; e a voz de um narrador subjetivo, que apresenta longas digressões em primeira pessoa sobre temas distintos, entre os quais podem estar as memórias da infância e da juventude do poeta-guesa e que também reflete criticamente sobre os episódios da matéria histórica e sobre temas contemporâneos; e, por fim, a voz da *persona* poética do Guesa que, em primeira pessoa, também apresenta as suas impressões sobre as localidades pelas quais passa durante a sua jornada. Ainda há a presença de vozes de personagem menores, como nos episódios infernais nos cantos II e X, que contribuem para a consolidação dos efeitos de ruína do texto. Baseando a construção da narrativa nessas vozes, o poeta constrói múltiplas visadas, que constituem uma perspectiva ideológica crítica e revisionista da história e da cultura nacionais.

A presença das vozes corrobora a ideia de matriz da épica romântica que, segundo Anazildo Vasconcelos da Silva, constituiria uma manifestação poética característica do século XIX, tendo como grande diferencial a exposição de uma perspectiva subjetiva na concepção da obra. Segundo o crítico, a matriz épica romântica distinguir-se-ia das preceptivas antigas desse gênero pela própria concepção estética que

vai permitir a exploração das lógicas subjetivas do personagem e a lírica de sentimentalização para a realização do ideário romântico de expressar a subjetividade, os sentimentos e as emoções pessoais, e de liberar a força da imaginação criadora. Daí a identidade heroica compartilhada, os temas localistas e particulares, o intimismo e a exaltação pessoal, a contemplação emotiva dos quadros da natureza e da história, valorização do passado nacional e o retorno ao período medieval, e tantos outros traços, inclusive estéticos e estilísticos, implantados pelo Romantismo.³⁵⁸

No poema narrativo sousandradino, a articulação das diferentes vozes possibilita as interferências do EU na matéria da fábula, não só expondo sua visão crítica sobre o tema desenvolvido, mas também tornando-se matéria da narração. Com isso, outro recurso da afirmação do EU como poder absoluto da invenção dessa obra, seja na organização de sua forma-de-exposição ou na constituição dos elementos biográficos como matéria, rompe com as regras da preceptiva do gênero épico, evidenciando que o foco do desenvolvimento do poema não está centrado unicamente na ficção da matéria histórica. A ficção épica vale-se da lenda muísca do Guesa como metáfora para a elaboração de uma narrativa sobre as situações, experiências e impressões da vida de seu autor. Como veremos, tanto a narração externa quanto a narração interna e a voz do Guesa são a expressão da subjetividade de seu autor, constituindo uma narrativa do EU.

³⁵⁸ VASCONCELOS DA SILVA, Anazildo. *História da epopeia brasileira: teoria, crítica e percurso*, 2007, p. 63.

3.5.1 O narrador e o herói: os discursos complementares para a afirmação do EU

A voz do narrador externo do poema *O Guesa* apresenta o desenvolvimento da fábula da narrativa segundo a noção poética da ordem artificial – *ordo artificialis* –, na qual os episódios narrados não seguem uma sequência linear de acontecimentos: o fio condutor da narrativa é o périplo da personagem Guesa pela estrada do Suna. Ao fim dessa jornada, a personagem será sacrificada em um ritual de tributo ao deus Sol. Contudo, a narrativa desse périplo é entremeada por outros eventos que amplificam o seu escopo temático: a narrativa sousandradina apropria-se dessa lenda para discutir o presente, fazendo com que a personagem transite pela contemporaneidade e não cumprindo a sua jornada tal como na lenda. Nesse sentido, o feito ilustre da narrativa não está circunscrito ao passado, mas, em ruptura com a preceptiva do gênero épico, que prevê a narrativa poder ir do passado longínquo até o presente do narrador. Mas, no caso, as ações da personagem estão concentradas no presente e, em alguns momentos, há a retomada de episódios do passado, os quais podem ser históricos ou da vida do próprio autor.

No canto XI, por exemplo, verifica-se uma estratégia bastante comum no desenvolvimento da narrativa: a imagem do passado histórico é evocada durante a estada da personagem nas localidades visitadas em sua jornada, como em sua chegada nos Andes, em que se relembram o mito da fundação do Império Inca e a figura do seu fundador, Manco Cápac:

Por flóreas zonas d'equatoriais calmas,
Da serra à sombra, há paz e força havida.
Da Região Desolada, longe, onde almas
Morrem, 'ar, ondas sem sinal de vida' –

Por 'í veio Pizarro, m ou vindo, oh, Zac!
De Curo-Sivo, Tífon lh'inspirara!
Quem andou por aqui foi Manco Cápac,
Que um reino meio paraisal fundara.

O homem: forte adorou silencioso,
Cerrados olhos qual quem 'stá no templo

Interno, eterno; e forte e tão piedoso
De si mesmo, e a si mesmo sendo exemplo;

Sentiu-se, Inti existindo, estando em Deus.
Sentiu ser em Deus-Alma necessária
Sua existência, nuvem que precária
Erra animada à limpidez dos céus,

Ao Coração – que ele ora contemplava
Com a ciência, que vê mais claramente.
Mais sonda o abismo seu, mais luz achava.
Era na infância um homem-deus vidente.

Na deusa dos mortais não creu, na esp'rança;
Creu fé, na gratidão que não esquece,
Porque é a saudade, é a lembrança
E o dio amor, que o outro é d'interesse.

Entanto, é da esperança um sentimento
De justiça futura, que encanta;
Mas, antes que a visão de julgamento,
Creu fé, e houve resignação, a santa.

Meditando, sentia terra o cérebro
Onde a ideia, qual árvor', se lhe enfinca:
E recém-nado, do terreno verbo
Sentiu-se em Deus e ergueu a fronte d'Inca!

Nervosa-nédia espuma, o lago-oriental,
Brilhava em Titicaca o albor do dia.
Ele partiu p'ra o oeste. O sol ponente,
Bem quando da coroa desprendia

Grandes, qual gloriosos pensamentos,
Relâmpagos nos céus cerúleos ermos,
Ali Manco, à jornada pondo termos,
Lançou da capital os fundamentos.

E os sonhos todos, todos se cumpriram –
Cumprem-se todos, todos! – do passado,
Vê-se o porvir; os astros que sorriam
Em nós, depois os vemos, encantados!

E é do Guesa a existência do futuro;
Viver nas terras do porvir, ao Guesa
Compraz, se alimentar de pão venturo,
Crenças do Além, no amor da Natureza:

Fecundas terras, onde lhe chovia
Eterno pensamento, irradiado.
Cristalino, a que ao Sol idea o dia
Ortivo incásio abriu, doce e formoso!

(canto XI, p. 420-421)

No poema, as referências ao passado propõem sempre a representação de um tempo puro, edênico e glorioso, no qual os povos americanos desenvolveram suas crenças, tradições e cultura de maneira exemplar que, no entanto, foi destruída pela ganância dos colonizadores europeus. Logo, a partir dessa perspectiva histórica, sempre serão feitas oposições entre a Idade de Ouro da civilização indígena e o presente degradado no qual os remanescentes desses povos sobrevivem de maneira calamitosa.

