

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

“A própria forma do bárbaro domínio”:  
elementos da composição poética em *O Guesa*, de Sousândrade

**Pedro Martins Reinato**

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

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cilaine Alves Cunha

São Paulo  
2008

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

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

“A própria forma do bárbaro domínio”:  
elementos da composição poética em *O Guesa*, de Sousândrade

Pedro Martins Reinato

São Paulo  
2008

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Aprovado em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

### Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

*À Leila Santurian, minha esposa, com amor, admiração e gratidão por sua compreensão, carinho, presença e incansável apoio ao longo de minha jornada ao longínquo século XIX.*

## **Agradecimentos**

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cilaine Alves Cunha por sua imensa generosidade intelectual e permanente incentivo.

Aos meus familiares pela paciência de “Jó” durante o percurso da minha pesquisa.

Aos amigos Christiane, Gisele e Liviston pelos debates e conversas inspiradoras.

E a todos que estiveram envolvidos direta ou indiretamente na realização desta pesquisa.

## Sumário

<b>Resumo</b> .....	7
<b>Abstract</b> .....	7
<b>Introdução</b> .....	8
<b>Capítulo 1: Recepção Crítica da Poesia de Sousândrade</b> .....	9
1.1. Crítica Oitocentista: Entre a Inépcia e a Imaginação.....	9
1.2. Crítica Novecentista: Supervalorização e Depreciação.....	13
<b>Capítulo 2: Desacordes Sousandradinos</b> .....	21
2.1. O Canto V e o Esboço de um Programa Estético.....	23
2.2. <i>Memorabilia</i> Contra as Idéias que “Adormentam o Pensamento”.....	28
2.3. Subjetividade, Imaginação e Reflexão.....	32
2.4. Objetivação dos Desígnios Subjetivos.....	38
2.5. O Primado da Imaginação Sousandradina na Construção de <i>O Guesa</i> . ..	42
2.6. A Plasticidade da Imaginação.....	43
<b>Capítulo 3: A Técnica do Fragmento</b> .....	47
3.1. O Fragmento e uma Nova Visão de Mundo.....	47
3.2. O Fragmento em <i>O Guesa</i> .....	50
3.3. O Canto V.....	53
3.3.1. Dulaleda.....	61
3.3.2. O Poeta/Guesa: Genialidade Criadora.....	70
3.3.3. A Quinta Vitória.....	76
3.3.3.1. Predestinação, Genialidade e Poética.....	81
3.3.3.2. Família.....	84
3.3.3.3. Sob o Signo do Sofrimento Eterno.....	88
3.3.3.4. Traição.....	94
3.3.3.5. A Presença de Cristo e da Religião.....	97
3.3.3.6. O Solilóquio: Síntese e Delírio Final.....	102
<b>Capítulo 4: O Índio Sousandradino e Suas Implicações Estéticas e Políticas</b> .....	107
4.1. Alguns Aspectos do Índio no Romantismo.....	107
4.2. Alguns Aspectos do Índio em <i>O Guesa</i> .....	110
<b>Considerações Finais</b> .....	128
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	130

## Resumo

REINATO, PEDRO MARTINS. "A própria forma do bárbaro domínio": elementos da composição poética em *O Guesa*, de Sousândrade. 2007. 68 p. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

O presente trabalho busca analisar alguns elementos estéticos presentes na criação da obra *O Guesa*, do poeta maranhense Joaquim de Sousa Andrade, mais conhecido como Sousândrade. Procura-se demonstrar que a forma de sua poesia não consiste apenas em um capricho da subjetividade romântica, carente de programa estético definido. A partir da liberdade das formas conquistada no romantismo, o poeta demonstra lucidez em sua criação poética, utilizando a "reflexão", a "imaginação" e a "fragmentação" para criar uma forma de objetivação homóloga à natureza selvagem da lenda do músico do Guesa. Além disso, tal forma poética estabelece-se como meio de expressão de seus conflitos internos e da sua visão acerca dos conflitos sociais de sua época.

Palavras-chave: Sousândrade, romantismo, poesia, reflexão, fragmento.

## Abstract

This paper seeks to examine some of the aesthetic elements present in the creation of *O Guesa*, of maranhense poet Joaquim de Sousa Andrade, better known as Sousândrade. Looking up to show that the form of his poetry is not just a romantic whim of subjectivity, lacking in aesthetic programme defined. From the freedom of forms conquered in romanticism, the poet demonstrates clarity in his poetic creation, using the "reflection", the "imagination" and the "fragmentation" to create a form of objectivation counterpart to the wild nature of the musician legend of Guesa. Moreover, such a poetic establishes itself as a means of expression of their internal conflicts and their vision about the social conflicts of his time.

Key-words: Sousândrade, romanticism, poetry, reflection, fragment.

## Introdução

A obra do poeta maranhense Sousândrade sempre foi vista pelos críticos literários tendo por base o seguinte aspecto: a originalidade e a ruptura com os códigos poéticos correntes no romantismo brasileiro, o que favoreceu um debate crítico que ora a toma como produto de um gênio incompreendido por seu tempo, ora como uma obra cujo criador não possuiria habilidade alguma com a forma literária, podendo até mesmo ser tomada como produção literária de um louco.

Neste trabalho pretende-se considerar os componentes estéticos românticos presentes em *O Guesa*, os quais habilitam e potencializam a elaboração de uma obra com leis próprias. Diante disso, o ponto de partida serão os elementos poéticos que Sousândrade declara como a base de elaboração de sua obra, expressos no canto V de *O Guesa* e em sua segunda *Memorabilia*. Em um segundo momento, procurar-se-á demonstrar como esses elementos se manifestam no interior da obra.

Porém, antes disso, serão abordadas algumas leituras dessa obra poética, realizadas pela crítica literária brasileira desde sua criação até os mais recentes estudos.

# Capítulo 1: Recepção Crítica da Poesia de Sousândrade

## 1.1. Crítica Oitocentista: Entre a Inépcia e a Imaginação

A forma poética e o conteúdo da obra sousandradina eram estranhos ao público do Brasil do século XIX, fazendo que sua produção fosse colocada à margem. De acordo com Robert Hans Jauss,<sup>1</sup> muitas vezes a falta de público deve-se à quebra da expectativa estética do leitor em relação à obra. Isso se dá quando uma nova forma sobressai-se ao ambiente criado pelas obras comuns. 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”.<sup>2</sup> Considerando que, no caso de Sousândrade, o horizonte de expectativa baseava-se em muitos aspectos da estética neoclássica, cultivada no romantismo brasileiro, o estranhamento de sua obra talvez fosse fruto de um processo natural, já 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”.<sup>3</sup> Quanto à familiaridade dos leitores com os pressupostos estéticos de sua obra, Sousândrade a vê de maneira negativa, pois, para ele, isso só aconteceria com o tempo, conforme aponta em sua terceira *Memorabilia*:

Ouvi dizer já por duas vezes que *O Guesa errante* será lido cinqüenta anos depois; entristeci — decepção de quem escreveu cinqüenta anos antes. Porém se — *Life, not form; work, not ritual, was what the Lord demanded* — diz um swedenborgiano pregador, falando da Religião: não poderíamos dizer o mesmo da Poesia?<sup>4</sup>

Pode-se dizer que durante boa parte da existência da obra sousandradina seus principais leitores foram os letrados que, em muitos casos, também foram críticos de literatura. A indicação da recepção negativa de sua obra no canto V é o prenúncio do que Sousândrade enfrentou durante toda a sua vida, seja por parte do primeiro, seja por parte do segundo tipo de público. Porém, nesse mesmo excerto, o poeta

---

<sup>1</sup> JAUSS, Robert Hans. *A história da literatura como provocação: a teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

<sup>2</sup> IDEM, *Ibidem*, p. 53

<sup>3</sup> IDEM, *Ibidem*, p. 32-3.

<sup>4</sup> SOUSÂNDRADE. *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*. Org. Frederick G. Williams e Jomar. São Luiz: Edições AML, 2003. p. 484.

indica que não se deixará abater por isso e que, apesar da recepção, ele continua seu canto, trabalhando sua “própria forma do bárbaro domínio”.

Sua atitude em relação à forma poética gerou, inevitavelmente, diversas críticas. De sua primeira obra — *Harpas selvagens* (1858) — à sua última — *O novo Éden* (1888) —, o julgamento crítico oscilou entre a inépcia e a valorização de sua imaginação. Os críticos “ouviam” apenas a vibração da poesia sousandradina como “inculta”, não considerando as inovações formais nela proposta. Nas críticas publicadas em periódicos da época,<sup>5</sup> recolhidas pelo poeta em suas *Memorabilias*, nota-se uma visão crítica redutora da obra de Sousândrade, levando em conta somente uma objetivação problemática e sua imaginação poderosa. Observam-se os seguintes excertos de críticas publicadas sobre o volume *Impressos*,<sup>6</sup> de Sousândrade:

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 idéia; pelos belos pedaços que nos dá o autor dos *Impressos*, vê-se que lhe sobram meios de aperfeiçoar os seus versos inspirados e sentidos.<sup>7</sup>

A valorização da imaginação do poeta e a sua suposta inépcia diante da forma literária são temas recorrentes (quase unânimes) nas críticas do século XIX — e em muitas do século XX. Segundo o excerto acima, a obra sousandradina resulta de uma alentada inspiração, porém, comprometida devido à falta de “domínio da forma”. Esta, de acordo com o crítico, é tão imprescindível quanto a “idéia”.

Outro crítico, citado também na prosa sousandradina, aponta 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. [...]

---

<sup>5</sup> No 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* o nome dos críticos, destaca apenas o nome do periódico.

<sup>6</sup> O 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*.

<sup>7</sup> “A Semana Ilustrada” in SOUSÂNDRADE. *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*. Op. cit., p. 483.

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 *Guesa*: o inteiro despreendimento das convenções artísticas, a absoluta negação de algumas regras poéticas.<sup>8</sup>

Nesse texto, o crítico ressalta a “viva imaginação” e o “originalíssimo estro” de Sousândrade, reconhecendo a semelhança da sua obra diante da produção dos “poetas nebulosos e profundamente alemães”. Os versos de Sousândrade são, para o crítico, ricos em sentimentos e “verdadeiros” em suas revelações. No campo formal destaca que a poesia de Sousândrade deixaria a desejar, pois não se atém às regras e convenções artísticas que regiam a elaboração da obra literária. Classifica ainda o canto sousandradino como “brusco” e “desleixado” em sua forma. A negação das regras de arte é o que confere à obra sousandradina um aspecto de “exceção” que, nesse caso, o crítico entende como negativo, pois reforça que “é preciso atender à parte artística do verso”.

Acrescente-se a isso, ainda, o apontamento feito por Silvio Romero em sua *História da literatura brasileira*, em que considerava Sousândrade

[...] um poeta de forte elevação de idéias; mas de forma muitas vezes áspera e rude, quase ininteligível. [...] Não possuía também destreza e a habilidade da forma. [...] o poeta sai quase inteiramente fora da toada comum da poetização de seu meio; suas idéias têm outra estrutura.<sup>9</sup>

Silvio Romero reforça a opinião dos críticos anteriormente citados acerca da forma peculiar da obra de Sousândrade. Para ele, o poeta segue um caminho diverso da “toada comum da poetização de seu meio”, levando sua poesia a se destacar da de seus contemporâneos, possuindo uma estrutura estranha à época. O crítico não deixa de classificá-la como “rude quase inteligível”. Entretanto, deve-se considerar que essa posição de Romero pode ser classificada até como “simpática”, visto que ele não era muito adepto do movimento romântico. Um dos motivos negativos do romantismo brasileiro para Silvio Romero consiste da apropriação de modelos literários europeus. Cilaine Alves aponta que esse crítico se preocupava com o caráter intelectual e cultural do país, logo,

---

<sup>8</sup> “A reforma” in SOUSÂNDRADE. *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*, op. cit., p. 486.

<sup>9</sup> ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira (1830-70)*. 2.ed. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903. T. 2. V. 2. p. 405-6.

Para ele, nossa história pode ser compreendida como um fenômeno resultante 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.<sup>10</sup>

Vale a pena ressaltar que em sua obra Silvio Romero não analisou a poesia sousandradina detidamente, o que não permite constatar o que a tornaria diferente da produção poética de seus contemporâneos. Além disso, Romero também não analisa se na poesia de Sousândrade predominariam pressupostos culturais que contemplassem o caráter nacional ou, ainda, se ela seria um exemplo, segundo ele, da superficialidade da literatura romântica brasileira.

O consenso da crítica oitocentista em relação à obra sousandradina coincide, justamente, com o que o poeta já previa no canto V. Ele acreditava que por utilizar uma forma distinta da dos mestres, longe dos “esplendores da arte”, sua poesia poderia soar “inculta”.

O posicionamento da crítica em relação a essa obra demonstra sua posição conservadora diante de algumas produções do romantismo que propunham princípios estéticos distintos do romantismo consagrado no Brasil: ou seja, no caso de Sousândrade, sua poesia “inculta” perante os “bellos sons da orchestra”.

Boa parte da crítica literária do romantismo estava impregnada pelos conceitos poéticos herdados da tradição neoclássica, sendo um dos motivos que concorreram para a exigência de críticos de um apuramento formal da obra sousandradina. Conforme destaca o crítico Antonio Candido, mesmo com o desejo de ruptura formal imanente ao romantismo houve, no Brasil, uma conservação de princípios da poética e da retórica tradicionais, demonstrando uma consciência crítica não de ruptura, mas de acomodação às 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

---

<sup>10</sup> ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*, São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1998. p. 35.

contradição, nesse movimento que preconizava a liberdade e a renovação do verbo.<sup>11</sup>

Diante disso, pode-se relacionar os juízos dos críticos oitocentistas e a obra de Sousândrade, que, sem a poética corrente entre outros poetas e críticos literários, foi entendida como resultado de uma grande imaginação — mas sem capacidade de objetivação.

## 1.2. Crítica Novecentista: Supervalorização e Depreciação

A discussão crítica no século XX sobre a obra de Sousândrade não avançou muito em relação ao juízo oitocentista. A obra de Sousândrade foi posta à margem da discussão literária, que a restringiu a poucos artigos publicados esparsamente em periódicos e livros, isso sem contar a falta de publicação das obras do próprio autor. Dois dos mentores do movimento concretista, Augusto e Haroldo de Campos, traçam em sua *Revisão de Sousândrade* uma trajetória da crítica literária sobre esse assunto no século XX. Entre os autores apontados nessa obra, Clarindo Santiago seria o primeiro a esboçar uma recepção simpática as “leis do mundo sousandradino”, subvertendo a idéia de ilegibilidade que o cercava, sobretudo nos poemas *O Guesa* e *Novo Éden*. Aparado por um instrumental teórico moderno, a análise de Fausto Cunha<sup>12</sup> é, para os irmãos Campos, de grande importância, pois ressalta a peculiaridade estilística da obra em questão, assinalando as suas “precursoras insurreições gramaticais no emprego proclítico dos pronomes átonos”, o que, segundo Fausto Cunha, não haveria similar até o modernismo com Oswald de Andrade. Por fim, Edgar de Carvalho 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 apreender-lhe o sentido”. Augusto e Haroldo de Campos destacam a atitude de Edgar de Carvalho de incluir “dois poemas, no

---

<sup>11</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira — momentos decisivos*. 9 ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000. V. 2. p. 306-7.

<sup>12</sup> CUNHA, Fausto. “Castro Alves” in *A literatura no Brasil*. 6.ed. (rev. e atual.). Direção Afrânio Coutinho, co-direção Eduardo de Faria Coutinho. São Paulo: Global, 2002. p. 199-230. Em uma parte desse artigo, Fausto Cunha analisa sucintamente as inovações lingüísticas 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.

volume dedicado ao Romantismo, por ele organizado, de um recente *Panorama da poesia brasileira*.<sup>13</sup>

A trajetória da crítica favorável à produção do poeta tem seu ponto mais representativo nessa mesma obra dos irmãos Campos: *Revisão de Sousândrade*. De acordo com a nota da primeira edição, de 1964, o objetivo principal é

[...] repor em circulação uma parte da obra 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.<sup>14</sup>

A reposição da obra sousandradina em circulação, além de propor uma nova análise dessa poesia, colabora com o projeto de revisão do cânone literário brasileiro proposto por seus organizadores, sendo Sousândrade o caso mais emblemático dessa empreitada. Segundo a crítica da vanguarda concretista, a revisão do cânone era balizada pelo *paideuma*<sup>15</sup> do poeta e crítico norte-americano Ezra Pound, 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 originalidade. 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 empreendidos em sua experimentação estética.