Nesse excerto, a oposição entre o presente devastado e abandonado – “ar, ondas sem sinal de vida” – é simbolizada na figura do conquistador espanhol Francisco Pizarro; o narrador opõe a ruína do presente ao passado edênico da fundação da cidade do Império Inca, retomando a figura lendária do primeiro rei inca, Manco Cápac. Nota-se que a personagem é envolta pela atmosfera da lenda que acompanha as narrativas da fundação do Império Inca, destacando-se a sua natureza sagrada, como filho do deus Sol, Inti. Os fundamentos e o “Sol Ideal” que fomentaram a construção desse império são o legado que será perpetuado pela personagem Guesa que, segundo o narrador, viverá “nas terras do porvir” com as “crenças do Além”, o que pode ser compreendido como metáfora da ideologia política do poeta maranhense, que lutava por uma sociedade democrática e republicana. As pequenas narrativas que se constituem na retomada de episódios do passado colaboram, primeiramente, para a variedade do poema – artifício comum em narrativas épicas –, mas também enfatizam o aspecto ideológico da narrativa, uma vez que os episódios retomados são, essencialmente, convergentes com a sua visão crítica da sociedade brasileira e norte-americana. Os exemplos de personagens históricos que realizaram algum feito importante e exemplar no julgamento do poeta são inseridos no desenvolvimento do poema. A função dessas personagens é figurar algum atributo moral que contribui para a afirmação de sua visão de mundo. No final do canto II, por exemplo, há oposição da situação dos indígenas no presente e duas figuras históricas: Ajuricaba e Lobo d’Almada, sendo que a primeira representa a resistência dos povos indígenas ao domínio europeu; a segunda, o progresso levado à região amazônica:

Oh! Como as noites de Manaus são tristes
 Às cismas na soidão dos infelizes!
 Quando tu, esperança, não existes
 Com teu belo horizonte de matizes,

Saudade minha... – Estão, densa a ribeira,
 Fogueiras longe os índios acendendo;
 Ruge ao lado, dos grêmios da palmeira,
 A rã selvagem, maracá tremendo

Das mãos d'ignoto piaga ali detido
 Ante os destinos seus, da tribo extinta
 Do egoísmo ao contato, co'o gemido
 Que gemo o índio inocente, e a dor lhe pinta.

Não é a cobra, que descendo estronda,
 Ou da água o gênio, que do Solimões
 Ao Branco se dirija à noite, a onda
 Percorrendo... pavor dos corações ...

Falam do rio... qual a voz das chamadas
 De uns lábios, que beijara pátria areia
 Vêm as desoras – cândida sereia,
 Quão formosas memórias não reclamas!

Talvez de Ajuricaba a sombra amada
 Quem vem, deixando os túmulos do rio,
 Nas endechas da vaga soluçada
 Gemer ao vento dos desertos frios:

Onça exata, erma planta do terreiro,
 Que ainda acorda a bater os arredores
 Ao repouso da noite do guerreiro,
 Noite donde não mais surgem albores.

Talvez Lobo d'Almada, o virtuoso
 Cidadão, que esta pátria tanto amara,
 A chorar, das relíquias vergonhoso
 Que a ingratidão às trevas dispensara
 (canto II, p. 102-103)

Na construção desse excerto, nota-se que a voz narrativa assume a primeira pessoa ["Saudade minha"] e apresenta o caráter patético ensejado pela interjeição "Oh!" no seu início. A situação degradada dos indígenas manauaras remanescentes é classificada como "infeliz" e os sons dos cantos de guerra ou festivos são substituídos por gemidos de dor de uma existência precária. Em oposição a esse quadro, refere Ajuricaba, personagem da resistência indígena durante a colonização portuguesa no alto Amazonas, que, levado a Belém para julgamento, não se submete às leis dos estrangeiros e, levando a sua luta pela liberdade às últimas consequências, comete suicídio.

Considerando a extensão do poema épico, os preceptistas do gênero orientam a inserção de episódios na narrativa para que ela se torne diversificada e atraente para o leitor. Logo, os episódios paralelos à narrativa principal apresentam duas linhas distintas: aqueles que retomam elementos da história para afirmar sua visão crítica sobre o processo de colonização e aqueles que referem episódios do passado do próprio autor. Se considerarmos o poema sousandradino do ponto de vista da preceptiva clássica, a disparidade dos temas tratados o tornaria defeituoso, já que a proporção e a coerência entre os episódios devem ser considerados. Sob a perspectiva da estética romântica, a inserção de episódios em que o EU é o centro – lembrando que são grande maioria na narrativa – propõe assuntos contemporâneos e não do passado histórico. Os longos episódios meditativos que compõem a narrativa reforçam o caráter subjetivo e biográfico do poema. O eu da enunciação apresenta, em primeira pessoa, episódios da biografia do poeta que se tornam episódios da ficção da jornada da personagem Guesa, condizente com a noção da “dupla existência” apresentada anteriormente. Deve-se frisar que essa é mais uma estratégia de afirmação do EU como elemento soberano da obra. Essa noção da “dupla existência” pode ser observada no canto VI, por exemplo, em um episódio no qual o poeta-guesa, quando jovem, vai solicitar auxílio financeiro ao imperador D. Pedro II para estudar no Exterior:

“(Ruge do coração do Guesa a história)
Os cativos choravam da Vitória,

Quando voz de consolo ouvi de meu irmão.
‘Por que desesperar? Filhos do império,
Temos nós um monarca verdadeiro,

Das letras protetor, um grande coração’
“De um palácio as escadas eu subindo,
Bem vi publicamente distribuindo

Moedas de oiro, e u’a mão sabendo que outra dá:
Eu quis voltar; e andando, andei p’ra diante.
Veio então paternal, o ar elegante,

Deu-me a beijar a mão... – será Fomagatá...?
“Supersticioso eu era, e mais sabia
De mim, quando dos sábios aprendia;

E o empréstimo pedi da minha educação.
Me apraza o príncipe à seguinte audiência:
Contente volto, a esp’rança na consciência;

Sabem o que é voltar co'a esp'rança ao coração.
 "Passavam batedores no horizonte
 Com as tubas da fama, em luz o monte,

Bebia o Índio o ar puro, a vida, a glória, o amor!
 Nem faltou ele ao prazo. 'À outra audiência;
 Já tomei o seu nome': com prudência

[...]