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 peculiaridade de sua poesia, tornando-o um pré-moderno, moderno, hiper-moderno, um “terremoto clandestino” etc. Nessa ânsia de demonstrar a modernidade e a originalidade da obra do poeta maranhense, os irmãos Campos acabam deslocando essa produção da estética romântica para os experimentos estéticos das

---

<sup>13</sup> CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Revisão de Sousândrade*, 2.ed. (rev. e ampl.). São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 26-7.

<sup>14</sup> IDEM, *Ibidem*, p. 17.

<sup>15</sup> 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. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2000. p. 161.

vanguardas do início do século XX. Observa-se, por exemplo, a preferência desses críticos por termos como “imagismo”, “montagem ideogrâmica” e, até mesmo, “concretismo”, deixando de lado elementos da estética romântica imanentes à obra sousandradina, como a ironia romântica e a forma do fragmento. Na *Revisão de Sousândrade*, a ânsia em demonstrar que a obra sousandradina seria inovadora e diferente, aproximando-a das vanguardas artísticas do século XX, como o imagismo poudiano e o modernismo brasileiro — e até mesmo o concretismo. Isso reforça que o processo de revalorização empreendido pelos irmãos Campos não se deve aos princípios do romantismo, uma vez que estes já o singularizavam dos demais autores desse período.

As análises contidas neste trabalho avançaram na compreensão da obra sousandradina, chamando a atenção para elementos que nunca foram abordados. Augusto e Haroldo de Campos destacam detalhadamente a estilística sousandradina, dividindo-a em *aspectos macroestéticos* (figuras de linguagem e retórica e temas abordados) e *microestéticos* (a textura sonora dessa poesia). Além disso, há nessa obra uma antologia que compreende desde poemas do início da carreira do poeta maranhense até trechos de *Novo Éden* — sua última obra. Essa antologia conta com trechos de dois momentos infernais de *O Guesa*: “Dança do Tatuturema”, no canto II, e “O inferno de Wall Street”, no canto X. Para facilitar a leitura deste último, Augusto e Haroldo de Campos elaboraram um glossário que contém boa parte das referências históricas e mitológicas encontradas nesse episódio.<sup>16</sup>

A *Revisão* aponta que outra vertente crítica seria sintetizada pelo pensamento de Antonio Candido, que portaria resquícios da mentalidade oitocentista. Para os irmãos Campos, esse crítico não teria demonstrado o “menor interesse pelo poeta, tratando-o como um romântico menor, convencionalmente”.<sup>17</sup> Antonio Candido equipara Sousândrade a autores como Aureliano Lessa, Teixeira Melo e Bruno Seabra, como se verifica em sua *Formação da literatura brasileira*. Os irmãos Campos não aceitam esse lugar dedicado a Sousândrade, nem o enaltecimento de Casimiro de Abreu.

Porém, dentro dessa safra de autores românticos considerada mediana, Antonio Candido observa a originalidade do poeta perante seus pares. Como se

---

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Revisão de Sousândrade*, op. cit., p. 28.

verifica na obra *Formação*, o autor detém sua análise na obra de estréia de Sousândrade — *Harpas selvagens* —, constando que a poesia do autor é “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”.<sup>18</sup> A procura pela forma adequada para sua obra é, para o crítico, o empecilho para Sousândrade atingir a plenitude intelectual, reduzindo sua obra em uma busca que nem sempre encontra o caminho da perfeição. De acordo com Candido, a inquietação formal faz que o poeta utilize preciosismos que “beiram o mau gosto” e, conseqüentemente, promova o obscurecimento de sua poesia. Para o autor de *Formação*, os momentos mais “felizes” de Sousândrade estariam em algumas redondilhas “delicadas” (“O rouxinol”) ou em poemas meditativos (“Fragmentos do mar”) que integram a obra *Harpas selvagens*.

Outro aspecto interessante da obra do poeta maranhense apontado pelo crítico 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 do poeta, revelando a diferença entre ele e seus contemporâneos: “esses movimentos tecem a textura 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”.<sup>19</sup>

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”.<sup>20</sup>

Contudo, deve-se destacar que no livro *O romantismo no Brasil*,<sup>21</sup> lançado 43 anos depois de *Formação*, Antonio Candido analisa alguns aspectos estéticos de *O Guesa*, ressaltando sua superioridade estética em relação às *Harpas selvagens*. Segundo Candido, essa obra “não tinha relevo especial, nem inovações que

---

<sup>18</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira — momentos decisivos*, op. cit., p. 186.

<sup>19</sup> IDEM, *Ibidem*, p.189.

<sup>20</sup> CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Revisão de Sousândrade*, op. cit., p. 28.

<sup>21</sup> CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH-SP, 2002.

aparecem na epopéia inacabada *O Guesa errante*.<sup>22</sup> Ele enfoca os temas desenvolvidos na épica sousandradina, observando a

[...] maneira movimentada e dramática, as culturas pré-colombianas, destroçadas mas presentes como força viva; no outro pólo, 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”.<sup>23</sup>

No campo formal, a imaginação e a rebeldia expressas em sua linguagem e sonoridade são vistas com grande interesse, estabelecendo-se como fonte de “uma visão histórica de inegável poder”.<sup>24</sup>

Vale destacar, ainda, o posicionamento do crítico Wilson Martins em relação à revisão da obra sousandradina proposta por Augusto e Haroldo de Campos. Martins observa com cautela algumas das afirmações feitas pelos autores de *Revisão*. A primeira seria que o poeta não teria sido tão ignorado pela crítica de sua época como os Campos alegam, classificando-o como um “terremoto clandestino”. Em sua *História da inteligência brasileira*, Wilson Martins vale-se do simples fato de que, se assim realmente fosse, o poeta seria incapaz de reunir uma numerosa quantidade de artigos sobre sua produção em suas *Memorabilias*:

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.<sup>25</sup>

Wilson Martins polariza a questão da nomeação de “gênio” atribuída pelos irmãos Campos à 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,

---

<sup>22</sup> IDEM, *Ibidem*, p. 53.

<sup>23</sup> IDEM, *Ibidem*, p. 53.

<sup>24</sup> IDEM, *Ibidem*, p. 53.

<sup>25</sup> MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira (1855-1877)*. São Paulo: Cutrix/EDUSP. 1977 V. III. p. 448.

os recursos técnicos, a elocução, sem os quais também não há poesia no plano literário.<sup>26</sup>

A habilidade com a forma literária que compõe a obra sousandradina, cujas características são extremamente valorizadas pelos irmãos Campos, é posta em cheque por Wilson Martins. Observando o texto “O campo visual de uma experiência antecipadora”, de Luiz Costa Lima, presente em *Revisão*, Martins destaca 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”.<sup>27</sup> 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”.<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup>

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. Wilson Martins destaca que Sousândrade permaneceu boa parte de sua vida no exterior, o que o afastaria do “clima colonial”, sendo possível, assim, ao poeta, elaborar sua obra longe do suposto ambiente desfavorável à sua produção. Além disso, o crítico observa que Castro Alves, que era “decididamente adversário do que o ‘clima colonial’ tinha de mais típico e sagrado, não deixou que ele o esmagasse”.<sup>30</sup> Também, a idéia que permeia a *Revisão*, de que Sousândrade era um gênio ou um poeta “maldito”, é vista com muita ressalva por Martins, que não enxerga, decididamente, tal traço na poesia desse autor. Ele busca distinção, talvez não feita pelos concretos, entre a “excentricidade de espírito” e a genialidade

---

<sup>26</sup> IDEM, *Ibidem*, p. 283.

<sup>27</sup> Em CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Revisão de Sousândrade*, op. cit., p. 461-93.

<sup>28</sup> MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira (1855-1877)*, op. cit., p. 283.

<sup>29</sup> IDEM, *Ibidem*, p. 283.

<sup>30</sup> IDEM, *Ibidem*, p. 284.

poética, entre as inteligências chamadas ‘curiosas’ e o escritor realmente capaz de criar alguma coisa”.<sup>31</sup>

Além da oposição frontal que Wilson Martins faz em seu texto contra as idéias da *Revisão de Sousândrade*, ele aponta que talvez o poeta sofresse de um “distúrbio mental” que se agravou com o passar dos anos e que se refletiu na estrutura de sua obra, sobretudo no canto X de *O Guesa*, em seu momento infernal:

[...] e, se é que é verdade que Sousândrade, já no fim da vida, manifestava sintomas de distúrbio mental, é impossível rejeitar a idéia 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.<sup>32</sup>

Sousândrade não seria gênio, muito menos digno de integrar um *paideuma* como representante de criatividade literária. Contudo, a sugestão de que um distúrbio mental fosse capaz de malograr sua obra não deve ser levada em consideração.

Ao panorama dos estudos sousandradinos deve-se incluir duas obras que, de certo modo, distinguem-se das demais, visto que propõem uma nova abordagem. A primeira é o estudo de Luiza Lobo, *Épica e modernidade em Sousândrade*.<sup>33</sup> Nessa obra, a autora enfoca os elementos épicos tradicionais e as inovações propostas em *O Guesa*, assim como os elementos estéticos que o aproximam dos experimentos modernistas. A estrutura da narrativa sousandradina é comparada aos épicos clássicos, como *Paraíso perdido*, de Milton, *Ilíada* e *Odisséia*, de Homero. A autora também realiza um estudo sobre a apropriação do *limerick* por Sousândrade nos momentos infernais de *O Guesa* (“Dança do Tataturema”, no canto II, e “O inferno de Wall Street”, no canto X).

O segundo texto crítico aborda um tema ainda pouco explorado pela crítica: a figuração dos indígenas na obra de Sousândrade. *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*, de Cláudio Cuccagna,<sup>34</sup> traça uma análise detalhada dos elementos das culturas ameríndias na épica sousandradina, esmiuçando desde as fontes da

---

<sup>31</sup> IDEM, *Ibidem*, p. 284.

<sup>32</sup> IDEM, *Ibidem*, p. 285.

<sup>33</sup> LOBO, Luiza. *Épica e modernidade em Sousândrade*. 2. ed. (rev.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

<sup>34</sup> CUCCAGNA, Cláudio. *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*. Trad. Wilma Katinsky Barreto de Souza; com revisão do autor. São Paulo: HUCITEC, 2004.

lenda música, a alegorização da biografia de Sousândrade, até a trajetória da personagem principal.

Como o intento deste trabalho é abordar os princípios poéticos que compõem a obra de Sousândrade, é preciso destacar que há uma forma poética nessa produção que segue princípios estéticos primordialmente românticos. Portanto, qualquer elemento biográfico que não possa ser comprovado e explicitado na obra como interferente na produção tem que ser visto com cautela. O pressuposto de que a “desorganização” da obra sousandradina se deve a uma suposta “loucura” é descartado. O crítico João Adolfo Hansen sobre isso assim se manifesta:

[...] 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 idéias 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 irredutível à representação, não se deixando capturar, assim como o desejo, a não ser no 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.<sup>35</sup>

Atribuir a “informalidade” da obra sousandradina a um desvio psiquiátrico deve ser descartado, pois não há como provar tal relação em sua poesia, tampouco em sua prosa. Além disso, o próprio Sousândrade elenca princípios de composição artística que norteiam sua produção, sobretudo na elaboração de *O Guesa*.

Entretanto, não se pode perder de vista que muitos preceitos estéticos do romantismo foram relegados a um segundo plano nas análises da obra de Sousândrade, parecendo por vezes que ele não era um poeta romântico. Em sua obra *Sousândrade: vida e obra*, Frederick Williams ressalta que

[...] jamais devemos esquecer que 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 demonstra seu valor poético e gênio inventivo.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> HANSEN, João Adolfo. *Etiqueta, invenção e rodapé: O Guesa de Sousândrade* (manuscrito inédito), p. 6-7.

<sup>36</sup> WILLIAMS, Frederick G. *Sousândrade: vida e obra*. São Luís: SIOGE, 1976. p. 75.

## Capítulo 2: Desacordes Sousandradinos

Diante da visão negativa que a crítica oitocentista nutria em relação à sua obra, Sousândrade decide expor os princípios poéticos que a constitui, visando com isso, também, esclarecê-los para o seu público. Porém, essa tentativa de nortear seu público não atingiu êxito, como se pode notar pela falta de estudos sobre a sua obra, mas pelo menos evidencia que os elementos formais de seus textos estavam aquém do horizonte de expectativas literárias de seu público contemporâneo.

O poeta escreveu dois textos fundamentais à compreensão de *O Guesa*: o canto V desse poema e a segunda *Memorabilia*.<sup>37</sup> Esses textos são complementares, visto que foram redigidos em momentos distintos, sendo o canto V datado de 1862, e a *Memorabilia*,<sup>38</sup> de 1876. Contudo, tanto neste último quanto na poesia, Sousândrade não enfoca somente os elementos de sua obra, mas também elabora uma proposta de literatura brasileira. As idéias aí contidas giram em torno de três aspectos compreendidos como imprescindíveis, segundo ele, para o desenvolvimento de sua obra e de uma literatura nacional: a utilização de temas americanos, tais como o índio e a natureza; a elaboração de uma forma poética original para a exposição desses temas; e uma reflexão artística que privilegie o caráter genial das produções literárias.<sup>39</sup> Ressalta-se que esses aspectos primordiais para a criação de uma literatura americana já haviam sido discutidos anteriormente por poetas e intelectuais brasileiros.<sup>40</sup>

A obra de Sousândrade, por exemplo, é tributária dos preceitos estético-nacionalistas desenvolvidos pelo historiador francês Ferdinand Denis em *Resumo da história da literatura brasileira*. Assim como outros românticos, ele incorporou as

---

<sup>37</sup> Sousândrade escreveu três *Memorabilias*, sendo que a primeira foi publicada em 1874 no volume I das *Obras poéticas*, p. I a V, Nova York; já a segunda acompanhou a edição nova-iorquina de *O Guesa errante*, p. I a V, em 1876; e a terceira foi transcrita no periódico *O Novo Mundo*, em fevereiro de 1877. Será utilizada para discussão do projeto estético de Sousândrade sua segunda *Memorabilia*, uma vez que nela o poeta explicita elementos que contribuem para uma concepção de poesia. Essas informações foram extraídas da obra *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*. Org. Frederick G. Williams e Jomar. São Luiz: Edições AML, 2003.

<sup>38</sup> A partir desse ponto do trabalho, a menção à segunda *Memorabilia* de Sousândrade será feita apenas como *Memorabilia*. Quando as demais forem citadas, será destacado o ano de publicação.

<sup>39</sup> Os elementos utilizados na obra sousandradina não pressupõem uma originalidade, visto que eles já haviam sido utilizados por poetas anteriores. Contudo, a sua utilização por Sousândrade toma uma dimensão estranha à dos poetas românticos brasileiros, tornando-a, se não original, ao menos diferente, como será abordado adiante.

<sup>40</sup> Na obra *Suspiros poéticos e saudade* (1836), de Gonçalves de Magalhães, já havia a intenção de elaborar uma obra que privilegiasse o “gênio nacional”. Porém, é com Gonçalves Dias que o nacionalismo literário irá ganhar efetivamente notoriedade.

idéias desse historiador acerca da elaboração de uma literatura autônoma, cuja desvinculação da cultura européia deveria concretizar-se por meio de um nacionalismo indianista e paisagista, aliado a uma visão cristã de mundo.<sup>41</sup> O poeta tinha grande admiração pelo historiador francês, tanto que chegou a atribuir a ele a autoria do texto sobre a lenda do Guesa, encontrado na epígrafe desse poema e coligido no volume intitulado *Impressos* (1868).<sup>42</sup> No texto de Denis, observa-se que o Brasil

[...] 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 glória nascente, cedo nos dará as obras-primas desse primeiro entusiasmo que atesta a juventude de um povo. [...] deve rejeitar as idéias mitológicas devidas a 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; [...] lamente 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.<sup>43</sup>

Ao longo deste trabalho se observará, direta e indiretamente, os ecos dessas idéias de Denis absorvidas por Sousândrade, sobretudo no que concerne à elaboração de uma obra organizada por “pensamentos novos”, formas originais. A temática indígena pela perspectiva do lamento, do *pathos*, será trabalhada pelo poeta na figuração do passado e do presente do indígena. Destaca-se que tais

---

<sup>41</sup> Deve-se notar que Ferdinand Denis não foi o primeiro estrangeiro a esboçar traços da literatura e cultura brasileiras que anos depois foram incorporados ao discurso dos autores românticos. Porém, Sousândrade estabeleceu um diálogo entre a sua obra e os escritos do historiador francês. Além disso, publicou na segunda *Memorabilia* um trecho de uma carta de Denis em que o chama de “o melhor amigo que no estrangeiro possui o Brasil” e elogia sua obra *O Guesa errante*. Cf. “*Memorabilia*” in *Poesia e prosa reunidas*, op. cit., p. 487.