Em presença do trono. O empréstimo sem ter,
 Voltou o desespero dos perdidos:
 Foram por meu amor todos vendidos

Os servos da Vitória. Eu vi-me endoidecer!
 "Mas, renasci do pranto que verteram
 Em minha alma e da benção que me deram

Ao verem-me partir, dizendo: até aos céus!...
 - Quem são maus, os escravos? Os senhores!
 - Quem, os povos? Os ruins imperadores!
 (canto VI, p. 231-232)

Na obra *Sousândrade: vida e obra*, Frederick Williams expõe os elementos biográficos que são ficcionalizados na obra do poeta maranhense. Com o falecimento dos pais, fazendeiros abastados, Sousândrade fica órfão em tenra idade. Grande parte do patrimônio se perde, como já mencionado. O poeta, ainda jovem, transfere-se para o Rio de Janeiro, onde leva vida boêmia. Para estudar na Europa, solicita ajuda financeira ao Imperador, no que não é atendido. Vende então escravos e levanta recursos com que viaja para a França³⁵⁹. O poeta vale-se da *persona* do Guesa para reconstruir esse episódio em tom patético e compor a atmosfera de sofrimento que está presente em toda a narrativa. Nesse excerto, vemos a expectativa do jovem Guesa tornar-se frustração com a suspensão dos seus estudos e, conseqüentemente, do seu futuro. É interessante que a imagem que se cria inicialmente é a de "um filho do império" buscando o apoio de seu "pai monarca". Nota-se que a figura paternal, elegante, do "monarca verdadeiro", é convertida na imagem diabólica do Fomagatá³⁶⁰. O eu da enunciação em primeira pessoa já pontua a sua má impressão do monarca e, apesar de sua felicidade, torna-se cauteloso. Em

³⁵⁹ Cf. WILLIAMS, Frederick G. Op. cit., p. 42.

³⁶⁰ Fomagatá é a representação de D. Pedro II no desenvolvimento da narrativa. Fomagatá ou Bochica era a representação do Sol ou herói civilizador da mitologia muísca ou chibcha, do planalto central de Bogotá. Ele tinha rabo, um só olho e quatro orelhas, lançava fogo pela boca, era cruel e foi morto pelo deus do ar. Na lenda muísca, o Guesa seria sacrificado em um ritual de referência à essa divindade.

seguida, a negação do empréstimo faz com que o poeta-guesa se lance em desespero e em pranto, enfatizando o caráter patético do episódio. É interessante lembrar que os estudos do poeta-guesa foram financiados pela venda dos escravos que eram sua propriedade, o que poderia levar a pensar sobre o posicionamento do poeta com relação à escravidão. A imagem dos negros no poema narrativo de Sousândrade não tem tanto destaque como a dos indígenas, e sempre aparecem na condição de servidores da Fazenda Vitória, propriedade dos pais do poeta. Mas é lícito destacar que o poeta foi um grande defensor da causa abolicionista e que alforriou os seus escravos e também propôs o acesso deles à educação no projeto da *Universidade Atlântida* e no da *Universidade Nova Athenas*³⁶¹, com o intuito de inseri-los dignamente na sociedade. Nos versos finais desse excerto, lemos a sua opinião sobre a escravidão e a sua oposição ao imperador D. Pedro II:

- Quem são maus, os escravos? Os senhores!
- Quem, os povos? Os ruins imperadores!

A *persona* do Guesa assume as situações da biografia e os dramas existenciais de seu autor. Isso, evidentemente, não é exclusividade da obra sousandradina, pois em várias obras do romantismo vemos esse procedimento estético. Um dos exemplos mais significativos, considerando a sua influência na obra sousandradina, é o poema *Childe Harold Pilgrimage*, de Lord Byron, no qual o poeta-personagem também empreende uma viagem por várias localidades da Europa, emitindo suas impressões sobre os lugares visitados e longas digressões existenciais e lampejos da história. Assim como no *O Guesa*, o ponto de vista individual de Byron sobre os eventos históricos e contemporâneos é incorporado no poema. Vale a observação da crítica Luiza Lobo que, ao comparar a obra de Byron e de Sousândrade, afirma que o uso das vozes na criação do *O Guesa* torna-o mais complexo do que a obra do poeta inglês. Segundo ela,

Sousândrade criou uma épica romântica mais complexa que a de Byron, ao escrever o poema através das vozes de dois narradores – o primeiro neutro, externo, descrevendo momentos históricos na

³⁶¹ Cf. WILLIAMS, Frederick G. Op. cit., p. 231.

terceira pessoa do singular; o segundo representando a voz da personagem, relatando os acontecimentos enquanto *Ich-Erzählung* ou narrativa do eu (nos trechos entre aspas).³⁶²

Na concepção do poema sousandradino, a busca pela consolidação do EU é uma constante que apresenta várias perspectivas estéticas. Como vimos, a criação de uma forma-de-exposição original e a opção pela estética do sublime e da técnica do fragmento como materialização da imaginação do autor são elementos que convergem para a afirmação do EU como origem e limite da criação da obra. As inserções de digressões e episódios biográficos na ficção do poema contribuem para a afirmação da noção de narrativa do EU, que tem como ponto máximo a ação da *persona* do Guesa como fusão dos elementos da lenda muísca e da memória pessoal do autor-narrador-personagem. Nessa perspectiva, é fundamental atentarmos para o fato de que, a partir do século XIX, com o declínio do gênero épico, temos a ascensão da narrativa de ficção segundo as lógicas narrativas que atuam na criação da matéria romanesca e da proposição da realidade ficcional em que se insere a situação existencial imaginária. Já o fato histórico, que dá origem à matéria épica, ocorre no âmbito da imagem de mundo de realidade, logo o sujeito épico é uma subjetividade histórica e não ficcional, que aciona, como qualquer ser humano, as lógicas naturais investidas nas línguas naturais. Assim, só o herói épico e a matéria histórica são assumidos pelas lógicas do investimento literário no discurso narrativo, afirmando o seu caráter neutro e também exterior. A partir dessa perspectiva, devemos considerar que o papel do herói também é distinto como algo distinto: na epopeia, o herói é um agente da lógica do espaço social, ou seja, age de acordo com a expressão objetiva dos valores codificados de seu grupo; já na matéria romanesca de caráter ficcional, o herói é um agente da lógica do personagem, agindo segundo as motivações de ordem subjetiva³⁶³. Em *O Guesa*, observa-se essa distinção, uma vez que o herói ou “anti-herói”, como considera Luiza Lobo, não condiz com as preceptivas do gênero épico. A figura do herói é constituída por elementos bastante específicos, os quais lhe são exteriores e orientam o seu agir. O herói guerreiro é caracterizado por sua

³⁶² LOBO, Luiza. Op. cit., p. 121.

³⁶³ Cf. VASCONCELOS DA SILVA, Anazildo. Op. cit.

força e coragem animadas de fúria física e sobrenatural, o caráter, o pensamento e a ação do herói épico são *exteriores* a ele mesmo, evidenciando sua adesão objetiva aos valores de seu mundo, pois é tipo sem subjetividade psicológica que possa dividi-lo em conflitos interiores figurados dramaticamente. Sua ação, seu caráter e seu pensamento são constituídos pelas estruturas fundamentais de seu mundo, condensado no grau máximo de suas qualidades.³⁶⁴

A intensificação da subjetividade psicológica nas formas narrativas no século XIX é o elemento que afirma a virada do padrão estético na literatura, pois deixa de ser impessoal para tornar-se personalíssima, exprimindo os conflitos e dramas interiores do eu da enunciação da obra. Essa característica que torna-se uma característica fundante da literatura romântica é observado por Lukács, considerando que a intensificação da subjetividade no gênero lírico é tão extrema durante o romantismo que se torna difícil até mesmo uma expressão lírica,

pois também a subjetividade lírica conquista para seus símbolos o mundo externo; ainda que este seja autocriado, ele é o único possível, e ela, como interioridade, jamais se opõe de maneira polêmico-repreensiva ao mundo exterior que lhe é designado, jamais se refugia em si mesma para esquecê-lo, mas antes, conquistando arbitrariamente, colhe os fragmentos desse caos atomizando e os funde – fazendo esquecer todas as origens – no recém-surgido cosmos lírico da pura interioridade.³⁶⁵