<sup>42</sup> Conforme crítica publicada no periódico *Diário do Povo*, de janeiro de 1869, inserida por Sousândrade em sua primeira *Memorabilia* (1872), verifica-se a atribuição da epígrafe ao historiador francês: “Depreende-se, dos primeiros arpejos do cantor, e também da epígrafe de Ferdinand Denis, inscrita no alto do poema, que este se prende a um desses episódios sombrios da indiana teogonia, rico manancial de boa poesia americana”. Porém, o texto utilizado como a primeira epígrafe de *O Guesa* é de autoria de Marie César Famin e chama-se “Colombie e guyanes”, o qual estava inserido no tomo I (“Amérique”) da enciclopédia *L’Univers*. Integrando esse tomo também estava o texto “Brésil”, de Ferdinand Denis. A partir da publicação de suas *Obras poéticas*, em 1974, Sousândrade empregou-a sem especificar o autor, apontando só o nome da obra da qual ele retirou o texto.

<sup>43</sup> DENIS, Ferdinand. “Resumo da história literária do Brasil” in *Historiadores e críticos do romantismo – 1: a contribuição européia, crítica e história literária*, sel. e apres. Guilhermino César. São Paulo: EDUSP, 1978. p. 36-8.

idéias deram-se de maneira peculiar, fomentando as críticas negativas sobre sua obra.

## 2.1. O Canto V e o Esboço de um Programa Estético

Em parte do canto V, Sousândrade desenvolve uma primeira reflexão sobre a forma poética de *O Guesa* e, conseqüentemente, sobre a sua recepção, demonstrando uma íntima relação entre a forma e o conteúdo da narrativa da lenda muísca.

De acordo com essa lenda, o jovem Guesa foi oferecido em sacrifício ao filho do deus solar *Bochica*, uma das divindades mais importantes da cultura muísca. 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 muísco, 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 muísco e suas divindades. Quando o Guesa cumpria o seu destino, outro menino era escolhido para se tornar um novo Guesa, dando continuidade, assim, ao ritual sagrado.

A partir dessa lenda, Sousândrade busca elementos poéticos adequados para narrá-la. O poeta preocupa-se em construir sua narrativa conservando a “essência selvagem” da história. Segundo ele, se a sua narrativa fosse mediada por elementos “exteriores”, a essência da lenda poderia ser destruída. Por isso, o canto V aponta que a forma ideal para narrar o périplo do Guesa seria oriunda de um “trato” firmado entre o poeta e a personagem principal da lenda:

— Vós, que na lenda, do princípio, vistes  
O bello, embora a fôrma extravagante,  
O tractado firmai da paz, que existe  
Entre vós, o cantor e o Guesa errante:

(Canto V, p. 101)

O “trato” entre o poeta e a personagem principal estabelece uma unidade “harmônica” (ou pacífica) entre a forma e o conteúdo. Observa-se que a beleza da lenda é contrastada por uma forma classificada como “extravagante”, supostamente própria dessa narrativa. Os versos seguintes descrevem como se constitui essa “extravagância” e a sua relação com o tema:

[...]  
Elle afinou as chordas de sua harpa  
Nos tons que elle somente e a sós escuta;  
Nunca os ouviu dos mestres — se desfarp  
Talvez por isso a vibração d’inculta  
No vosso ouvido. Que aprender quizera,  
Sabem-n’o todos — Lêde letras sestras  
Quando fóra das leis tambem: quem dera  
Que o fizésseis! e os bellos *sons* da orchestra  
Não vos levaram ao desdém tão facil  
Pelos *gritos*, que estão na natureza:  
Desaccordos, talvez; d’esp’rança grácil,  
Talvez não; mas, selvagens de pureza!  
E porque o sejam, palmas que arrebentem  
De si mesmas nos cumes aos espaços,  
Resulta *insurreição*, que as deshalentem  
Céus e que a raios quebrem-lhes os braços?  
Aos esplendores da arte desaffeito,  
Dos montes o escolar e das estrellas,  
Traja apenas sandalia e manto (ao geito  
Do Inca), mas de oiro puro e pedras bellas,  
Pois elle continúa, á propria fôrma  
Do barbaro dominio, a rósea fita  
Ou já da historia a lámina, ou a norma  
Da saudade, a tragedia ou a vindicta.  
Vel-o-heis do amor o sempre afortunado;  
A agua mais *crystallina*, os mais rubentes  
Fructos são d’elle, os divinaes presentes  
Do aureo templo do Sol — pobre Leonardo,  
Que acceitando 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 tórno do mundo, após, então  
Vertido todo o pranto negro e amargo,  
Lhe arrancarem vereis o coração.

(Canto V, p. 101-2)

Como se observa, a constituição da “extravagância” poética decorre da “afinação” distinta da harpa do poeta, a que entoaria uma vibração única que “elle somente e a sós escuta”. Esse verso supõe uma originalidade formal no poema *O Guesa*, visto que a “afinação” empregada na narrativa é única, pois somente o poeta é capaz de ouvi-la e, por consequência, o único que pode reproduzi-la. Sendo

assim, o termo “extravagância”, cunhado para classificá-la, poderia ser substituído por “original”, no que concerne à questão da forma poética. Nos versos seguintes, o caráter da narrativa é reforçado pela declaração de que os sons entoados por sua harpa o poeta “nunca os ouviu dos mestres”,<sup>44</sup> ou seja, da tradição literária simbolizada aqui pelos “mestres”.<sup>45</sup> Atenta-se para os seguintes aspectos da relação desses versos: o primeiro refere-se a uma “afinação” (ou forma) que só o poeta conhece. O outro complementa a idéia do verso anterior, reforçando que a diferença do modelo empregado nessa produção não se baseia em princípios estéticos consagrados pela tradição literária. Esses versos indicam, ainda, o processo criativo por traz dessa produção, que se basearia na subjetividade do poeta.

Levando em conta a natureza da lenda muisca selvagem e a sua subjetividade, Sousândrade entendeu que podia criar uma obra “selvagem” a partir de ambas, como sugerido no “trato” entre a sua forma e o seu conteúdo.

No canto V, Sousândrade estabelece uma oposição entre a forma empregada em sua obra e a dos “mestres”. Esta é classificada como “cultura”, e a primeira, como “inculta”. A comparação remete ao debate estabelecidos pelos românticos entre às regras artísticas do romantismo e do classicismo. Esse debate decorre do fato de os românticos não aceitarem a imposição prévia das regras da poética antiga. Paolo D’Angelo demonstra que os românticos rejeitam todas aquelas artes que

[...] colocadas cronologicamente depois da arte antiga, entendem seguir-lhe o modelo e voltar a propor as suas regras. E visto que desse modo se faz uma arte desligada do próprio mundo, uma arte de fria excogitação e de cansativa repetição, é essa a arte que os românticos combatem e contrariam: não a arte clássica, mas a arte do classicismo sobretudo francês, a arte que segue a *doctrine classique*, árbitra do bom gosto durante um século pelo menos, entre Seiscentos e Setecentos, e difundida a partir da França, sua terra de origem, a quase todas as literaturas européias.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Os versos “[...] afinou as cordas de sua harpa/ Nos tons que elle 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 [...]”.

<sup>45</sup> 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 na obra destes uma fórmula para desenvolverem suas produções limitando-se a uma cópia, o que não contribuiria com a idéia de Sousândrade de realizar uma obra original.

<sup>46</sup> D’ANGELO, Paolo. *A estética do romantismo*. Trad. Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 47.

O neoclassicismo tinha como pressuposto básico a forma artística como elemento essencial para sua criação, ou seja, as regras de composição de arte são imprescindíveis para qualquer obra, sendo assim, para obtenção da beleza, os artistas devem primeiro observar os modelos para depois elaborar sua obra. Por sua vez, os românticos e sua arte “moderna” — eminentemente reflexiva — trataram de estabelecer princípios de criação artística regidos não mais por modelos preestabelecidos, mas como indicado acima, pela subjetividade, entendida como imaginação artística e reflexão.<sup>47</sup> Porém, isso não quer dizer que a obra de arte romântica não possua uma forma, mas diferentemente da arte antiga, ela nasce com a obra de arte, tornando-se única. A arte romântica não buscava oferecer harmonia ou perfeição, mas tão-somente expor o sentimento de anarquia em relação às formas artísticas e à busca incessante para abalar o gosto do público.

Esse debate foi absorvido por Sousândrade em sua obra justamente na comparação entre o “culto” e o “inculto”. O primeiro termo remete à arte dos neoclássicos, cujas características são metaforizadas por meio dos “belos sons da orchestra”, evidenciando tanto seu aspecto rígido como forma quanto seu caráter elevado, “culto”. As regras da produção neoclássica servem de pano de fundo para a demonstração dos elementos utilizados na narrativa sousandradina, que se vale de outra estrutura.

Deve-se esclarecer que o termo “inculto”, no âmbito da obra sousandradina, não significa sem cultura, mas dotado de uma cultura diferente da européia e de suas convenções. Pelo termo o poeta pretende justificar a estrutura “extravagante” de sua produção perante as demais, aproximando-a da essência “selvagem” da lenda. Como se verifica no canto V, ele associa os sons de sua harpa aos “gritos que estão na natureza:/ Desaccordes, talvez d’esperança grácil/ talvez não, mas selvagens de pureza”. Supostamente, a forma poética de “desaccordes” aproxima-se do estado primitivo do índio da lenda muísca, assemelhando essa objetivação formal aos “gritos” que são “selvagens de pureza”. Os desacordes sousandradinos são de uma beleza incaica (se assim podem ser chamados), aparentemente bárbara, mas em sua essência, rica e bela. A partir das vestes da personagem principal do poema, cria-se uma metonímia para demonstrar a beleza rústica que estaria presente também em sua obra: “Traja apenas sandália e manto (ao jeito/ Do Inca), mas de oiro puro e pedras bellas [...]”. O poeta atribui uma “aura selvagem” à

---

<sup>47</sup> A questão da reflexão como determinante da construção da obra sousandradina será discutida pormenorizadamente mais adiante.

sua obra, afirmando, assim, seu aspecto “inculto”. A afirmação da obra sousandradina como “selvagem” ou “inculta” pode ser encarada como o primeiro indicio da consciência do poeta acerca da força indomável da natureza. Como se sabe, os românticos compreendiam a natureza como fenômeno irracional, ainda não domesticado pela ciência nem contaminado pela sociedade. Daí Sousândrade entende que, para narrar uma lenda indígena, o meio mais adequado deveria ser uma forma que se aproximasse da natureza selvagem, irracional ou, como ele próprio define, “inculta”.

O canto V amplia a discussão sobre essas duas formas no momento em que se discute a recepção. Como demonstrado, a forma empregada por Sousândrade em sua poesia é metaforizada pelo som da harpa e soa ao ouvido de seus receptores como “inculta”. Os motivos destacados pelo poeta como fomentadores da compressão dos desacordes de sua produção decorrem da não familiaridade do público com formas poéticas distintas das convencionais. 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. De acordo com a hipótese que se infere de suas colocações, os leitores não teriam conhecimento de diferentes tipos de composições literárias além das convencionais, o que gera “desdém” em relação a obras que delas fujam.

Nos versos seguintes, observe a metaforização do enfrentamento de Sousândrade com os críticos que condenaram sua obra por sua suposta “ausência de regras formais”:

[...]  
Pela inveja dos homens — e aos ferozes  
Brados vãos, percorrendo Suna ao largo,  
Ao em tórno do mundo, após, então  
Vertido todo o pranto negro e amargo,  
Lhe arrancarem vereis o coração.

[...]

(Canto V, p. 102)

O poeta vale-se da figura da personagem principal de sua narrativa — o Guesa — e de seu périplo para explicitar a negatividade dessas críticas. Tomando a figura do Guesa como *persona*, Sousândrade expõe sua trajetória artística (o *Suna* que aqui não se trata da 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 destaca-se que seu processo de criação artístico é subjetivo, ou melhor, um

“dom”, o que permite a Sousândrade classificar suas obras como “divinaes presentes”. A reação dos críticos-xeques diante de sua produção é o “sacrifício”, tal como sofre o Guesa no final de sua jornada. 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, ele não se deixa abater e continua sua missão com suas habilidades artísticas e perseverança, como ele próprio declara: “Pois elle continúa, à própria fôrma/ Do bárbaro domínio”.

## 2.2. *Memorabilia* Contra as Idéias que “Adormentam o Pensamento”

Das três *Memorabilias* compostas por Sousândrade, a segunda, de 1876, traz a sistematização dos elementos poéticos que compõem *O Guesa* e suas demais obras.<sup>48</sup> O poeta redigia essas *Memorabilias* com o intuito de reunir as críticas sobre a sua produção, como se pode observar no início da primeira, de 1874:

Em 1858 formam escritos os três primeiros cantos do Guesa, impressos dez anos depois. Hoje alevanto as minhas coroas, que sejam elas a página de ouro do meu livro. Nem por vangloria o faço, mas pelo muito que eu quero e amo, e pelo que de benéficas me foram, vindas da imprensa popular como vieram.<sup>49</sup>

Já na segunda *Memorabilia*, Sousândrade muda o tom de seu discurso, indicando a depreciação de sua obra por parte de seus críticos e leitores:

Pareceu-me sempre que eu nada devera dizer em defesa de *O Guesa errante*, transcrevendo apenas a opinião contemporânea que o justificasse ou condenasse.<sup>50</sup>

Mesmo alegando que não deveria dizer algo sobre sua obra, o poeta expõe de maneira sistematizada os elementos poéticos que a compõem, intentando, como no canto V, esclarecer seus leitores e críticos. Nota-se que do canto V (1862) para a

---

<sup>48</sup> A relação dos elementos expressos nessa *Memorabilia* e nas demais obras de Sousândrade não é objeto desse trabalho, suscitando uma pesquisa futura mais aprofundada sobre esse tema.

<sup>49</sup> SOUSÂNDRADE. *Poesia e prosa reunidas*, op. cit., p. 482.

<sup>50</sup> IDEM, *Ibidem*, p. 484.

*Memorabilia* (1876) não há uma mudança radical nos conceitos e idéias que baseiam a produção de *O Guesa*. Mas na prosa sousandradina alargam-se as questões apontadas no canto V, como a criação de uma forma original e a sua recepção. Contudo, na *Memorabilia*, tais elementos são sistematizados de maneira mais clara e objetiva, permitindo uma análise mais segura acerca da obra sousandradina.

A *Memorabilia* sousandradina pode ser dividida em dois momentos, similar aos utilizados no canto V: no primeiro o poeta dedica-se a refletir sobre a forma empregada em *O Guesa*. Já no segundo estabelece-se uma visão crítica acerca da arte nacional e também sobre a recepção de sua obra:

[...] Compreendi que tal poesia, tanto nas ásperas línguas do norte como nas mais sonoras do meio-dia, tinha de ser a “que resiste toda no pensamento, essência da arte”, embora fossem “as formas externas rudes, bárbaras ou flutuantes”.

*O Guesa* nada tendo do dramático, do lírico ou do épico, mas simplesmente da narrativa, adotei para ele o metro que menos canta, e como se até lhe fosse necessária a monotonia dos sons de uma só corda; adotei o verso que mais separa-se dos esplendores de luz e de música, mas que pela severidade sua dá ao pensamento maior energia e concisão, deixando o poeta na plenitude intelectual — nessa harmonia íntima de criação que experimentamos no meio dos oceanos 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.

Na modéstia, pois *O Guesa errante*, as “galas e formosuras do artista, a enfeitar a idéia”, tanto seria nocivo à sua mesma idéia. Além disso o autor creu sempre que todo o poeta, sob pena de escravidão e morte, deve ser o que ele é, e não o que o aconselham a ser. Nocivo à nudez, ao sentir profundo, à longa harmonia de uma lenda em doze cantos, fora esse deslumbramento das formas tão necessário, belo é nos poemas-romances de V. Hugo — sombras e clarões fascinadores, melodias de Bellini que nos arrancam a alma, porém momentâneas.

*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 porque nada há de novo embaixo do sol, tem o direito de ir antes natural do que sobrenaturalmente; filho varonil das terras virgens do equador, em ao régio-dourado oriental: ele é solitário e verdadeiro.

A palavra nudez vê-se que foi acima empregada no sentido moral, pois o *Guesa* andara vestido, e até revestido, como vítima que era do Sol.