Na poesia sousandradina, a persona do Guesa torna-se exemplar dessa perspectiva estética, uma vez que torna-se confluência do mundo interior e exterior. Podemos afirmar isso considerando que, de acordo com a lenda muísca, a personagem tinha uma missão social: uma criança, escolhida para ser o Guesa, era levada ao templo do deus Bochica e era cuidada até completar quinze anos; após isso, o Guesa era conduzido em uma procissão pela estrada do Suna e, ao término dessa jornada, era morto a flechadas, o seu sangue era recolhido em vasos e o seu coração arrancado e oferecido em tributo à divindade. No entanto, na narrativa sousandradina, a personagem empreende uma “fuga esperançosa”, abandonando o seu destino como previsto na matéria histórica e inicia uma peregrinação com um ideal diverso

³⁶⁴ HANSEN, João Adolfo. Op. cit., 2008, p. 61-62.

³⁶⁵ LUKÁCS, Georg. *A teoria do Romance*, 2007, p. 119-120.

daquele, tornando-se uma metáfora para as viagens realizadas pelo poeta e também para a sua “missão social” de propagar os ideais republicanos e democráticos. A ficção criada a partir da lenda muísca rompe com a ideia do herói guerreiro que realiza grandes feitos da humanidade: o Guesa é vítima que será submetida ao sacrifício para o deus Sol, cumprindo a sua missão social. No entanto, ele foge de seu destino e para escapar de seus carrascos – os xeques – empreende uma peregrinação sem parada por uma estrada distinta, que funde elementos da lenda muísca e da biografia do poeta. Se considerarmos a preceptiva clássica, o heroísmo do Guesa estaria em servir ao sacrifício para o qual estava destinado, de acordo com a matéria histórica do poema. Sousândrade constrói a *persona* do Guesa como símbolo da negação das leis instituídas pelos regimes aos quais ele e o Guesa estavam subordinados: na lenda, o Guesa nega as leis do povo muísca; na ficção sousandradina, critica a política do Império brasileiro. O caminho da negação e a fuga constante favorecem a noção da inadequação do Guesa e também do poeta aos mundos expostos na ficção. A motivação do poeta-guesa para o périplo da narrativa sousandradina é subjetiva: como vemos ao longo da narrativa, a fuga do seu sacrifício, a jornada pelos lugares de sua infância, como Marajó:

“Na tua glória para contemplando
 O fúlgido clarão da loucura
 Temerária derrota! Os céus entrando,
 Sobe mais... sobe... à mais profunda altura!
 “Perturbador dos céus, qual fui da terra
 Onde da infância vi formosos anos –
 Amo os traços de luz da Sombra, que erra
 E que perde-se em meio dos arcanos!
 “Foi ele o companheiro do deserto,
 Que tem-me ouvido e guardará meus ais:
 Do crepúsculo o meu amigo certo
 Ainda verei... oh! Quem te verá mais!
 (canto III, p. 137)

As memórias de sua família:

“Anda-se qual eu ando, sem conforto,
 Vendo a verdade nas divinas dores,
 E nestes astros, neste abril de flores,
 Somente espinhos – como no Mar Morto
 “Cingiam a onda e a desmaiada frente,

Coroa única... Eu que sou? Quem era?
 Ramo estalado aos sol da primavera,
 Olhando os cumes do teu sacro monte,
 “Filha eterna dos céus! Oh! Ninguém queria
 saber o quanto pode ter passado
 um mudo coração chega aos estado
 Solitário, em que estou nesta ribeira!
 “Eu não conheço as afeições queridas
 Da família e do lar: as minhas mágoas
 Qual os sons destes rios, destas fráguas
 Neste silêncio morrem, vão perdidas,
 “Sem a tão doce inclinação que leva,
 Qual a veia dos vales, aos ouvidos
 O puro mel de lábios conhecidos –
 A noite eu sou, consumo a minha treva.
 (canto I, p. 64)

Os seus amores:

“Contra os deuses e os homens, não me queixo
 Da Fortuna e do Amor... cândida presa
 Que um filho d’águia no doidar despreza
 Dos delírios aos sol – em que inda o deixo
 “Porém, vós, que não tendes a serpente
 Escamosa a morder-vos enrolada
 No coração em sangue, quanto amada
 Não será vossa vida d’inocente!
 (canto I, p. 64)

E a sua crítica social:

“Rejam nossos domínios mãos formosas
 Dos anjos na Vitória e em São Cristóvão:
 Reino Feliz! Às nossas, ambiciosas,
 Renasce o mal, os ódios se renovam!
 “Honremos nossas coroas: dos martírios
 Eu, e tu a do império; não maldigo
 Nem proclamo teu trono, e nem eu digo
 Que devera ser meu; do Sol nos giros,
 “Porém, lesses, talvez exemplo deras
 De verdadeira eterna realeza,
 Dele descendo – que é, por natureza,
 Do direito dos povos, teu, se houveras
 “De eleito ser. Aí passas glorioso
 das festas que o país da liberdade
 Prodiga-te; honra-te a hospitalidade –
 Ave César! Tu és vitorioso.
 “Eu o serei –
 E o meu abrigo acharam
 Não tenho mais refúgio sobre a Terra?
 - Às prometidas plagas nunca entraram
 Os eleitos dos céus. Além da Serra,
 “É nos seios azuis da natureza,
 Nas chamas dos vulcões, do sul nos grandes
 Mares, ao ocidente, além dos Andes,
 Que irá na glória descansar o Guesa!”
 (Canto X, p. 327)

Nesses excertos, a voz do eu da enunciação figura meditações atribuídas ao poeta-guesa. Verifica-se que a visão crítica e o tom confessional-patético reforçam o caráter expressivo da narrativa, o que a distancia dos poemas épicos antigos, não se atendo aos episódios oriundos da matéria histórica. A sua jornada torna-se interior, na qual o poeta-guesa expõe os seus conflitos existenciais e sua visão crítica do mundo. O EU afirma-se como centro do poema tornando-se a matéria essencial para a sua concepção. Com isso, a voz do poeta-guesa ou do guesa-poeta é uníssona, uma vez que a ficcionalização do EU contribui também para a visibilidade do autor empírico, em detrimento da concepção antiga que prescrevia sua invisibilidade. Podemos retomar o pensamento de Rousseau: “a máscara cai, permanece o homem/ E o herói se esvaece”³⁶⁶ que, no caso do poema sousandradino, parece bem pertinente para traduzir a relação entre herói e poeta: a narrativa do poema de Sousândrade torna os limites entre a ficção da personagem e a noção de autor quase nulos, consolidando a supremacia do EU na criação da obra.

³⁶⁶ ROUSSEAU, Jean Jacques *apud* STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. Trad., Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 13.