Amo a calma platônica; admiro a grandiosidade do Homero ou do Dante; seduz-me a verdade terrível shakespeareo-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: 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 insurreicionar-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 derretam-se aos 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 is not sincere... in a poem we want design, and do not forgive the bards if they have only the arte of enamelling. We want an architect, and they bring us an upholsterer.*

É porque me quer parecer a falta de ciência e meditação o motivo 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, 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 destruímos a escultura da nossa natureza, que é a própria forma de todos. A nossa musica e nossos literários esplendores de certo que transportam e deslumbram os sentidos, mas também atormentam o pensamento, afrouxam a idéia 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 eterno.

Deixemos os mestres da forma — se até os deuses passam! 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 imagem, modelou a língua dos seus Naturais — e é aí que beberemos a forma do original caráter literário, qualquer que seja a língua diferente que falarmos.

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 porque 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 se semelhasse a nenhum outro canto”.

Sendo impossível de mim o que reclamam, e apenas possível o que ofereço à minha pátria, acrescentarei para terminar este assunto que: eu continuo. Continuo; ainda que sem a ciência do bem-gradar, o que me fora gratíssimo, e tão-só com a consciência de que todas as forças úteis da minha existência aí serão empregadas — pudessem os melhor dotados seguir o meu exemplo! — não faz mal. Nem as coroas deixam de ser coroas pelos espinhos que trazem; e o pungir destes como que até aumenta a frescura das rosas, que com eles vem de envolta.<sup>51</sup>

Antes de qualquer discussão sobre a forma poética de sua obra, vale observar a denúncia que o poeta faz em relação aos elementos que julga negativos para a realização não só da literatura, mas da arte em geral. Para ele, a falta de reflexão (ciência e meditação) por parte dos artistas e intelectuais é o motivo pelo qual as artes produzidas no Brasil não atingiriam o mesmo nível da produção européia e, conseqüentemente, não interessariam ao estrangeiro. A *Memorabilia* critica o processo de construção artística em que os artistas apenas adaptam os elementos e os modelos poéticos europeus à cor local, sem elaborar uma arte própria, o que seria uma “elegantização” da cultura estrangeira. Assim, essa arte “elegantizada” não concorreria para o desenvolvimento de uma cultura nacional,

---

<sup>51</sup> IDEM, *Ibidem*, p. 484-5.

mas teria o efeito inverso: destruiria a “escultura da nossa natureza” e, também, não favoreceria o amadurecimento das idéias artísticas e intelectuais no Brasil.

A influência da tradição européia na arte nacional e na sua produção não são negadas pelo poeta. Ele destaca sua admiração por românticos como o compositor Bellini, o escritor Victor Hugo e, em certo momento, o poeta William Wordsworth em sua prosa. Em outro, expõe seu “amor” pelos artistas que considera “mestres da forma”: “Amo a calma platônica; admiro a grandiosidade do Homero ou do Dante; seduz-me a verdade terrível shakespereano-byrônica; e a celeste lamartiniana saudade me encanta”.<sup>52</sup>

Se, por um lado, Sousândrade reverencia os “mestres”, por outro, ressalta que estes não o ensinaram a “fazer verso”, mas contribuíram com uma valiosa lição:

[...] 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: ser *individualidade* própria ao próprio modo acabada — enamorada e crente em si própria.<sup>53</sup>

Diante dessa afirmação, Sousândrade parece contradizer aquela idéia de insurgência contra a tradição literária exposta no canto V. Nesse, ele não só reverência os “mestres da forma”, mas abraça “de todo o coração os seus preceitos”.

O poeta não perde de vista que a “imitação” dos modelos estabelecidos pela arte dos antigos não contribuiria para estabelecer uma literatura nacional, como vislumbrado em seu projeto. Sousândrade adverte que a utilização da forma dos mestres teria um resultado “desastroso”, se assim pode ser nomeado, haja vista a metáfora do vôo de Ícaro elaborada:

[...] Pode, aquilo que for feito, ficar imperfeito, e será, talvez; mas, tendo que estes adorados mestres nunca amaldiçoarão ninguém que por lhes haverem os céus dado asas de ferro em vez de asas de ouro — contando que voem elas em firmamento distinto e não derretam-se aos raios solares.<sup>54</sup>

A *individualidade* aprendida dos mestres e ressaltada por Sousândrade nesse texto e, em parte, aplicada em sua produção, é o único meio para a criação de uma poética original. Só por via da individualidade subjetiva o artista nacional alcançaria

---

<sup>52</sup> IDEM, *Ibidem*, p. 484.

<sup>53</sup> IDEM, *Ibidem*, p. 484.

<sup>54</sup> IDEM, *Ibidem*, p. 484-5.

com suas próprias asas, mesmo que de ferro, o seu “firmamento distinto”, ou seja, sua autonomia artística.

“É em nós mesmos que está nossa divindade.” Dessa afirmação se extrai as bases do projeto literário proposto por Sousândrade, visto que ele permite duas possibilidades: indica tanto a divindade encontrada na natureza americana quanto a “divindade” da subjetividade do artista. O poeta elenca os recursos naturais e a língua dos nativos como os temas essenciais para o seu projeto, permitindo, assim, ao artista libertar-se da influência européia, a qual seria perniciosa para sua constituição, uma vez que eles a modificariam.

Apesar de indicar a individualidade como meio para o estabelecimento de uma literatura autônoma, Sousândrade propõe um diálogo entre os pressupostos poéticos estrangeiros e os elementos da cultura nacional. Isso pode ser afirmado pelo fato de que a presença da poética desenvolvida no Velho Mundo está na maioria dos preceitos adotados na obra dos românticos brasileiros. Um exemplo que ilustra bem essa presença são as idéias do historiador francês Ferdinand Denis, já expostas neste trabalho, que embasaram muitas produções do romantismo nacional, inclusive a poesia sousandradina. Além disso, Sousândrade afirma em sua *Memorabilia* que nada tem contra os preceitos poéticos dos “mestres”, tanto que admite reverenciá-los. Porém, tais preceitos não devem ser adotados como modelos a serem copiados, mas tidos, somente, como um ponto de partida para o “vôo” da subjetividade dos artistas brasileiros.

No entanto, deve-se apontar que a criação artística baseada na subjetividade é princípio elementar do romantismo, teorizado desde a segunda metade do século XVIII na Europa. Logo, a declaração do poeta sobre estabelecer regras e uma forma de acordo com a sua “divindade” para criar uma obra original ou ainda, nos termos do poeta, elaborar uma “afinação distinta”, os “desaccordes” ou a “forma inculta”, já era sinalizada pelos românticos no Velho Mundo.

### 2.3. Subjetividade, Imaginação e Reflexão

O pressuposto de que a subjetividade é o centro da criação artística de O *Guesa* vem indicado em diversos pontos da *Memorabilia*. Inicialmente, o poeta afirma que a construção dessa obra foi “livremente esboçado todo segundo a

natureza singela e forte da lenda, e segundo a natureza própria do autor”,<sup>55</sup> retomando o vínculo harmônico do “trato” realizado entre ele e a personagem principal da lenda muísca expressado no canto V.

A subjetividade estabelece-se como fomento primordial da criação poética sousandradina, que, aliada aos temas nacionais e aos pressupostos poéticos dos “mestres”, propiciaria ao poeta construir uma obra original. Ao privilegiar sua “divindade” criadora, Sousândrade tem o poder de recriar os princípios poéticos consagrados de acordo com a necessidade de sua obra, estabelecendo critérios artísticos que se aproximam mais de seus desígnios próprios do que das regras de arte previamente definidas. Contemplando os desígnios de sua subjetividade, Sousândrade pode até afirmar em seus escritos que sua obra rompe com os princípios poéticos teorizados no Velho Mundo, pois as regras que a balizam são geradas intuitivamente. Isso lhe permite propor a superação da cópia dos modelos artísticos europeus, supondo que sua produção seja expressão de um “Eu livre”.

O elemento que ressalta a subjetividade e a individualidade na concepção de *O Guesa* é o “pensamento”, declarado como “essência da arte”. Nesse sentido, o poeta declara que a objetivação de sua obra tem “sua forma original: forma que é o traço deixado pelo pensamento, e que vereis ainda ser a única absolutamente verdadeira”. Tal afirmação poderia responder positivamente à seguinte interrogação de Novalis: “Existe uma arte de inventar sem dados, uma arte de inventar absoluta?”.<sup>56</sup> De acordo com a crença de Sousândrade e dos românticos, a criação artística “sem dados”, “sem regras objetivas” pode ser validada pela figura “mística” e “mítica” do gênio romântico. Tanto o conceito de gênio e, mais tarde, o de Eu absoluto, possuem uma aura extremamente vaga que supostamente possibilitaria a execução de qualquer coisa sem a interferência das regras do mundo objetivo, constituindo-se apenas como um desígnio “divino”, “demiurgo”.

Uma breve história do conceito de “gênio” pode indicar a mudança radical de sua significação ao longo dos tempos. Na poética antiga, o gênio (*Ingenium*) era aquele que possuía o talento para aplicar os modelos e as leis poéticas preestabelecidos pela arte, sendo que sua imaginação e a fantasia subordinavam-se à razão. Immanuel Kant estabelece uma nova definição para esse conceito, atribuindo ao artista um poder subjetivo no ato da criação artística. Ele não se limita ao exercício de formas, pois agora, o “gênio é o talento (dom natural) que dá regra à

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 484.

<sup>56</sup> NOVALIS *apud* BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad., intro. e notas Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras. p. 71.

arte”.<sup>57</sup> Kant atribui à significação desse conceito uma forte carga subjetiva, considerando que ele não possui somente engenho para aplicar de regras, mas também possui um “talento”, um “dom natural”.<sup>58</sup> Além disso, a constituição da obra do gênio deveria ser espontânea, contemplativa e desinteressada, tal como a Natureza. Benedito Nunes destaca que a autonomia da noção kantiana de gênio foi substancialmente influenciada pela assimilação de uma “naturalidade” ou “espontaneidade” criativa:

Graças à satisfação desinteressada que provocam, as coisas naturais que são belas, parecem livres produtos da Natureza; as obras artísticas são tanto mais belas quanto mais aparentam essa livre finalidade atribuível à Natureza, quanto mais assumem o aspecto de uma formação espontânea, que se sobrepõe aos artifícios da arte.<sup>59</sup>

A criação do gênio funde a liberdade subjetiva em detrimento dos preceitos poéticos previamente estabelecidos, pretendendo-se como uma aparência espontânea que estaria presente na Natureza. A partir dessa idéia, surge uma associação entre a obra do gênio e a Natureza, tida com um poder de criar e “descriar” espontânea e infinitamente as suas formas.

A liberdade pressuposta pela figura do gênio na estética kantiana propiciou aos românticos operar uma transformação radical. A transgressão tornou-se comum não só no âmbito da arte, mas se voltou aos padrões estabelecidos pela sociedade.<sup>60</sup> A genialidade possibilitou aos artistas sobrepor sua criatividade a qualquer 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. Rosenfeld e Guinsburg destacam que o gênio:

[...] cria a obra com base numa explosão, num surto irracional de sua emocionalidade profunda. E sua criação, por mais imperfeita que seja, na perspectiva das regras clássicas, será sempre a grande obra, porque exprime o estado de exaltação do criador com toda sinceridade, fato que constitui o valor máximo nesse sentido.<sup>61</sup>

---

<sup>57</sup> KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. § 46, p. 153.

<sup>58</sup> Cf. NUNES, Benedito. “A visão romântica” in *O romantismo*. 4.ed. Org. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 60.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>61</sup> ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacó. “Romantismo e classicismo” in *O romantismo*, op. cit., p. 267.

Outro aspecto que permeia o conceito de gênio no romantismo é o seu poder de mediação. A figura do gênio mediará as esferas mais elevadas do espírito e os homens comuns, único capaz de alcançar o Absoluto,<sup>62</sup> 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 *Idéias*, Friedrich Schlegel discorre sobre essa relação entre “gênio” e o Absoluto, assimilando o processo poético ao divino:

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, ou não era próprio. Mediar e ser mediado é toda a vida superior do homem, e todo artista é mediador para todos os restantes.<sup>63</sup>

Nessa perspectiva, o gênio é o mediador das esferas mais inacessíveis aos homens comuns. A relação entre os homens e as esferas inacessíveis pela razão é estabelecida pelo gênio artisticamente. Somente pela obra de arte é que ele pode realizar, pois o Absoluto pode ser alcançado através da imaginação ou da reflexão. Benedito Nunes destaca que

para a visão romântica, no poder intuitivo cognoscente [...], ao mesmo tempo criador e expressivo, da imaginação poética, acima do conhecimento empírico — poder correlativo à capacidade expansiva e à força 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.<sup>64</sup>

Deve-se apontar que desenvolvimento da figura do gênio no romantismo está intimamente atrelado ao postulado do Eu absoluto fichtiano. Em sua obra,

---

<sup>62</sup> 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.

<sup>63</sup> SCHLEGEL, Friedrich. *Dialeto dos fragmentos*, trad., apres. e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997. p. 149-50.

<sup>64</sup> NUNES, Benedito. “A visão romântica” in *O romantismo*, op. cit., p. 61.

Fichte supõe o Eu formal e abstrato como origem de toda razão e conhecimento. Conforme Gerd Bornheim, esse conceito fichtiano 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.<sup>65</sup>

O Eu absoluto contempla a atividade de seu próprio espírito. Essa relação do Eu consigo mesmo é o que o 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. No romantismo, compreende-se que ela reina na esfera de arte, sobrepondo à razão lógica, vista como uma força que cria e descreve 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. Nessa luta para representar o objeto, a imaginação oscila entre a realidade e a irrealidade, entre o sensível e o supra-sensível: “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”.<sup>66</sup> Verifica-se, então, que a imaginação tem o poder de pôr significados para o mundo, subvertendo a idéia de que existe uma verdade apenas. Acredita-se, ao contrário, que o sujeito põe significados para o mundo. Assim, o conhecimento não está dado no objeto, sendo 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 dessas obras de arte. A substituição das regras da arte do classicismo pela priorização de um “dom divino” na organização de obras sugere um “vale-tudo estético” que, ambigüamente,

---

<sup>65</sup> BORNHEIM, Gerd. “A filosofia do romantismo” in *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 92.

<sup>66</sup> Cf. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 4.ed. Trad. 1.ed. brasileira, coord. e rev. Alfredo Bosi; rev. trad. e trad. novos textos Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 539.

validaria tanto uma obra incipiente como uma obra verdadeiramente genial. Como a forma de uma obra de arte é evidentemente uma objetivação que, querendo ou não, tem necessidade de uma coerência interna para se comunicar, deve-se destacar a idéia de que os gênios, mesmo compondo num sopro divino, concebem a autocrítica 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 às regras de arte conhecidas, mas somente àquela que fosse desígnio de sua divindade. Por trás dessa “inépcia”, há um procedimento poético lúcido que as normas e os elementos poéticos produzidos de acordo com a exigência de sua obra, ou de acordo com sua “reflexão”. Talvez seja lícito pensar em outro aspecto que indique a possibilidade de uma análise de um procedimento lúcido na composição da obra. O conceito de “reflexão” e suas implicações estéticas parecem uma maneira de perceber quais regras regem essas composições tão peculiares.

O conceito de reflexão romântica, tal como compreendida pelos românticos, 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.<sup>67</sup>

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 idéia 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

---

<sup>67</sup> BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 28.

[...] 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.<sup>68</sup>

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 todo 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 valesse 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, á medida que a criação vai sendo desenvolvida. Logo, a idéia 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 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”.<sup>69</sup> 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.

## 2.4. Objetivação dos Desígnios Subjetivos

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.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> NOVALIS *apud* BENJAMIN, op. cit., p. 61.

<sup>69</sup> BENJAMIN, Walter. *Ibidem*, op. cit., p. 81.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 82.

A arte reflexiva romântica busca um meio de superar de maneira crítica as 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 permitirá 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 que muitos artistas, que também só queriam escrever um romance, expuseram por acaso a si mesmos. Somente ela pode se tornar, como a epopéia, um espelho de todo mundo circundante, uma imagem da época. E, no entanto, é 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.<sup>71</sup>

Se a reflexão artística se manifesta em sua forma, a objetivação da forma se dá pela ironia romântica, isto é, 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

---

<sup>71</sup> SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*, op. cit., p. 64-5.

formação de uma arte heterogênea — e dada a incorporação dos diversos gêneros no interior de uma obra de arte (é só pensar na tragicomédia, por exemplo) — como a destruição de uma poética presa a padrões 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”.<sup>72</sup>

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, tende a romper com a convenção estética estabelecida. Deriva ainda da possibilidade de cada artista estabelecer suas próprias leis de criação 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”.<sup>73</sup> 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.

O *Guesa* manifesta o poder da reflexão e da imaginação artística acerca de sua matéria e de sua forma, constituindo-se como uma obra eminentemente romântica. Seguindo os desígnios de sua natureza reflexiva, Sousândrade propõe uma obra que não só reúne as possibilidades ilimitadas de uma forma fragmentada (nos seus mais variados níveis) como também estabelece uma reflexão extremamente aguda sobre os temas que figura em sua obra.

A acusação da crítica de que Sousândrade não teria domínio da forma literária torna-se infundada quando se pensa sua produção nos termos da estética romântica. A suposta informalidade da obra sousandradina que os críticos apontam é, na verdade, um elemento compositivo que permite o poeta passar a aparência informal. Para João Adolfo Hansen, a informalidade

[...]pode ser pensado como máquina muito 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 idéia. A informalidade dos procedimentos técnicos e dos efeitos imaginários é, enfim, resultado de procedimentos técnicos aplicados como aptidão de um modelo cultural de

---

<sup>72</sup> PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 18.

<sup>73</sup> IDEM, *Ibidem*, p.18.

produção/consumo da poesia como ausência de técnica e espontaneidade.<sup>74</sup>

Sousândrade constrói sua obra aparentemente sem uma forma definida pelos padrões previamente conhecidos nos manuais de retórica, valorizando a informalidade poética. Seus versos não são isométricos, o ritmo de sua poesia é disforme, suas metáforas muitas vezes são incompreensíveis, visando mais ao efeito visual que semântico, carregando sua poesia de hipérbatos, anástrofes, ablativos absolutos. Além disso, a informalidade poética deriva da apropriação da lenda do músico do Guesa e a expressão dos dramas pessoais e seu ideal democrático-republicano do poeta, tudo isso, formando um mosaico estranho ao leitor acostumado aos “bellos sons da orchestra”. Para o leitor brasileiro familiarizado com certo tipo de poesia romântica, a de Sousândrade pode não ser tão interessante.

Partindo da idéia de uma forma poética programaticamente informal que busca expressar tanto a subjetividade do artista quanto potencializar os temas desenvolvidos, deve-se analisar pormenorizadamente quais são os pressupostos estéticos que baseiam a produção sousandradina. Segundo o poeta, a forma adotada em *O Guesa* é o traço de seu pensamento, ou, se se pode dizer, a expressão de sua reflexão. No entanto, ele ressalta várias vezes, como se nota nos textos citados, que a objetivação de sua reflexão ocorre de maneira imperfeita, por “formas externas rudes, bárbaras ou flutuantes”. Vale ressaltar a lucidez de Sousândrade na concepção formal de sua obra quando ele revela os procedimentos objetivos que utiliza para realizá-la, desmistificando a idéia de uma obra composta simplesmente por um arroubo de sentimentalismo ou irracionalismo.

Faz-se notória a preocupação do poeta em relação à metrificação que ele deve utilizar em *O Guesa*, buscando um verso que não contempla o caráter musical, mas sua reflexão. No seu programa estético, ele declara que utiliza

[...] o metro que menos canta, e que como se até lhe fosse necessária a monotonia dos sons de uma só corda; adotei o verso que mais separa-se dos esplendores de luz e de música, mas que pela severidade sua dá aos pensamento maior energia e concisão, deixando o poeta na plenitude intelectual — nessa harmonia íntima de criação, que experimentando 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 de antepor o ideal da inteligência.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> HANSEN, João Adolfo. *Etiqueta, invenção e rodapé: O Guesa de Sousândrade*. (Manuscrito inédito). p. 19.

<sup>75</sup> SOUSÂNDRADE. *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*, op. cit., p. 485.

Como se observa, o desprezo do poeta pela musicalidade de seus versos fica evidente nesse excerto, ao buscar apenas o verso que menos canta. A adoção da monotonia dos sons aproxima sua poesia da dicção da prosa e tem o propósito de aferir à reflexão mais força, concorrendo para atingir a “plenitude intelectual”. Vale destacar que a plenitude intelectual apontada concorre para afirmação de sua individualidade, primando pelo “sentimento que em nossa alma influi”, ou pela pretensão de “antepor o ideal da inteligência” aos mais diversos elementos do mundo exterior.

## 2.5. O Primado da Imaginação Sousandradina na Construção de *O Guesa*

Em *O Guesa*, é evidente a valorização da subjetividade como norteadora de composição, sobretudo por meio da imaginação e da reflexão. Além do excerto destacado do canto V e da *Memorabilia*, em vários momentos dessa obra Sousândrade refere-se ao poder de sua genialidade, ora falando explicitamente (como no canto V), ora por metáforas, como se nota ao longo da obra. O poeta inicia o canto I de *O Guesa*, com um verso extremamente significativo: “Eia, imaginação divina!”. Tal verso poderia sintetizar toda potencialidade que Sousândrade confere aos desígnios de sua genialidade.

No verso, a sacralização da imaginação é tamanha que o poeta a estabelece como a sua “deusa”. Curiosamente, no entanto, *O Guesa* possui uma estrutura análoga ao à épica<sup>76</sup>. O poema épico distribui-se em três partes autônomas: a proposição (o enunciado do tema da obra), a invocação (o apelo aos deuses para que auxiliem o vate de sua empreitada criadora) e a narração (parte central e mais extensa, pois contém o relato minucioso da ação executada pelo herói). Luiza Lobo<sup>77</sup> destaca que em *O Guesa* a divisão da estrutura épica pode ser constatada nos seguintes versos do canto I: a invocação:

Eia, imaginação divina!

seguindo da proposição:

---

<sup>76</sup> Cf. LOBO, Luiza, *Épica e modernidade em Sousândrade*. Nela a autora realiza uma análise dos elementos da tradição épica e das inovações desse estilo que Sousândrade realizou em sua obra.

<sup>77</sup> Cf. IDEM, *Ibidem*, p. 67.

Nos aureos tempos, nos jardins da América  
Infante adoração dobrando a crença  
Ante o bello signal, nuvem ibérica  
Em sua noite a envolveu ruidosa e densa.

e por fim a narração:

Elle entrega-se á grande natureza;  
Ama as tribus; rodeiam-n'os os sélvagens;  
Trémulo o Amazonas corre as margens  
Ruem; os echos as distancia os pesa.

A parte da estrutura épica que interessa aqui é a invocação. Nela o poeta não se dirige a um panteão de deuses, tal como na literatura clássica. Sousândrade dirige a invocação a si próprio, ressaltando, dessa forma, que o poder superior destina à sua imaginação.

O verso da invocação “Eia, imaginação divina!”, sugere também uma movimentação em seu interior. Como se nota, a locução “eia”, empregada no início desse verso, passa a idéia de ânimo, excitação e movimento. Essa locução era, em geral, utilizada para fazer um cavalo começar a andar. No contexto da história desenvolvida na narrativa sousandradina, essa locução remete a dois significados: o primeiro relaciona-se ao périplo do Guesa, pois indicaria o início da peregrinação da personagem na narrativa. Mas a locução desse verso também indica a própria mobilidade da imaginação do poeta, pois ao referi-la no texto, ele aponta o início de sua divagação.

## 2.6. A Plasticidade da Imaginação

A mobilidade e o poder da imaginação de Sousândrade imprimem-se na descrição do mundo exterior, da natureza. Observe no seguinte excerto do canto I:

Eia, imaginação divina!  
Os Andes  
Volcanicos elevam cumes calvos,  
Circumdados de gelos, mudos, alvos,  
Nuvens fluctuando — que espetac'los grandes!  
Lá, onde o poncto do kondor negreja,  
Scintillando no espaço como brilhos  
D'olhos, e cae 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. 3)

Após a invocação, desenvolve-se a descrição dos Andes, terra natal do Guesa. Nessa descrição não se desenvolve uma figuração do espaço privilegiando seu caráter objetivo, mas particular, evidenciando o poder de sua imaginação.

A imaginação de Sousândrade possui uma plasticidade própria do mundo exterior, da natureza, mas ressaltando o modo subjetivo de representá-lo. Ele busca recriar o espaço que o cerca de maneira que sua visão (ou sua subjetividade) esteja nele impresso. A plasticidade sugerida nos versos sousandrados concorre para a dilatação da própria imagem descrita, tornando-a infinita. A desproporção grandiosa com que as imagens são elaboradas pode ser análoga à própria grandiosidade com que o poeta representa a sua imaginação.

Na primeira imagem da estrofe percebe-se a dilatação da imagem por meio de metáforas evanescentes que quase impossibilitam sua compreensão:

Os Andes  
Volcanicos elevam cumes calvos,  
Circundados de gelos, mudos, alvos,  
Nuvens fluctuando — que espetac'los grandes!

(Canto I, p. 3)

A sobreposição das imagens que constrói a descrição dos Andes torna sua assimilação bastante difícil: o topo dos Andes vulcânicos é liso e circundado por gelo, e sua altitude é tamanha que atinge as nuvens. Na elaboração da imagem da cordilheira dos Andes, o poeta vai sobrepondo as imagens para demonstrar sua grandeza: a primeira figura demonstrada são os Andes; em seguida é focado seus cumes calvos; sobre os cumes placas de gelo os circundam; e acima das montanhas as nuvens flutuam. Nota-se que há uma dupla elevação: a primeira é a dos cumes dos Andes e, em seguida, das nuvens que os circundam. Essa visão é excessivamente elevada, sugerindo uma capacidade de visualização ampla que pode ser apreendida em detalhes pela imaginação.

No entanto, a natureza andina metaforiza-se por termos geralmente empregados para humanos: “calvo” é um termo adjetivo masculino que designa indivíduo em cuja cabeça, ou parte dela, não há cabelo. Esse termo, em sentido figurado, é empregado pelo poeta para descrever a ausência de vegetação nos cumes conferindo um traço à elevação de imagem. Outro termo usado para compor

a imagem das montanhas é “mudo”, que metaforicamente indica a quietude desses cumes.

Vale ressaltar que o emprego de características humanas em elementos da natureza quebra a fluência na leitura, tornado as imagens herméticas, pois elas acrescentam elementos inesperados no descritivismo natural dos românticos em geral. Pode-se dizer que as metáforas são extremamente subjetivas, pois associam termos muito diferentes entre si, distantes da linguagem em uso e mesmo da poética antiga que prescreveria que as metáforas deviam associar vocábulos análogos. Nesse sentido, a combinação dos vocábulos “cumes calvos” e “mudos” indica o trabalho de uma imaginação extremamente individual.

Na seqüência do canto I, outra imagem sugere a dilatação da paisagem:

Lá, onde o ponto do kondor negreja,  
Scintillando no espaço como brilhos  
D'olhos, e cae 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. 3)

A figura do condor surge no céu tão alto que o poeta a identifica como um ponto negro contrastando com o azul celeste. A altitude alcançada pelo vôo do pode ser inferida nesses versos, pois o poeta anteriormente havia se referido à altura dos cumes dos Andes. Na continuidade da narração, o advérbio “lá” demonstra que o pássaro está na mesma altitude antes de investir contra sua presa. Outras imagens somam-se às anteriores para reforçar a idéia de altitude elevada dessa paisagem, pois “lá” é onde lampeja o raio; onde “deserto” o azul sertão serve de pano de fundo para o sol incendiar, como um “coração vivo em céu profundo aberto!”.

A altitude e a grandiosidade dos quadros demonstrados por Sousândrade nessa narração concorrem para metaforizar sua condição de gênio e sua “imaginação divina”. O tópico escolhido para iniciar a narrativa é uma montanha, ou melhor, a cordilheira dos Andes que possui os pontos mais altos do continente americano. Deve-se ter em mente que os românticos viam as proeminências da terra como metáforas dos contrastes da humanidade. No romantismo brasileiro, por exemplo, Castro Alves também metaforiza sua imaginação pela figura da montanha

ao longo de sua produção.<sup>78</sup> Também à elas revelam-se como metáfora da genialidade, pois as montanhas são superiores a todo o resto do espaço geográfico.

Outra imagem que pode ser relacionada à paisagem andina é a do condor. Além de uma ave típica dos Andes, ele também traduz-se como sinônimo da inspiração ou da imaginação poéticas. As asas desse pássaro podem indicar o vôo da imaginação de Sousândrade em busca do infinito, de seu ideal. O ataque da ave à sua presa, apontado no canto I, pode ser interpretado como agilidade do pensamento do poeta que das alturas mais inacessíveis para os homens desce agilmente em direção ao seu ideal (nesse caso, sua caça). Também, a imagem do condor indica a posição do poeta em relação ao próprio mundo, pois das altitudes mais extremas atingidas pelo vôo da sua imaginação o poeta contempla o mundo todo, conhecendo todas as coisas, o Absoluto.

Todas as imagens nesse quadro concorrem para a afirmação de uma infinitude, já que os elementos elencados pelo poeta sugerem cada vez mais grandiosidade e liberdade: primeiramente surgem os cumes altos, fixos no chão; depois a imagem do condor já indica uma liberdade que não estava sugestionada na figura do cume; incorporando, absorvendo tanto a imagem da montanha como a do pássaro, o céu surge como uma dilatação da idéia de liberdade, mas também como a de infinitude; por fim, o sol incandescente apresenta-se como ausência de limites e uma força grandiosa, sendo chamado de “coração vivo”. O sol, além dessas significações mencionadas, sugere uma divinização do poder do poeta, pois ele é tão essencial para a natureza como a imaginação do gênio é para a sua criação, para o seu mundo.

---

<sup>78</sup> Para saber mais, consultar o texto de GOMES, Eugênio. “Castro Alves e o romantismo brasileiro” in *Castro Alves – obra completa*. Org., fix. do texto e notas Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

## Capítulo 3: A Técnica do Fragmento

### 3.1. O Fragmento e uma Nova Visão de Mundo

Na organização de *O Guesa*, Sousândrade emprega a forma poética da fragmentação. O fragmento foi largamente empregado pelos românticos nas mais variadas modalidades artísticas, como na música de Schumann, nos romances de Jean Paul, nas comédias de Tieck e nos fragmentos filosóficos de Schlegel e Novalis<sup>79</sup>. Na literatura brasileira, além da obra sousandradina, essa técnica é utilizada em textos como “Meditação”, de Gonçalves Dias, e “Literatura e civilização em Portugal”, de Álvares de Azevedo, por exemplo.

Se, romanticamente, a forma presentifica a reflexão do artista, demonstrando os limites existentes entre o ideal artístico e a objetivação formal, o fragmento é considerado o gênero mais próximo da própria natureza reflexiva. A atividade da reflexão não ocorre, como se sabe, de maneira ordenada para o ser humano, sem respeitar a coerência e o encadeamento lógico do discurso. Ela se manifesta desordenadamente, organizada *a posteriori* por meio de elementos formais exteriores à sua natureza, de acordo com as convenções da linguagem.

O fragmento tanto permite concretizar formalmente a reflexão, como possibilita o rompimento artístico consistente com as regras de arte. Georges Gusdorf ressalta que ele é “uma forma de resistência ao imperialismo racional”<sup>80</sup>, colocando em xeque os modelos de representação formais desenvolvidos até então. Os românticos não inventaram a técnica do fragmento estético, já que ela estava presente em obra de autores do século XVII (La Rochefoucauld e La Bruyère) e XVIII (Chamfort<sup>81</sup>). Mas foram responsáveis por sua difusão, empregando-a ao extremo de suas possibilidades. O fragmento torna-se o meio mais propício a que os românticos empreendam sua crítica ao racionalismo neoclássico. Ele aponta também para uma visão trágica do mundo, assim como para a incapacidade

---

<sup>79</sup> Cf. ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. trad. Eduardo Seincman. Ed. ver e ampl. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 89.

<sup>80</sup> GUSSDORF, Georges. *Les sciences humaines et la pensée occidentale IX: Fundements du savoir romantique*. Paris: Payot, 1982, p. 455.

<sup>81</sup> Para Charles Rosen, a obra de Chamfort, sobretudo *Maxims et Caracteres*, foi a responsável pela indicação de um novo horizonte formal para os românticos de então, pois ela demonstrava a possibilidade de “dar a forma um tratamento mais provocativo e cínico” in ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*, op. cit., p. 89.

humana de atingir o Absoluto ou uma compreensão total da realidade. Nas palavras de Goldmann,

[...] o fragmento é a forma a que se adéqua à visão trágica do impasse que envolve o homem e o mundo. Estabelecer uma forma acabada para expressar uma concepção trágica do mundo, em que o homem aparece como uma “aposta” sobre a existência de um Deus que nunca se lhe revelará como realmente presente, seria um contra-senso interno, pois significaria fechar sobre si mesmo uma expressão de um mundo que não se poderia fechar, mas apenas a todo instante volver-se aberta para representar o que o mundo lhe doa.<sup>82</sup>

As diversas mudanças ocorridas em todos os campos do conhecimento e da sociedade a partir do século XVIII e XIX influenciam de certa maneira a obra de arte dos românticos. A fragmentação resulta da incorporação, no interior da obra de arte, de uma multiplicidade de idéias – muitas vezes antagônicas – que afloraram nesse período. A objetivação de uma obra de arte por meio de uma forma que aparenta desordem ou informalidade demonstra justamente a visão subjetiva do mundo, contribuindo para singularizar a obra de arte e para pôr em xeque a pretensão de totalidade e universalidade da estética neoclássica.