Considerações Finais

O objetivo deste trabalho foi apresentar a poesia de Sousândrade como um produto das práticas de representação do romantismo para a construção de uma obra original. Com isso, podemos afirmar que a originalidade de sua produção, sobretudo em *O Guesa*, decorre da grande autonomia conquistada pelo autor com relação aos padrões normativos dos tratados poéticos antigos. Tal autonomia é fundamental para que a sua forma-de-exposição materialize sua Ideia de Arte: a de uma poesia que exprime o poder da imaginação criadora da essência selvagem que inspira a feição dos temas americanos.

Como vimos, os processos de criação poética que Sousândrade apresenta em sua produção pautam-se em categorias estéticas românticas, como o EU e o Gênio, as quais cancelavam a Ideia de que ele poderia “inventar formas” e, com isso, estabelecer suas próprias regras e limites para a sua obra. Isso favoreceu o caráter experimental de sua poética, sobretudo em *O Guesa*, ao propor uma revisão crítica dos gêneros poéticos com os quais dialoga, desenvolvendo uma forma-de-exposição original. Destaca-se que não é somente a noção de autonomia de criação estética, possível pelo conceito de gênio, que valida a organização desse poema, mas também o uso do sublime e da técnica do fragmento que permite a superação dos limites previstos nas preceptivas poéticas antigas.

Isso fez com que a obra sousandradina fosse lida parcialmente pelos críticos de seu tempo, uma vez que os parâmetros de beleza e poética vigentes no romantismo brasileiro eram caudatários dos preceitos normativos da poética antiga. Por isso, os discursos críticos sobre a produção poética de Sousândrade, em especial sobre o poema *O Guesa*, censuraram os experimentos propostos, tratando-os como “defeitos” ou resultados da inépcia de seu autor no exercício dos gêneros poéticos. Esse discurso tendencioso não pressupunha uma criação poética autônoma e enfoca a análise da obra sousandradina à luz das regras determinadas pelas normas poéticas e os

padrões de beleza previamente estabelecidos. Isso fez com que essa poesia fosse considerada menor ou obscura em sua época.

Já no século XX, essa originalidade foi vinculada pela crítica concretista a uma ideia de antecipação dos experimentos estéticos vanguardistas, deixando o uso dos elementos estéticos românticos em segundo plano e, em alguns casos, tornando-os invisíveis. A leitura da obra de Sousândrade tornava-se um exercício sincrônico/diacrônico que permitia ao crítico atribuir conceitos poéticos anacrônicos e distantes daqueles pertencentes ao contexto de criação romântica.. No caso de algumas leituras da obra sousandradina, essa premissa foi reduzida a uma hipérbole da “singularidade de seu criador”, não se observando a particularidade histórica específica das práticas literárias da época em que foi produzida. Essa atitude dos críticos concretistas pode ser associada ao desejo de conferir à obra sousandradina uma base normativa para afastar a pecha de irracionalismo que vinha sendo atribuída a ela desde a sua produção. Contudo, ao atribuir esse caráter antecipatório à invenção poética de Sousândrade, desconectando-a dos condicionamentos materiais e recursos de sua própria época, a avaliação tornou-se arbitrária.

É preciso ressaltar que a originalidade da poesia de Sousândrade decorre da autonomia conferida a ela pela noção romântica de *gênio*, a qual elevaria a condição do poeta à mesma capacidade de criação de Deus. Da mesma maneira como Este cria a Natureza, o poeta cria a sua obra, o que permitiria que ele estabelecesse os seus próprios parâmetros para a criação poética, voltando-se criticamente para as formas determinadas pela preceptivas clássicas. Essa capacidade de criação permite que o poeta estabeleça novas formas de representação, negando os princípios da mimese antiga: o poeta não mais aplica as tópicas ou os lugares comuns mimeticamente adequados aos diversos gêneros para imitar a força produtiva da Natureza, competindo com ela e corrigindo-a; agora, o poeta inventa a forma diretamente, sem a mediação imitativa dos gêneros e dos lugares comuns adequados a eles, como se ele mesmo fosse uma força da Natureza ou a própria Natureza. Nessa dinâmica de criação, tudo se torna expressão ou projeção do EU do autor, afirmado como demiurgo, simultaneamente regra e limite para a sua criação poética.

Na forma-de-exposição de *O Guesa*, observa-se o ideal romântico de reunir todos os gêneros separados da poesia com o intento de alcançar novamente a Idade de Ouro na qual os gêneros eram indivisíveis e forma e conteúdo constituíam uma unidade orgânica. Logo, a classificação por gêneros distintos é rechaçada pelo autor, que classifica a obra como narrativa que se serve de todos os gêneros separados da poesia. NO *Guesa*, vimos que há alusões às partes de quantidade e de qualidade da estrutura do poema épico, contudo não se atêm aos seus limites prescritivos antigos, articulando também elementos dos gêneros dramático e lírico. Esse procedimento cria um circuito de comunicação fechado e bastante específico ao consolidar a organicidade entre conteúdo e forma, o que é fundamental para a criação de uma forma-de-exposição selvagem.

A presença dos temas de extração biográfica rompe com a noção antiga do gênero épico que prescrevia que a obra elegesse como tema grandes feitos de homens ilustres dignos de serem narrados. No poema sousandradino, não temos as ações do herói motivada por elementos exteriores, mas ela é toda centrada em sua instância subjetiva. O périplo da personagem o Guesa torna-se existencial e nele o autor busca a expressão máxima de sua subjetividade, ficcionalizando as suas memórias pessoais juntamente com a matéria histórica: ao invés de apresentar ações bélicas ou aventuras como na epopeias, o poema sousandradino oferece ao leitor uma narrativa do EU que, mais do que ação, é expressão de si. O périplo do herói Guesa é mental e permite-lhe vagar por lugares e tempos distintos: dos tempos remotos e lendários do Império Inca ao Rio de Janeiro contemporâneo; das brincadeiras infantis na propriedade paterna aos massacres dos indígenas durante a colonização portuguesa e espanhola. Isso colabora para o fechamento semântico do poema, pois o referencial cultural figurado nele – por exemplo, o mito muísca do Guesa, que determina o plano principal da narrativa, e os temas tratados em seus episódios, como por exemplo a conquista do Império Inca, a situação degradada das tribos amazônicas contemporâneas, a especulação financeira em Wall Street etc. – não era, e não é, frequente no repertório dos leitores brasileiros. Ainda, a presença de episódios da biografia do autor, como a sua infância na Fazenda Vitória, a sua oposição ao governo imperial de D. Pedro II,

o período em que viveu em Nova York com a filha, Maria Bárbara, os interlúdios amorosos com as amantes e, por fim, a velhice concorrem para torná-lo semanticamente fechado.

Para corresponder ao seu ideal poético, a enunciação da narrativa é equívoca e fragmentada, pois as vozes do narrador exterior, do narrador subjetivo e da personagem o Guesa convergem para a expressão da visão particular e crítica de seu autor acerca dos temas abordados. Essa estratégia evidencia os movimentos da imaginação do autor, que fragmenta o EU em vozes distintas na narrativa, enfatizando o seu caráter múltiplo e cambiante.