A impossibilidade de apreender a totalidade do mundo objetivo, ressaltada pelo fragmento, converge também na apreciação dos românticos pelas ruínas<sup>83</sup>. Para eles, a ruína é um estado incontrolável da arte. Uma obra contém em si, inevitavelmente, a sua própria ruína. José Paulo Paes, em seu poema “Aporia da vanguarda”, sintetiza exemplarmente essa condição da arte moderna: “Nada envelhece tão depressa quanto a novidade.//Só o que já nasceu velho é que não envelhece.”<sup>84</sup> Os românticos já tinham em vista o estado futuro ou a condição do presente de sua obra: a ruína e, conseqüentemente, a sua fragmentação.

A nova visão do mundo na modernidade afeta também a concepção de beleza no romantismo. Com a cisão entre o sujeito e o mundo que o cerca, com a consciência da subjetivação na apreensão da realidade, os artistas têm a certeza de

---

<sup>82</sup> GOLDMANN *apud* COSTA LIMA in “O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade” em CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Re visão de Sousândrade*. op. cit., p. 493.

<sup>83</sup> O gosto pelas ruínas é exemplificado por Charles Rosen com a história de Sir John Soane que “projetou o Bank of English, ele apresentou aos diretores três esboços a óleo, de forma que pudessem ter a noção exata do que financiavam (os banqueiros não estão acostumados com as plantas arquitetônicas): o primeiro mostrava o banco novinho em folha, luminoso e brilhante; o segundo, sua estrutura após alguns anos de envelhecimento, tendo desenvolvido uma atraente pátina e algumas heras, o esboço final imaginava o banco, após alguns milhares de anos, como uma nobre ruína. Os diretores estavam sendo instigados a construir uma ruína para a posteridade (sua arquitetura foi, de fato, arruinada, de uma maneira um tanto diferente, pela interferência de arquitetos posteriores)”. ROSEN, Charles. *A geração romântica*, op. cit., p. 147.

<sup>84</sup> PAES, José Paulo. *Socráticas: poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 33.

que não poderiam alcançar no presente a perfeição da arte clássica num mundo regido pela mercadoria e pela divisão entre as classes. Para Schlegel, essa limitação não é uma característica negativa, mas, sim, uma condição da estética moderna: “Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir”.<sup>85</sup> Charles Rosen destaca que Schlegel

[...] sentiu que, em sua época, a perfeição da obra clássica seria inatingível; em lugar da beleza clássica, a arte moderna tinha de se satisfazer com o “interessante”. Certamente, o “interessante”, o conceito mais dinâmico que beleza, é necessariamente, imperfeito, e a estética do fragmento, de Schlegel, justificou, assim, um novo e progressivo sentido de arte.<sup>86</sup>

A fragmentação da arte moderna aponta para a sua diferença em relação à arte clássica. Para os românticos, a poesia<sup>87</sup> grega, por exemplo, teve sua origem de forma natural, organicamente. A beleza crescia naturalmente, assemelhando-se aos elementos da Natureza. Nesse contexto, a poesia não é formada por poetas individuais, mas obedece a uma evolução orgânica. Por ser um todo, a arte clássica realizou todos os estados, gêneros e possibilidades do belo, sendo impossível de ser posta em prática pelos românticos<sup>88</sup>. No romantismo, a arte clássica torna-se um modelo a ser seguido, pois ela teria apreendido todas as possibilidades do belo em sua totalidade. Para os românticos, a imitação da arte clássica seria necessária para que se pudesse reconstruir uma poesia verdadeira. A reconstrução dessa poesia só seria possível se houvesse a reunificação de todos os gêneros poéticos que estavam separados<sup>89</sup>. Logo, os poetas teriam a missão de reunir todos os gêneros da poesia com a filosofia e a retórica, objetivando, com isso, superar as contradições existentes na arte de seu tempo. A superação dessas contradições forneceria aos poetas “leis eternas de formação artística”, que se tornariam a base para uma grandiosa poesia futura.<sup>90</sup>

Várias obras do romantismo podem ser consideradas exemplos dessa tentativa de reunificação dos gêneros poéticos. O resultado disso converge para a forma do fragmento que, como se sabe, é o resultado da incorporação de fusão de diversos gêneros. Esse procedimento, ao invés de dar uma idéia de totalidade para

---

<sup>85</sup> Fragmento nº. 24 in SCHLEGEL, Friedrich. *Dialeto dos Fragmentos*, op. cit., p. 51.

<sup>86</sup> ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*, op. cit., p. 91.

<sup>87</sup> A designação poesia deve ser compreendida como todas as manifestações artísticas, pois como observa Walter Benjamim, “Quando ele [Schlegel fala sobre arte, pensa basicamente na poesia, sendo que as demais artes têm, no período que aqui nos toca, uma relação quase sempre subordinada a ela.” in *O Conceito de crítica de arte no idealismo alemão*, op. cit., p. 19.

<sup>88</sup> Cf. SZONDI, Peter. *Poética y filosofía de la historia*, Visor, 1992.

<sup>89</sup> Cf. Fragmento nº. 116 in SCHLEGEL, Friedrich. *Dialeto dos Fragmentos*, op. cit., p 64.

<sup>90</sup> Cf. SZONDI, Peter. *Poética y filosofía de la historia*, op. cit., p. 68.

as obras de arte, tal como pretendido, aponta antes para a ruína, para uma construção inacabada. Em algumas obras, a fragmentação é de tal ordem que gera o hermetismo, valorizado como afirmação de uma visão extremamente subjetiva do mundo.

### 3.2. O Fragmento em *O Guesa*

Sousândrade vale-se do fragmento em diversos níveis de sua obra, desde a sonoridade até o modo de narrar a lenda muísca. A opção por essa técnica evidencia justamente o desejo de elaborar uma forma que seja homóloga à natureza dessa lenda, percebida, pelo poeta, de modo contrário aos pressupostos estéticos adotados por seus pares. Luiz Costa Lima observa que, em Sousândrade, o desenvolvimento dessa técnica resultou de uma oposição do poeta aos princípios culturais e artísticos desenvolvidos no Brasil de então:

[...] O fragmento é a forma estética a que forçosamente Sousândrade chegou a realizar [...] Sendo histórica toda forma de ver a realidade, uma forma antecipadora normalmente entra em choque até absorver a forma tradicional oponente. No Brasil, porém, este embate adquiria um caráter asfixiante pela inércia de uma sociedade culturalmente incipiente. Esta sociedade sustentava a visualização romântica porque ela continha as vantagens da grandiloquência, do sentimentalismo e da apreensão fácil. Três instrumentos capitosos para uma sociedade semi-adormecida. Entende-se, por isso, a falta de defesa contra os vícios românticos com que Sousândrade se defrontava. A impossibilidade de evitar uma contaminação constante do tradicional levou Sousândrade a uma obra que não tivesse uma seqüência uma, mas um caráter polimorfo. É que nem uma narração contínua lhe faltavam meios para evitar um falseamento romântico. Era necessário cortar bruscamente, emprestar violência e movimento à visualização para que o verso não recaísse na forma comunalmente vigorante.<sup>91</sup>

A fragmentação na obra sousandradina concorre para afirmar uma visão subjetiva do mundo, isto é, para evitar o “falseamento” de sua obra pela convenção artística, seja ela os preceitos antigos, sejam os do romantismo.

*O Guesa* é uma narrativa singular por diversos fatores que abarcam desde a fragmentação da própria narração até a mistura alternada e desordenada de diversas referências históricas e artísticas. Sousândrade estabelece uma dinâmica de narração que torna dura a fruição de sua obra, indo muito além dos “esplendores da arte”.

---

<sup>91</sup>COSTA LIMA, Luiz. “O campo visual de uma experiência antecipadora”, op. cit., p. 494.

A narração do périplo do Guesa muísca ocorre em meio a um espaço geográfico que ultrapassa o *Suna*, mencionado na lenda. O poeta cria um novo trajeto para a personagem, sintetizado por Augusto e Haroldo de Campos da seguinte maneira:

Cantos I e III – descida dos Andes até a foz do Amazonas; Cantos IV e V – interlúdios no Maranhão; Canto VI – viagem ao Rio de Janeiro (à Corte); Canto VII – viagem de formação à Europa; África (este Canto ficou apenas iniciado); Canto VIII – novo interlúdio no Maranhão; canto IX – Antilhas, América Central, Golfo do México – viagem para os Estados Unidos; Canto X – Nova Iorque; viagens pelos EUA; Canto XI – Oceano Pacífico, Panamá; Colômbia, Venezuela, Peru; Canto XII – ao longo do Oceano Pacífico para o sul, até as águas argentinas; cordilheira andina; incursões pela Bolívia e pelo Chile; Canto XIII – retorno ao Maranhão.

A variação da paisagem geográfica é um dos aspectos mais importantes do *Guesa*, conforme Antonio Candido<sup>92</sup>. À medida que o poeta/Guesa se desloca por diferentes localidades, sua reflexão e imaginação subjetivam toda a paisagem, recriando o mundo de maneira própria. Elas desencadeiam, com isso, outra espécie de viagem paralela ao périplo da personagem: uma viagem “mental, histórica e cronológica”. Alguns espaços geográficos despertam reflexões que buscam na história ou no mito metáforas para as situações vivenciadas no passado ou no presente do poeta/Guesa. Essa viagem imaginária fragmenta a narração, pois mescla idéias, assuntos e gêneros poéticos distintos. Em muitos momentos de *O Guesa*, a mescla de idéias e assuntos sugere ao leitor a impressão de desconexão entre si, o que reforça o aspecto de fragmento da obra<sup>93</sup>.

O primeiro indício da utilização do fragmento na construção do canto V do *Guesa* refere-se à sua irregularidade formal. Esse canto é composto por 1661 versos, distribuídos em 28 estrofes irregulares ou com número variado de versos em cada uma. Nas duas primeiras estrofes desse canto, é possível observar a variação de sua composição: a primeira possui 40 versos, e a segunda, 28. Outra peculiaridade das estrofes reside em sua formação por meio de quartetos justapostos. Os primeiros versos de cada um deles possuem um recuo de margem à esquerda. No entanto, é comum também ao longo do *O Guesa* que essa regularidade formal dos quartetos seja mesclada por versos configurados em oitava, conforme se observa abaixo:

---

<sup>92</sup>Conforme Antonio Candido, a mobilidade evidencia “uma procura formal somada a uma procura dos lugares, exprimindo no fim a procura do próprio ser”. *Formação da Literatura Brasileira*, op. cit., p. 186.

<sup>93</sup> Na análise do canto V será trabalhada a mescla de assuntos/idéias e sua suposta desconexão.

Fôra tomada a refeição da tarde  
 E na ribeira a noite adormecida  
 Do Mariano á voz e ao fogo que arde  
 Na ramada. Ás auroras a partida!  
 Cedinho amava o Guesa alevantar-se  
 E olhando aos céus ficar, pela alma extactica  
 Sentindo do oriente a transcoar-se  
 Doce, nativa luz, alva, simpathica!  
 Partir antes do albor – leda e formosa  
 Através do luar a caravana  
 Com a vista a seguir, tão vagarosa  
 Caminhando na pallida savana;  
 E no areial rangendo cadencioso  
 Dos palafrens o passo; e conversando  
 As vozes, - um som nautico e saudoso,  
 Do deserto aos silêncios escutando.  
 Elle então recordava a madrugada  
 Em que partiram todos ao luar,  
 Como os cavallos brancos relincharam,  
 E os adeuses dizendo – até voltar –  
 Voltara essa criança abandonada  
 Dos destinos, que então errante a sós  
 Os Xeques piedosos encontraram,  
 Que foi o último Guesa á lenda atroz.  
 N’este mesmo areial (tudo estou vendo)  
 Um dia assim, e o mundo illuminado;  
 Só não tanto da calma retremendo  
 O resplendor solar, nem tão doirado...  
 [...]

(Canto V, p. 100-1)

O excerto apresenta também irregularidade rímica. Seus quartetos seguem um esquema de rimas opostas, em A-B-A-B. Já as rimas dessa oitava configuram-se por meio da estrutura A-B-C-B-A-D-C-D. Após essa oitava a narrativa retoma o quarteto de rimas opostas.

Noutros momentos do canto V a diagramação dos versos iniciais não apresenta recuo à margem esquerda. O destaque conferido pelo recuo é substituído pela notação aspeada dos primeiros versos:

“Bem pode ser – nas calmas, aos mormaços,  
 E na terra das rosas, que abram ellas  
 Em toda florescia nos espaços  
 Do ar abrazado, luminosas, bellas  
 “Das calmas estou vendo eu a miragem, –  
 Vingando luzes, fulgorando rosas –  
 Oh! é mesmo um rosall! vê-se-lhe a imagem  
 Refracta nas areias espelhosas  
 “Do sol co’a vibração vibram apenas  
 Recentemente abertas, incarnadas,  
 Crystallinas, undosas – quão amenas  
 São as luzentes pet’las de granadas!  
 “Cores tão puras, que o sentir d’esperança  
 Reavivam dos dias innocentes,  
 Longe as trevas, na aurora da bonança

Vi o Mediterraneo tão somentes;  
 “Ou na bocca dos roseos recém-nados  
 vivo-sanguinea, fébrea, latejante  
 Ai! á ausência de seios, que negados  
 Por mãe lhes foram; nas romanas rorantes;  
 “Ou nas tinctas tão frescas, tão jocundas  
 Dos roseos univalves das Antilhas;  
 Ou em certas dos corações profundas  
 Membranas, d’onde as mágoas não são filhas.  
 “Vejo não ser ficção que existia o Éden;  
 Embora sempre além – d’aquela ao meio.  
 Um lírio de Jesus! branco, a que cedem  
 As rosas, me affirmando, ver eu creio!..

[...]

(Canto V, p. 102-103)

Nesse excerto, nota-se que apenas o quinto quarteto, dos 7 quartetos que compõem a estrofe, tem sua rima irregular (A-B-A-C).

A variação de diagramação explicita a utilização de modos poéticos distintos para cada momento da narrativa. As seqüências com recuo dos primeiros versos indicam a narração do périplo do Guesa. Frederick Williams destacou que os “segmentos abrangidos por aspas que não representam citações, mas significam exatamente as seções ou unidades que nas primeiras versões eram delimitadas por algarismos romanos”<sup>94</sup>. Tal como se observa no Canto V, o emprego de aspas no início dos versos não sugere somente uma distinção entre as seções da narrativa. As aspas indicam os momentos em que a narração em terceira pessoa é substituída por vozes em primeira pessoa<sup>95</sup>, como nos versos “Das calmas estou vendo eu a miragem” e “Vejo não ser ficção que existia o Éden”. A variação da diagramação no canto V indica de modo mais aparente a mescla formal adotada na narrativa e, por consequência, a sua fragmentação.

### 3.3. O Canto V

O canto V ocupa uma posição de destaque na construção de *O Guesa*, pois é o primeiro “interlúdio” do périplo do Guesa no Maranhão<sup>96</sup>. O termo “interlúdio” para designar o canto V, como faz Augusto e Haroldo de Campos<sup>97</sup>, é muito

<sup>94</sup> WILLIAMS, Frederick. *Sousândrade: Vida e Obra*. op. cit., p. 155-6.

<sup>95</sup> Como se verá em seguida, a voz em primeira pessoa que interrompe a narração é, na maioria dos casos, a voz do poeta e da personagem fundidos. Noutros momentos, essa voz pode ser atribuída à alguma personagem da narrativa.

<sup>96</sup> NO *Guesa* ocorrem três interlúdios no Maranhão, sendo o primeiro narrado nos cantos IV e V; o segundo no canto VIII; e o terceiro no canto XIII.

<sup>97</sup> CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Re visão de Sousândrade*, op. cit.

representativo, pois, assim como nas grandes sinfonias, esse canto configura uma pausa ou uma quebra da narrativa da lenda do indígena música.

O enredo desse interlúdio é o seguinte: após descer o rio Amazonas até o oceano Atlântico, o Guesa aporta no Maranhão, sua terra natal. Depois de sua chegada, a personagem adentra as matas locais rumo ao seu lar, a Quinta Vitória<sup>98</sup>. O caminho de volta à sua casa impele-o a reflexões quer sobre sua infância, quer sobre sua predestinação para a poesia. Esse canto tem uma forte carga autobiográfica, pois diversos elementos da vida de Sousândrade são incorporados à narrativa, como, por exemplo, o destino final da viagem da personagem na “Quinta Vitória”.