No decorrer desta tese evidenciamos a presença de dois recursos estéticos românticos que são fundamentais para a criação de uma forma-de-exposição original e que tem como elemento central a subjetividade de seu autor: o sublime e a técnica do fragmento. Em uma primeira observação, a utilização do sublime na narrativa alinha-se com o estilo de elocução sublime proposto pelas preceptivas do gênero épico, que pressupõe uma linguagem elevada para tratar de ações elevadas. Contudo, tratando-se de uma obra romântica, o uso do sublime aponta para o desejo de alcançar as esferas metafísicas do Ideal superiores e inacessíveis para os homens comuns. Somente o poeta-gênio teria acesso a elas para comunicar esteticamente aos demais a experiência fulminante do contato indizível com elas. Acreditamos que, no *Guesa*, a busca pela Ideia da arte fez com que Sousândrade propusesse metáforas sobre o poder e a abrangência de sua imaginação. Para isso, vale-se da natureza como símbolo para expressar a sua capacidade de criação poética e também o seu processo criativo, demonstrando o seu idealismo estético: a imensidão do oceano e as alturas dos Andes são símbolos do alcance infinito da sua imaginação.

O uso do sublime na poesia sousandradina colabora para a invenção de uma forma-de-exposição negativa: o sublime sugere a impossibilidade da totalidade e totalização das formas poéticas, característica sintomática da arte romântica. A expressão por meio de uma forma inacabada, sugerida por esse conceito estético, materializa o movimento de incompletude do pensamento de seu autor – é a imediatez do pensamento na organização de sua obra o que permite o desenvolvimento de uma forma poética em devir progressivo. O uso

do sublime na narrativa sousandradina fundamenta esteticamente as mesclas formais que são nela apresentadas, invalidando o discurso crítico que exigia a atenção do poeta às regras poéticas e, também, o discurso dos críticos concretos e a sua atribuição anacrônica de conceitos estéticos vanguardistas para validar os experimentos observados nessa poesia.

As categorias estéticas que estão presentes na concepção de *O Guesa* afirmam a noção romântica de subjetividade, a qual se torna imprescindível para a sua compreensão, já que para os românticos a obra se faz não apenas pela linguagem poética, mas também aludindo a todo o âmbito ideal que está para além dela. Isso se faz necessário pois, como vimos, a linguagem é insuficiente para a expressão daquilo que somente o poeta vê nas esferas superiores, inacessíveis aos homens comuns.

Referências Bibliográficas

De Sousândrade

SOUSÂNDRADE. *O Guesa*. Organização e Notas de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.

_____. *Os melhores poemas de Sousândrade*. Organização de Adriano Spíndola. São Paulo: Global Editora, 2012.

_____. *O Guesa*. Organização de Editores do selo Demônio Negro da Editora Annablume. Prefácio de Augusto de Campos. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*. Organização de Frederick G. Williams e Jomar. São Luiz: Edições AML, 2003.

_____. *Obras poéticas*. Nova York: Impresso por B. de Mattos, 1874.

_____. *Impressos*. São Luís do Maranhão: Impresso por B. de Mattos, 1868.

SOUZA-ANDRADE, Joaquim de. *Harpas eólias*. São Luís, A. P. Ramos d'Almeida, Rua da Palma, 3, 1870.

_____. *Harpas Selvagens*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1857.

Sobre Sousândrade

ALVES, Cilaine. "A alma do Guesa em ação" in *Eixo e Roda*. V.21, n.2, Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 85-105.

CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Re visão de Sousândrade*, 2. ed., rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CUCCAGNA, Cláudio. *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*. Trad. Wilma Katinsky Barreto de Souza; com revisão do autor. São Paulo: HUCITEC, 2004.

LIBRANDI, Marília; *Maranhão-Manhattan*. Rio de Janeiro: Editora 7letras, 2010.

LOBO, Luiza. *Épica e modernidade em Sousândrade*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

REINATO, Pedro. “A própria forma do bárbaro domínio”: elementos da composição poética em O Guesa, de Sousândrade. 2008. 103 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

TORRES-MARCHAL, Carlos. Dom Pedro II no Inferno de Wall Street – I. *Eutomia: revista Online de Linguística e Literatura*. Disponível em: <<http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA>>. Acesso em: 4 jun. 2013.

WILLIAMS, Frederick G. *Sousândrade: vida e obra*. São Luís: SIOGE, 1976.

Bibliografia Geral

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 4. ed. Tradução 1. ed. brasileira, Alfredo Bosi (Coord.); rev. trad. e trad. novos textos Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ABRAMS, M. H. *O Espelho e a Lâmpada: Teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ABREU, Casemiro. *As Primaveras*. Intro. Domingos Carvalho da Silva; ilustr. Maria Leontina Franco; org. e pref. Vagner Camilo. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ADORNO, Theodor. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: _____. *Notas de Literatura I*. Trad. e Apres. de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003.

_____. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.

ALENCAR, José. *Como e por que sou romancista*. Campinas: Pontes, 1990.

ALVES, Castro. *Obra Completa*. Organização, fixação do texto e notas Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1998.

AMORA, Antônio Soares. *A Literatura Brasileira: O Romantismo*. v. 2. São Paulo: Cultrix, 1969.

APOLLINAIRE, Guillaume. "L'esprit nouveau et les poètes", 1917. Disponível em : <<http://art-bin.com/art/pguillaume.html>>. Acesso em: 3 mar. 2013.

ARAUJO, Manuella Miki Souza. O Fragmento romântico em O poema do Frade. 2013 208 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2013.

ARISTÓTELES. "Poética". In: _____; HORÁCIO; LONGINO. *A pódica clássica*. Introdução Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

ASSIS, Machado. "Crítica". In: _____. *Obras completas*. v. 3, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 902.

AUERBACH, Erich. *A novela no início do Renascimento*. Trad. Tercio Redondo. Prefácio: Fritz Schalk. Revisão técnica e posfácio: Leopoldo Waizbort. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

AZEVEDO, Álvares de. "Lira dos vinte anos"; "O poema do frade". In: _____. *Poesias completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos; Iumna Maria Simon (Org.). Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

BARION, Marcel. "Présentation". In: CARUS, Carl Gustav.; FRIEDRICH, Caspar David. *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*. Traduit Erika Dickenherr, Alain Pernet, Rainer Rochlitz. Paris: Klincksieck, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2002, p. 225.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Ed. e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. “Paris do Segundo Império em Baudelaire”. In: _____. *Obras escolhidas III*. Trad. de José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994, p. 9-102.

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras/EDUSP, 1993.

BOILEAU, Nicholas- Despréax. Prefácio ao Tratado do Sublime. Tradução de Vladimir Vieira. *Revista VISO – Cadernos de Estética Aplicada*, n. 14, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <www.revistaviso.com.br>. Acesso em: 2 jul. 2014.

BORNHEIM, Gerd. “*Filosofia do romantismo*”. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008, p. 75-112.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.

BRANCO, Camilo Castelo. *Cancioneiro Alegre de Poetas Portugueses e Brasileiros*. 2. ed., v. 1. Porto: Chandron, 1887.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. Trad. de Sergio Teralloli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem das nossas ideias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dóbranszky. Campinas/São Paulo: editora da Universidade de Campinas/Papirus, 1993.