Aparentemente, o enredo do canto V é simples. Contudo, a maneira de desenvolvê-lo é bastante peculiar, como na primeira estrofe do canto V:

Atravessando a solidão das mattas  
A bella estrada infinda-se alvejante  
De lado e lado densas columnatas  
De altivo tronco, abobada frondeante.  
Hi Flora e Fauno em toda a vigorosa  
Fôrça da terra virginal se ostentam;  
Amor, ao fructo a rama gloriosa,  
Ao sol áureo-carmim o orvalho, augmentam.  
Bailando as ledas azas na espessura  
Alevantam-se as aves; se lambendo  
Luzindo e subtil, na sombra escura  
Vê-se o veado os olhos accendendo.  
Profundo halentam silenciosas mattas;  
A terra exhala humidos vapores;  
Alto os orgams rescam das cascatas,  
A onda através rolando dos pendores.  
Hi foram tribus; onde resupinos  
Estão hoje os senhores rodeiados  
Dos *cabras* parasitas, assassinos  
Da faca e o bacamarte aparelhados;  
A matinha infernal d'estes s'ospalma  
Das sombras através; e quem d'um tiro  
O eccho á noite escutou, reza por alma  
Do que rendeu o último suspiro.  
E da selva os tyrannos vão faustosos,  
Que aos sons da musica ou do açoite jantam  
Escravos, a quem outros tão odiosos  
Escravos (reis e povos) se aquebrantam,  
Não teem, não teem cuidados que não sejam  
Os da cúbiça ou dos carnaes instinctos  
E a vindicta, que então dentro esbravejam  
Do peito, o justo e o nobre n'elle extinctos  
E onde estão os villoes civilisados  
Foram os selvagens, livres na investida  
A sombra de suas settas resguardados,  
No amor da glória e da luctada vida;

---

<sup>98</sup> A Quinta Vitória é o nome da propriedade que pertenceu aos pais de Sousândrade. NO *Guesa*, ela é apresentada como o “lar” do Guesa, sugerindo a identificação do poeta com a personagem de sua obra.

Uns, viciados; outros, forasteiros;  
Todos ao mesmo abysmo – que os não chamam  
Nem d'onde os não evocam. Extrangeiros,  
Tupan<sup>99</sup> ou Theos<sup>100</sup>, quem a luz derrama?

(Canto V, p. 92-3)

O verbo do primeiro verso (“Atravessando a solidão das mattas”) apresenta como sujeito um elemento inanimado, a “bela estrada”. Mas os dois versos iniciais também presentificam, por sugestão, a figura do Guesa que, já desde o canto anterior, atravessa as matas noite afora. Nesse caso, a identidade do agente da ação de atravessar revela-se gradualmente: um pequeno indício surge na segunda estrofe, no verso “Cavaleiro e corcel [...]”. Outra informação sobre a identidade do peregrino aparece somente na oitava estrofe do canto V, quando surge concretamente a figura do Guesa como sujeito (“Tomando o Guesa destes sentimentos”) das ações realizadas ao longo da narrativa.

Até então, a imprecisão do sujeito das ações concorre para fundir a personagem na figura do poeta, sem maior diferenciação entre eles. Essa fusão favorece a afirmação da imaginação e da reflexão como princípio estrutural de toda narrativa. À medida que o Guesa segue em sua jornada, a visão do mundo exterior, observada no presente da enunciação, desencadeia reflexões e digressões no presente, no passado e no futuro. As reflexões e digressões do poeta/personagem concorrem para subjetivação de todo o mundo objetivo, o recriando conforme os desígnios de sua imaginação. Pode-se dizer que o poema registra o que a personagem/poeta vê. Entretanto, a justaposição dos assuntos refletidos pelo Guesa sugere ao leitor certa desconexão entre si, visto que eles, em muitos casos, não acompanham um encadeamento lógico, reforçando a idéia do périplo mental da personagem.

A reflexão do poeta/personagem pelo espaço já favorece a justaposição de assuntos distintos. No primeiro momento do excerto acima, o discurso se desenvolve por meio da contemplação da natureza. O poeta/Guesa descreve as belezas naturais de maneira elevada, ressaltando sua “força”:

Atravessando a solidão das mattas  
A bella estrada infinda-se alvejante  
De lado e lado densas columnatas  
De altivo tronco, abobada frondeante.  
Hi Flora e Fauno em toda a vigorosa

<sup>99</sup>Tupan, na mitologia de língua tupi, designa o trovão, cultuado como divindade suprema.

<sup>100</sup>Theos é o substantivo grego para deus ou divindade.

Fôrça da terra virginal se ostentam;  
Amor, ao fructo a rama gloriosa,  
Ao sol áureo-carmim o orvalho, augmentam.  
Bailando as ledas azas na espessura  
Alevantam-se as aves; se lambendo  
Luzindo e subtil, na sombra escura  
Vê-se o veado os olhos accendendo.  
[...]

(Canto V, p. 92)

O tempo predominante nessa passagem é o presente. O poeta/personagem segue a sua jornada enquanto descreve, em tom grandioso, a paisagem observada: “a bella estrada infinda-se alvejante” remete ao infinito. Nos versos “de lado e lado densas columnatas/ de altivo tronco, abobada frondeante”, a densidade da mata favorece ainda mais a apreensão da natureza como uma infinitude, apontando para a impossibilidade de compreender os seus limites.

Sousândrade sintetiza a natureza por meio dos substantivos “Flora” e “Fauno” que possuem uma “vigorosa força”. A grafia desses vocábulos com maiúsculas iniciais designam não apenas o conjunto da vegetação e dos animais de uma região. Sousândrade vale-se das figuras da mitologia romana, Flora e Fauno, respectivamente, a divindade que presidia a floração primaveril e a que protegia rebanhos e pastores.

Já na segunda parte desse excerto, o poeta contrasta a natureza idílica com o perfil dos habitantes da região. Originalmente os autóctones viviam livres. Mas, no presente da enunciação, a região entorno da Quinta Vitória é dominada por “villões civilizados” que subjuga o povo indígena e destrói a paz proporcionada pela natureza:

[...]  
Hi foram tribus; onde resupinos  
Estão hoje os senhores rodeiados  
Dos *cabras* parasitas, assassinos  
Da faca e o bacamarte aparelhados;  
A matinha infernal d'estes s'ospalma  
Das sombras através; e quem d'um tiro  
O eccho á noite escudou, reza por alma  
Do que rendeu o último suspiro.  
E da selva os tyrannos vão faustosos,  
Que aos sons da musica ou do açoite jantam  
Escravos, a quem outros tão odiosos  
Escravos (reis e povos) se aquebrantam,  
Não teem, não teem cuidados que não sejam  
Os da cúbica ou dos carnaes instinctos  
E a vindicta, que então dentro esbravejam  
Do peito, o justo e o nobre n'elle extinctos  
E onde estão os villoes civilizados  
Foram os selvagens, livres na investida

A sombra de suas setas resguardados,  
No amor da glória e da luctada vida;  
Uns, viciados; outros, forasteiros;  
Todos ao mesmo abysmo – que os não chamam  
Nem d’onde os não evocam. Extrangeiros,  
Tupan ou Theos, quem a luz derrama?

(Canto V, p. 92-3)

No excerto acima, a descrição da natureza vigorosa é interrompida, cedendo lugar à reflexão sociológica e histórica do poeta sobre a condição dos habitantes do lugar. Eles se caracterizam em dois grupos distintos, os “senhores” e os “escravos”.

O poeta contempla o caráter violento da dominação dos senhores sobre os escravos, localizando essa violência nos homens que cercam os primeiros deles: “[...] os senhores rodeiados/ Dos *cabras* parasitas, assassinos;/ da faca e o bacamarte aparelhados”. O enfoque dado a esses homens explicitam a brutalidade do regime social em vigor na região. A manutenção da supremacia dos “senhores” ocorre por meio da atuação violenta de seus “cabras” ou capangas que andam armados.

A crueldade dos senhores sobre seus escravos é representada também por meio do descaso com que ela é praticada, como nos versos “[...] os tyrannos vão faustos;/ Que aos sons da musica ou do açoite jantam”. A violência exercida contra os escravos torna-se, assim, prática do cotidiano, pois parece não haver, para os senhores, diferença entre a música e o açoite dos cativos.

No canto em questão, o termo “escravos” designa indígenas e negros. No excerto acima, o desterro do povo autóctone pelo estrangeiro é explicitado nos primeiros versos da estrofe “Hi foram tribus; onde resupinos/ Estão hoje os senhores [...]”. Mais adiante, o poeta designa os subjugados como “Escravos (reis e povos) se aquebrantam”, sugerindo uma referência indiferenciada quer ao indivíduo indígena e africano, quer à constituição deles como povo. Como se sabe, tribos africanas inteiras foram capturadas e trazidas ao Brasil sem que se distinguisse, na captura, reis e súditos, tornados conjuntamente escravos.

Observe-se, aí, o trabalho do poeta com o contraste da luz nos ambientes descritos. Na primeira parte da estrofe, muitas palavras carregam valor semântico de luminosidade, grandiosidade e calma. A cena se passa durante o dia, em meio à beleza natural. Palavras como “alvejante”, “altivo”, “vigorosa”, “fôrça”, “gloriosa”, “áureo”, “ledas”, “luzindo”, “altos” corroboram a criação de um ambiente luminoso e divino.

Mas na segunda parte, as cenas que compõem o quadro são violentas, palavras como “parasitas”, “assassinos”, “escravos”, “infernal”, “sombras”, “noite”, “odiosos”, “cubiça” e “viciosos” potencializam a negatividade e a escuridão do ambiente. Essa inversão da luminosidade corrobora para compor o ambiente violento que o poeta/Guesa quer transmitir ao seu leitor, além de estabelecer uma correspondência entre o estado da natureza e o do homem. Tal correspondência é sintetizada no final da primeira estrofe quando, diante do “abysmo” em que os homens da região se encontram, o poeta pergunta ao estrangeiro quem poderia trazer a solução: “Extrangeiros,/ Tupan ou Theos, quem a luz derrama?” Sousândrade configura essa pergunta como irônica, já que ele pergunta aos causadores dos males (“extrangeiros”) quem poderia interceder pelo povo da região. Parece que o poeta/Guesa não só critica a ação devastadora dos estrangeiros, mas também a falta de ação e consciência das autoridades e, conseqüentemente dos homens. Isso porque, ao dirigir seu apelo às duas divindades, o poeta/Guesa sugere que os homens não podem mais resolver os problemas desse povo, somente a intervenção divina seria a solução.

Nessa primeira estrofe, observa-se um procedimento que o poeta muito utiliza ao longo de todo canto V: a mudança abrupta de assunto e, conseqüentemente, do gênero narrativo. O início de estrofe apresenta uma linguagem lírica, com o acento idílico fornecido pela contemplação da natureza. Mas, com a apresentação em seguida do perfil de senhores e escravos, o lirismo é suspenso, substituído pela reflexão do poeta acerca de aspectos da sociedade local. A narrativa, além de se mesclar à lírica, mistura-se também ao discurso sociológico e historiográfico. O emprego de diferentes gêneros do discurso conduz também ao uso de tempos verbais distintos: o presente, na primeira parte da estrofe acima, e o passado, na segunda parte.

Na segunda estrofe do canto, a linguagem torna-se predominantemente idílica, à exceção dos versos 3 e 4 que epicamente tornam presentes a personagem e seu corcel interagindo no ambiente natural:

Um rio á estrada turvo, alevantando  
Lento avulta entre sombras e ramagens;  
Cavaleiro e corcel bebem, e a nado  
Salvam-n'ó. pelos jussares das margens –  
Oh! como é doce ao peregrino errante  
Encontrar na soidão americana  
O emblema do soffrer n'uma fragrante  
Flor dos caminhos! roxa flor silvans,  
Salve! – os maracujás, aos fructo loiro

O ar cheirando, nas auras adelgaçam  
 Verdes brandas sanefas. azas de oiro,  
 As zonas estellantes já s'espaçam  
 Da borboleta ephemera nos campos –  
 O coração palpita ante o scenario  
 Das lagoas azues e os ares amplos  
 Onde o vento dos céus ondeia vário,  
 Ao sair-se dos bosques de repente,  
 As garças, longes, puras, avistando,  
 Áureas manhans vermelhas no oriente,  
 E entre lírios a rêz cheirosa andando;  
 E á mugibunda voz, do touro altivo  
 Que talha os campos nas primeiras águas,  
 Gemendo a solidão – qual peito vivo  
 Que em tal quadra, do amor não ruge á fraguas?  
 S'estende a várzea, qual silenciosa  
 Noiva nos verdes leitos da estação;  
 Canta uma voz nos céus harmoniosa,  
 Fundo vibra da terra o coração.

(Canto V, p. 93)

A predominância do caráter idílico apresenta um papel funcional nessa estrofe: mimetizar os sentimentos do poeta/Guesa. Observa-se, no excerto, que a contemplação da natureza plácida e silenciosa suscita no peregrino o sentimento da solidão: “oh! como é doce ao peregrino errante/ encontrar na soidão americana/ o emblema do soffrer [...]”. A adjetivação dos elementos da paisagem reforça positivamente tal sentimento por meio da suavidade: “verde brandas safenas”, “borboleta ephemera nos campos”, “lagoas azues”, “ares amplos”, “As garças, longes, puras”, “touro altivo [...] gemendo a solidão”. A paisagem ampla sugere que em sua imensidão tudo parece solitário e silencioso.

Na terceira estrofe do canto V, o caráter idílico alterna-se com a imagem de uma “aldeia” preparando-se para as festividades natalinas:

Vede além, do palmar á sombra, a aldeia  
 Rindo, natal-festiva e nazarena,  
 D'arcos viventes, palmas novas cheia,  
 Que ao sentimento dão frescura amena,  
 Oh! poesia christã! Cantam pastores  
 Grinaldas a agitar de myrto e rosas;  
 Sobre os tectos de palha, multicores  
 “Mil bandeiras ao ar voam vistosas.  
 Oh! quão formoso o sol! De luz qual bella  
 As horas, quando a terra na harmonia  
 Vestem os troncos flores amarellas,  
 Astro jocundo ás manjedoiras guia!  
 Oh, poesia christã do Nascimento  
 Ao fim da vida do anno! vê-se ao Deus  
 O olhar azul-brilhante e o firmamento  
 Berço da natureza – amam-se os céus!  
 – E dizer-se que trazem do martyrio,  
 Todos que nascem n'este dia, a sina,  
 E que, de tanto amor e tanto lirio,

Do Natal, a tragédia se origina...  
Entretanto, morrer na cruz, dolentes  
Não é o que mais custa aos infelizes  
Que as fronte pendem cheias de matizes,  
Porém n'ella viver. Dão-se os presentes;  
Hão festas Mima e Mena. Vão parando  
Pelas ruas á noite os coros – que heis  
De ouvir te de manhan. – como, alvorando,  
É doce ao canto despertar de Reis!  
Dos moços e as trigueiras cabanas  
Ruge a viola aldeia –

(Canto V, p. 93-4)

A estrofe intensifica a descrição poética da natureza, como se nota nos versos “Oh! quão formoso o sol! De luz qual bella” e “O olhar azul-brilhante e o firmamento”. Ao lado dela, diversos elementos característicos da festa de natal são empregados nesses versos: A natureza aqui se funde com a mitologia cristã, como na referência à história de Cristo: o nascimento de Cristo, metonimiza-se pela manjedoura e metaforiza-se pelo “astro jocundo” que substitui a estrela cadente que guiou os três reis magos até a cidade de Belém. A imagem do nascimento de Cristo contrasta-se com a morte:

[...]  
– E dizer-se que trazem do martyrio,  
Todos que nascem n'este dia, a sina,  
E que, de tanto amor e tanto lirio,  
Do Natal, a tragédia se origina...

[...]

(Canto V, p. 94)

Não só a morte, como também o calvário de Cristo contrapõem-se as festividades natalinas. No entanto, esses versos dão origem ao signo do sofrimento que, como se verá adiante, acompanha o poeta/Guesa durante todo o canto V. Para o poeta, pior que morrer na cruz é nela viver em permanente o sofrimento. Além disso, a imagem da vida em meio ao sofrimento associa-se também à situação dos indígenas e escravos, como se abordará em seguida.