BURWICK, Frederick. *Mimesis and its romantic reflections*. Pennsylvania: Penn State University Press, 2007.

CAMÕES, Luis Vaz De. *Os Lusíadas*. Emanuel Paulo Ramos (Org.). Porto: Editora Porto, 2009.

CAMPOS, Augusto de. *Re visão de Kilkerry*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CANDIDO, Antonio. "Romantismo, negatividade, modernidade". In: _____. *O Albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

_____. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-SP, 2002.

_____. *Formação da literatura brasileira — momentos decisivos*. 9. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.

CARLYLE, Thomas. "Símbolos". In: SOUZA, Roberto Acízelo (Org.). *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó: Argos, 2011.

CHARLTON, H. B. *Castelvetro's Theory of poetry*. Manchester: University Press, 1913. Disponível em: <<https://archive.org/details/castelvetrostheo00charuoft>>. Acesso em: 12 jun. 2014.

CASTELVETRO, Lodovico. *Poetica d'Aristotele Vulgarizzata e Sposta*. v.1. Roma: Laterza & Figli, 1978, p. 44.

CHEVELIER, Jean; GRHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. 2. ed. Trad. Celonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CUNHA, Fausto. "Castro Alves". In: *A literatura no Brasil*. 6. ed. (rev. e atual.). Direção Afrânio Coutinho, codireção Eduardo de Faria Coutinho. São Paulo: Global, 2002, p. 199-230.

_____. "Sousândrade e a colocação de pronomes no romantismo" in: *O romantismo no Brasil — de Castro Alves a Sousândrade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971. p. 139-146.

CURRAN, Stuart. *Poetic Form and British Romanticism*. New York: Oxford University Press, 1986.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Europeia e Idade Media Latina*. Trad. Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: EDUSP, 2013.

D'ANGELO, Paolo. *A estética do Romantismo*. Trad. Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

DE MAN, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.

DENIS, Ferdinand. "Resumo da história literária do Brasil". In: *Historiadores e críticos do romantismo — 1: a contribuição europeia, crítica e história literária*. Seleção e Apresentação Guilhermino César. São Paulo: EDUSP, 1978.

DIAS, Gonçalves. "Meditação" in: *Obras Póstumas de A. Gonçalves Dias*. Notas Dr. Antonio Henriques Leal. Rio de Janeiro: Garnier, [s/d].

_____. "Últimos cantos" in: *Cantos*. Introdução, organização e fixação de texto por Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Obras Poéticas de Gonçalves Dias*. Ed. Crítica Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

DUQUE ESTRADA, Joaquim Osório. Hino Nacional Brasileiro. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/hino.htm>. Acesso em: 10 fev. 2014.

ECKERMAN. *Conversações com Goethe*. Tradução e prefácio de Luís Vieira. Lisboa: Vega, 1996.

EMERSON, Ralph Waldo. Poetry and Imagination. *Essays*. Disponível em: <<http://transcendentalismlegacy.tamu.edu/authors/emerson/essays/poetryimag.html>>. Acesso em: 7 set. 2013.

EMPÉDOCLES. "Sobre a Natureza" in: *Os filósofos pré-socráticos*. Intr., trad. e notas de Gerd A Bornheim. São Paulo: Cultrix, 1972. p. 68-78.

FOUCALUT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GENETTE, Gerard. "Vraisemblance et motivation" in: *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil, 1979, p. 71-100.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2005.

_____. *Fausto: uma tragédia – primeira parte*. Trad. Jenny Klabin Segall; apres., comentários e notas Marcus Vinicius Mazzari; ilustrações de Eugène Delacroix. São Paulo: Editora 34, 2004.

HANSEN, João Adolfo. *Etiqueta, Invenção e Rodapé: O Guesa de Sousândrade*. [manuscrito inédito].

_____. "Notas sobre o Gênero Épico" in: *Multiclássicos*. Organização de Ivan Teixeira. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2008, p. 22-98.

_____. "Forma romântica e Psicologismo Crítico". In: ALVES, Cilaine. *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a Ironia Romântica*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998, p. 11.

HEGEL, Georg W. F. *Cursos de Estética*. Tradução de Marco Aurélio Werle. 2. ed. São Paulo: EDUSP. 2001.

HEINE, Heinrich. “O conteúdo que um poema encarna” in: *Heine, hein? Poeta dos contrários*. Intr. e notas de André Vallias. São Paulo: Perspectiva; Goethe-Institut, 2011, p. 261.

HOBBSAWM, Eric. *Nações e Nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade*. Trad. Maria Celia Paoli, Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

HOMERO. *Odisseia*. Trad., posf. e notas de Trajano Vieira; ensaio de Ítalo Calvino. São Paulo: Ed. 34, 2011,

_____. *Ilíada*. Trad. Odorico Mendes; pref. e notas versos a verso Sálvio Nienkötter. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

HUGO, Victor. “La function du poète” in: *Le Rayons et les ombres*. 1840. Disponível em: <http://bacdefrancais.net/fonction_poete_hugo.php>. Acesso em: 10 jan. 2014.

_____. Prefácio de *Cromwell. Critique*. Paris: Robert Laffond, 1985. v. II, p. 23.

HURD, Richard. *Letters on Chivalry and Romance*. London: A. Miller, W. Thurlbourn and J. Woodyer, 1762. Disponível em: <<https://archive.org/details/lettersonchival00hurgoog>>. Acesso em: 3 mar. 2014.

GUINSBURG, Jacó. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

JAUSS, Hans Robert. “Tradição literária e consciência atual da modernidade” in: *História da literatura: as novas teorias alemãs*. Trad. Heidrun Krieger Olinto. São Paulo: Ática, 1996.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação: a teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOBIM, José Luís. *Palavras da Crítica: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Trad. e notas Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes/ Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2013.

_____. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Tradução Clélia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2006:

_____. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

KOTHE, Flavio R. *O Cânone Imperial*. Brasília: Editora da UnB, 2000.

LA BRUYÈRE, Jean de. *Les Caractères*. Librairie CH Delagrave: Paris, 1891. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56758154.r=Les+Caract%C3%A8res+ou+les+M%C5%93urs+de+ce+si%C3%A8cle.langFR>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

LIMA, Luiz Costa. “A questão dos gêneros”. In: _____ (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 255-292.

_____. “O Campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade”. In: CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Re visão de Sousândrade*, 2. ed. (rev. e ampl.). São Paulo: Perspectiva, 2001.

LONGINO. *Do Sublime*. Trad. de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do Romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad., posf. e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LYOTARD, Jean-François. *O inumano. Considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves. *A confederação dos Tamoios*. Maria Eunice Moreira, Luis Bueno (Orgs.). Curitiba: Ed. EFPR, 2007.

MARTINS, Wilson. *A Crítica literária no Brasil*. v. 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

MUHANA, Adma. *A epopeia em prosa seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Fundação da UNESP, 1997.

MORITZ, Karl Philipp. *Viagem de um alemão à Itália*. Trad., intr. e notas de Oliver Tolle. São Paulo: Humanitas Editorial; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

_____. *História da inteligência brasileira (1855-1877)*. v. 3. São Paulo: Cutrix/EDUSP, 1977.

NOVALIS. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Trad., apres. e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1998.

NOVALIS. *La enciclopédia: (notas y fragmentos)*. Trad. de alemán de Fernando Montes. Madrid: Editorial Fundamentos, 1996.

NUNES, Benedito. "A visão romântica". In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O romantismo*, 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 75-112.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERNIOLA, Mario. "O paradoxo do fragmento" in: *Desgostos: novas tendências estéticas*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010, p. 139-151.

POE, Edgar Allan. "Filosofia da Composição" in: *Ficção Completa, Poesia & Ensaios*. Organização, tradução e anotações de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

POUND, Ezra. *Cantos*. Tradução de José Lino Grünwald. 1. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2000.

_____. *Make it New*. Faber, 1934; Yale University Press, 1935.

RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a ideia de nação*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RIMBAUD, Arthur. "Lettre à Paul Demeny". Disponível em: <https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1871_rimbaud.html>. Acesso em: 20 set. 2014.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira (1830-70)*. 2. ed. t. 2., v. 2. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903. p. 405-406.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacó. "Romantismo e classicismo". In: *O romantismo*, 4. ed. GUINSBURG, Jacó (Org). São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 267.

ROSEN, Charles. *A geração romântica*. Trad. Eduardo Seincman. Ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora Unicamp, 2004.

ROSENFELD, Anatol. "Aspectos do romantismo alemão". In: _____. *Texto Contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996, p. 147-171.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Devaneios de um caminhante solitário*. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: UnB, 1986.

SANTO AGOSTINHO. *Cidade de Deus*. Livro VII, 13. Disponível em: <<http://pensamentosnomadas.files.wordpress.com/2012/11/a-cidade-de-deus-esp.pdf>>. Acesso em: 1 nov. 2013.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. Tradução de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade. 2010.

SILVA, Arlenice Almeida da. "O interessante em Friedrich Schlegel". In: _____. *Trans/Form/Ação*, v. 34., ed. especial 2, Marília, 2011, p. 75-94.

SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da Arte*. Tradução, introdução e notas Marcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.

SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Pedro Sússekind (Org.); Trad. Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *Poesia Ingênua e Sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, August Wilhelm. *A Doutrina da Arte*: Curso sobre Literatura Bela e Arte. Intr., trad. e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2014.

_____. *Teoria da Tragédia*. Intr., trad. e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. *Dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução, prefácio e notas Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *Sobre el estudio de la poesia griega*. Traducción de Berta Raposo. Madrid: Akal, 1995.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Disponível em: <www.gutenbergproject.org>. Acesso em: 11 nov. 2014.

SHELLEY, Percy Bysshe. *Ode ao vento Oeste e outros poemas*. Organização e Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2009.

_____. *Uma defesa da poesia e outros ensaios*. Trad. e notas de Fábio Cyrino e Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2008.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*: seus fundamentos econômicos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *O Império da Eloquência*: Retórica e Poética no Brasil Oitocentista. Rio de Janeiro: EdUERJ/EdUFF, 1999.

STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. Trad., Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SÜSSEKIND, Pedro. "Schiller e a atualidade do sublime". In: SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Pedro Sússekkind (Org.); Trad. Pedro Sússekkind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TASSO, Torquato. *Jerusalém Libertada*. Trad. José Ramos Coelho. Org., intro. e notas de Marco Lucchesi. Fixação do texto e ensaios de Pedro Lyra e Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

TAUNAY, Visconde de. *Reminiscências*, São Paulo, 1923.

THOMSON, James. An Ode on Aeolous Harp. Disponível em: <<http://www.poetryfoundation.org/bio/james-thomson>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

TREECE, David. Exilados, Aliados, Rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o Estado-nação imperial. Trad. Fabio Fonseca de Melo. São Paulo: Nankin; Edusp, 2008.

VARELA, Fagundes. *Cantos e fantasias e outros cantos*. Org. Orna Messer Levin. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VÁRIOS. *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688- 1922)*. Organização de Roberto Acízelo de Souza. Chapecó: Argos, 2011.

_____. *Épicos*. Organização de Ivan Teixeira. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2008.

VASCONCELOS DA SILVA, Anazildo. *História da epopeia brasileira: teoria, crítica e percurso*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

WERLE, Marco Aurélio. O mar e a alma: metáforas marinhas em território alemão. *Trans/Form/Ação*, v. 30, n. 1, São Paulo, 2007, p. 225-234.

WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Estudo e introdução de Gerd A. Bornheim. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1975.

VELARDE, Fernando. *Cánticos del nuevo mundo: al inmortal Garcia Tassara*. New York: J. W. Orr Grabador, 1860, p. 292.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Letras & Letras, 1998.

WEISKEL, Thomas. *O Sublime Romântico: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. Tradução de Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

WOLFSON, Susan. *Formal Charges: The Shaping of Poetry in British Romanticism*. Standford, Calif: Standford University Press, 1997.

WORDSWORTH, William. “Prefácio [à segunda edição das Baladas Líricas]” in: *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Roberto Acízelo de Souza (Org.). Chapecó: Argos, 2011.

YOUNG, Edward. *Conjectures on original composition*. Manchester: University Press; Longman, Green & Co: London/New York, 1918.

SZONDI, Peter. “Le Naif est le Sentimental. Sur la dialectique des concepts das *De la poésie naïve et de la poésie sentimentale* de Schiller” in: *Poésia et poétique de l'idéalisme allemand*. Traducion de l'allemand dirigée par Jean Bollack avec la collaborarion de Barbara Cassin, Isabelle Michot, Jacques Michot et Helen Stierlin. Paris: Gallimard, 1991, p. 47-95.

Periódicos

Revista Popular. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1859-1862. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/WebIndex/WIBib/181773>>. Acesso em: 2 fev. 2014.

Seminário Maranhense, 1867 [Rep. Fac-similar, 1979].

Ruptura e permanência: história, estética e poéticas do romantismo. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*. n. 12-13 (2013-2014). São Paulo: Universidade de São Paulo/Ed. 34, 2013.

Outras fontes:

Documento

Recenseamento Geral do Império de 1872. Quadros gerais. Recenseamento da população do Império do Brasil a que se procedeu no dia 1º de agosto de 1872. Disponível em: <<https://archive.org/details/recenseamento1872bras>>. Acesso em: 2 fev. 2014.

Vídeos

SANTEIRO, Sérgio. *O Guesa*. Brasil, 1969. Documentário, 35mm, colorido. [curta-metragem, 20 min.].

FERREIRA, Jairo. *Ecos caóticos*. Brasil: São Paulo, 1975. Documentário, 8mm, colorido. [curta-metragem, 14 min.].

Álbum

VELOSO, Caetano. “Manhatã” in: álbum *Livro*, 1997.

Espetáculo

“O Inferno de Wall Street”. Núcleo de dança contemporânea *Passo Livre*. São Paulo: *Espaço Cariris*. Em cartaz de: 18 mai. - 10 jun. 2012.