No excerto acima, o poeta funde elementos da cultura cristã com a clássica (greco-romana), como nos versos “Oh! poesia christã! Cantam pastores/ Grinaldas a agitar de myrto e rosas”. Os pastores são personagens típicos das poesias bucólicas que viviam a simplicidade da vida rural. A imagem das grinaldas de “myrto” e rosas, por sua vez, lembram os adornos usados nos cabelos das musas e ninfas mitológicas.

Na descrição das festividades da aldeia, dois versos condensam a passagem do tempo: “Dão-se os presentes” refere-se à troca de ofertas no dia de natal. Outro verso imediato remete à festa de Reis (“É doce ao canto despertar de Reis!”), em seis de janeiro, término das festividades de fim de ano. Em que pese o tempo que passa, predomina na estrofe o tempo presente constituído atemporalmente.

Ainda na estrofe, os nomes Mina e Mena contêm, segundo Frederick Williams, uma referência autobiográfica, designando, respectivamente, as filhas legítima e natural de Sousândrade<sup>101</sup>. Ao lado disso, a estrofe mescla narrativa e lirismo, ao lado da reflexão do poeta/Guesa sobre seu sofrimento.

### 3.3.1. Dulaleda

Os dois versos finais da estrofe acima põem em cena jovens tocando viola. O seu canto serve de mote para que o poeta/Guesa recorde, na estância seguinte, a melancolia da personagem “Dulaleda”. Nesse ponto, a viagem física do Guesa é interrompida para ceder lugar a um transporte ao passado, quando ele lembra-se de sua relação com essa escrava:

[...]  
Dos moços e as trigueiras cabanas  
Ruge a viola aldeia –  
“Tu qual à tarde –  
Que no ar tens a tristeza americana,  
Quando a alegria, quando a felicidade  
“Dos céus desceram – porque não t’embalas  
Na dança, onde mais linda não fluctua?  
De todos apartada, e a sós te calas,  
Quando voz não há doce qual a tua?  
“A isenção crê-se de moral sagrada:  
Natura fere: e na beleza, o escândalo  
Traz a virtude do pudor magoada,  
Que alembra e efflúvio do cheiroso sândalo.  
“Como são meigos, Dula, os modos teus!  
Es tão honesta e cheia de decência  
Qual a nudez, adorno da innocencia  
À terra exposta e olhando para os céus!”  
[...]  
(Canto V, p. 94)

Dulaleda surge na narração por meio do périplo mental do poeta/ Guesa. Como se observa no final da estrofe acima, a imagem dela é apenas uma lembrança.

<sup>101</sup> Cf. WILLIAMS, Frederick G. *Sousândrade: Vida e Obra*. op. cit.

A composição da estrofe em que ela surge ocorre por meio de vozes situadas num tempo presente de valor atemporal. Duas vozes distintas constroem três momentos da estrofe: a primeira é a do poeta/Guesa que invoca a figura de Dulaleda, introduzindo-a no canto; a segunda voz é assumida por ela própria que se apresenta e se descreve diante do leitor. Após a sua fala, o poeta expõe uma reflexão não só sobre a condição da personagem, como de todas as mulheres da sua raça. Novamente aí, a estrofe alterna diferentes gêneros: os dois primeiros momentos configuram-se como um diálogo dramático entre criador e criatura, enquanto o último deles compõe uma reflexão de cunho sociológico.

Nos versos iniciais da estrofe, o diálogo do poeta/Guesa com Dulaleda destaca sua beleza ímpar e sua virtude “magoada”:

“Tu qual à tarde –  
Que no ar tens a tristeza americana,  
Quando a alegria, quando a felicidade  
“Dos céus desceram – porque não t’embalas  
Na dança, onde mais linda não fluctua?  
De todos apartada, e a sós te calas,  
Quando voz não há doce qual a tua?  
“A isenção crê-se de moral sagrada:  
Natura fere: e na beleza, o escândalo  
Traz a virtude do pudor magoada,  
Que alembra e effluvio do cheiroso sândalo.  
“Como são meigos, Dula, os modos teus!  
Es tão honesta e cheia de decência  
Qual a nudez, adorno da innocencia  
À terra exposta e olhando para os céus!”

[...]

(Canto V, p. 94)

Em contraste com sua beleza, a personagem dota-se de uma tristeza e mágoa, cuja causa os versos iniciais não explicitam. Sua beleza parece negar os preceitos morais, sugerindo que é pecado ser bela. Porém, nos últimos quatro versos, o poeta/Guesa confere inocência à sua nudez. É apenas na seqüência da estrofe que Dulaleda explicita os motivos de sua tristeza:

“Viajor sitibundo dos desertos,  
Salve, tu, que chegaste á fresca fonte!  
Este é da terra o centro e do horizonte,  
A amor os céus e os corações abertos!  
Sou a flor negra, do Sharão a rosa,  
Sou o lírio dos valles; das profundas  
Ondas, quaes os das pombas gemebundas  
Meus olhos são, da luz fatal, umbrosa.  
“Negra, negra eu sou, mas formosíssima  
Qual as tendas brilhantes de Kedar!  
Arde a myrrha nos seios meus puríssima –  
Oh! dá confortos, que hei sede de mar

“Sou o primeiro amor, sou eu a esposa  
 Que no deserto encontra-se perdida;  
 Do crepusculo a musa, a promettida  
 Pátria dos lírios, do Sharão a rosa.  
 “Da tarde a luz, dos campos a bonina  
 Que atrahe cheirando e colhe-a mão de amor;  
 Dos palmares a fonte crystallina  
 Que, de tão pura, funde-se em negror;  
 “Do viajor a sesta eu sou, a esposa,  
 Sou eu a apaixonada Brasileira,  
 Queimando collo, ardente cannelleira,  
 O lauro cinnamomo, o lírio, a rosa!  
 “Meus olhos são dois fogos solitários,  
 E os lábios meus, humentes de coral;  
 Meus olhos são dois tumulos mortuarios –  
 Morena tarde, o sol meridional.  
 “São roman partida minha bocca,  
 Meus dentes o alvo creme e os puros lírios;  
 Tenho o riso d’aurora e dos delírios  
 O beijo; reluzida a coifa e louca;  
 “Tenho, tenho das cannas flexuosas  
 O cincto em flor, amorenadas rosas,  
 Nos peitos os arrulhos do deserto  
 E raios n’elles, luz d’um céu aberto!  
 “Do velludo das ecas são meus olhos,  
 Das negras águas do palmar ao umbror,  
 Dos fulgores nocturnos e os escolhos,  
 D’onde salva-se...quem morreu de amor.  
 “Eu nas sombras suspiro da alameda,  
 Sou eu a sesta, eu sou a voz que passa;  
 Eu gemo qual as pombas – sou da raça  
 Do escravo e do senhor – sou Dulaleda.  
 “É minha mãe a noite negra e rorida,  
 Meu pae o dia claro de verão;  
 Sou a saudade, sou a zona tórrida,  
 Bella quaes pavilhões de Salomão.  
 “Vem, meu amado; eu sou o lírio, a rosa,  
 A luz da tarde, o fogo da pureza;  
 Vem, oásis eu sou da natureza,  
 Dos desertos a amante, a irmã, a esposa!  
 “Amam-te o sábio e a donzella instável –  
 Oh! é terrível, qual a morte, o amor!  
 E os zelos seus o inferno inexorável –  
 E eu desfalleço á só falta da dor...  
 Tal o canto, que voa enamaorado  
 D’entre os hymnos de chammas d’outras eras,  
 Flor do cactos, cadentes primaveras,  
 Das selvas da sociedade ao denso umbrado.  
 E estão ás sombras do arvoredado á tarde  
 Com flores nos cabellos as lascivas,  
 As mulatas saudosas semprevivas,  
 Sociais e gentis do amor e a liberdade.  
 Enfeitiçadas, dos primeiros annos,  
 Do *senhor*, que as possue e que as despreza,  
 Já n’áscuas dos estímulos insanos  
 Sobem amor, ou caem sem defesa.  
 Qual da origem offensas e mordidas,  
 Dão-se aos sentidos mais que aos sentimentos  
 E mortas da urna conjugal, dos ventos  
 Dos destinos a flor, viçam perdidas.  
 Amando ao branco, ao maternal exemplo,  
 Mais co’o nacra dos risos, erramudas  
 Vão, dos amores desdenhando o templo

Que é solidão de rôlas gemebundas.  
 Mas é no instinto da maternidade,  
 Quando mais na miséria, que heis de vel-as!  
 Corajosas, humildes e tão bellas.  
 E sem remorso term nem saudade.  
 Seus filhos teem só mãe na terra, e em cima  
 Nos céus um deus tão só; dos áureos seios  
 Corre-lhes sempre o leite; e inda se arrima  
 A ellas o avô, amparos d'elle e esteios.  
 E as serpentes de fogo, illuminadas,  
 Sibilantes, na accção do amor ferozes,  
 Despem agora a pell' d'envenenadas  
 E azas estendem gasalhosas, doces.  
 Não tem nenhum romance a vida sua,  
 Do caprinho ou do orgulho das senhoras  
 Uma face na treva, outra ás auroras;  
 Foram, quaes são – a alma lhes fluctua.

(Canto V, p. 94-6)

A fala de Dulaleda é basicamente construída por meio de uma apropriação do “Cântico dos Cânticos”, cuja autoria atribui-se ao Rei Salomão<sup>102</sup>. Vários elementos apresentados em sua fala encontram-se nessa poesia bíblica, tais como o lírio, a mirra, a pomba, a romã, o deserto. A estrofe contém ainda uma referência direta ao Rei Salomão, quando Dulaleda compara a sua beleza à do palácio desse rei: “Bella quaes pavilhões de Salomão”.

A estrutura da fala de Dulaleda e da personagem bíblica – Sulamita – é similar. Ambas fazem sua apresentação e destacam sua beleza. Observe-se a fala de Sulamita:

#### **Esposa**

Eu estou morena, porém formosa,  
 Ó filhas de Jerusalém  
 Como as tendas do Quedar.  
 Como as corinas de salomão  
 Não olheis para o eu estar morena,  
 Porque o sol me queimou.  
 [...] <sup>103</sup>

A personagem sousandradina é negra, escrava e apresenta-se da seguinte maneira: “Negra, negra eu sou, mas formosíssima/ Qual as tendas brilhantes de Kedar!”. Na fala de ambas a cor “morena” e “negra” surge com uma característica negativa, pois elas afirmam que, “apesar da cor”, são belas como “as tenda dos Quedar”. Outra imagem recorrente na fala das personagens refere-se à

<sup>102</sup> Em *A Bíblia Sagrada- antigo e novo testamento*. trad. de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

<sup>103</sup> “Cantares de Salomão” em *A Bíblia Sagrada- antigo e novo testamento*. trad. de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969, p. 687.

autocomparação comum entre elas, o lírio e a rosa. Na narrativa bíblica, Sulamita diz: “Eu sou a rosa de Sarom/ o lírio dos vales”<sup>104</sup>, enquanto Dulaleda afirma: “Sou a flor negra, do Sharão a rosa,/ Sou o lírio dos valles”.

Na voz de Dulaleda há uma síntese dessa história bíblica, como se nos seguintes versos:

“Sou o primeiro amor, sou eu a esposa  
Que no deserto encontra-se perdida;  
Do crepusculo a musa, a promettida  
Pátria dos lírios, do Sharão a rosa.

(Canto V, p. 94)

Outra semelhança entre as duas personagens refere-se ao fato de ambas terem sido marcadas para sofrer de amor. Sulamita se perde no deserto após as bodas e nunca mais encontra o seu amado. Dulaleda satisfaz os desejos carnis dos senhores em geral, sendo em seguida desprezada por eles.<sup>105</sup>

Dois aspectos reforçam a descrição de Dulaleda: sua negritude e sua sensualidade. Constituindo-se como “negra flor” e “morena tarde”, ela se torna também filha da raça do senhor e do escravo. Seu pai era como o “dia claro de verão”, e sua mãe “noite negra e rorida”. Sua genealogia aponta para sua condição como mestiça, mas também como uma típica “apaixonada Brasileira”. Assim, a personagem alegoriza a raça brasileira, fruto da mistura de branco e negro. A miscigenação na história dessa personagem é determinante para compressão de sua posição social.

O nascimento de Dulaleda, como fruto da união entre a escrava e seu senhor, evidencia o abuso sexual a que esta está sujeita, obrigada a satisfazer os desejos de seus “senhores”. Muitas dessas mulheres engravidavam, mas seus filhos não conquistam qualquer assistência de seus pais. Na maioria das vezes, as crianças nascidas dessas relações tornam-se escravas como suas mães. Dulaleda ganha o mesmo destino de sua mãe: saciar os desejos do homem branco.

Sousândrade compõe os traços físicos da personagem revestindo-os com forte carga de sensualidade. Dulaleda descreve seus olhos e sua boca carregando em sua conotação sensual:

---

<sup>104</sup> *Ibidem*, op. cit., p. 687.

<sup>105</sup> Obviamente que as duas narrativas possuem particularidades que as distinguem. No entanto, como o estudo comparativo não é o foco deste trabalho, ele se limita à discussão sobre a situação da personagem sousandradina.

[...]  
"Meus olhos são dois fogos solitários,  
E os lábios meus, humentes de coral;  
Meus olhos são dois tumulos mortuarios –  
Morena tarde, o sol meridional.  
"São roman partida minha bocca,  
Meus dentes o alvo creme e os puros lírios;  
Tenho o riso d'aurora e dos delírios  
O beijo; reluzida a coifa e louca;  
[...]  
(Canto V, p. 95)

A comparação dos olhos da personagem com “fogos solitários” e “túmulos humentes”, assim como o umedecimento dos lábios e a boca de romã contrastando com a alvura dos dentes intensificam a sua sensualidade que, não obstante, acarreta também a sua condenação. Como fogos, seus olhos sempre despertam cobiças que a condenam à solidão. Ainda que desperte desejo, este não se realiza como uma troca, jogando a personagem num estado de abandono. Ao lado desses traços típicos da personagem, seu “riso d’aurora” e dos “delírios” contrasta-se com o último quarteto de sua fala:

[...]  
"Amam-te o sábio e a donzelinha instável –  
Oh! é terrível, qual a morte, o amor!  
E os zelos seus o inferno inexorável –  
E eu desfalleço á só falta da dor...  
[...]  
(Canto V, p. 96)

Para Dulaleda, o amor é um ritual de morte, vivido mais como um castigo. Os zelos do amado comparam-se ao inferno em que a personagem é condenada a permanentemente praticar o ato sexual. Sobrepondo sua voz à de Dulaleda, o narrador também constata a presença desse amor mortal na vida da personagem. O poeta/Guesa retoma o tema, ampliando-o para abarcar as “mulatas saudosas” em geral:

[...]  
E estão ás sombras do arvoredado á tarde  
Com flores nos cabellos as lascivas,  
As mulatas saudosas semprevivas,  
Sociais gentis do amor e a liberdade  
Enfeitiçadas, dos primeiros annos,  
Do senhor, que as possui e que as despreza,  
Já n'áscuas dos estímulos insanos  
Sobem a amor, ou caem sem defesa.  
[...]  
(Canto V, p. 96)

O poeta/Guesa aponta para um grupo de mulatas cujo destino é o mesmo de Dulaleda: ser amante de senhores. Depois de servirem a seu amo, essas mulheres são lançadas à própria sorte, sem defesa ou alento. Um dos fatores que desencadeiam o desprezo do macho por elas refere-se à sua idade. Quando jovens (“dos primeiros annos”), o senhor delas abusa sexualmente e, em seguida, as despreza. Quando a idade já vai avançada (“já n’áscuas dos estímulos insanos”), são abandonadas e “caem sem defesa”. O poeta/Guesa insere ainda o assunto por meio do tema da maternidade:

[...]  
Mas é no instinto da maternidade,  
Quando mais na miséria, que heis de vel-as!  
Corajosas, humildes e tão bellas,  
E sem remorso terem nem saudade.  
Seus filhos teem só mãe na terra e em cima  
Nos céus um Deus tão só; dos áureos seios  
Corre-lhes sempre o leite; inda se arrima  
A ellas o avô, amparos d’elle e esteios  
[...]

(Canto V, p. 96)

Nessa reflexão, a maternidade configura-se como um instinto que torna as mulatas corajosas, levando-as sozinhas a enfrentar os desafios da vida para sustentar os filhos. Por outro lado, as mudanças fisiológicas em seu corpo, decorrentes da maternidade (dos áureos seios/ corre-lhes sempre o leite), surgem como uma propriedade do senhor, seja pelo fato de eles empregarem-nas como amas-de-leite, seja por que, literalmente, a extração de seu leite alimenta a riqueza deles. No quarteto final dessa estrofe, o poeta/ Guesa expõe uma espécie de conclusão já prefigurada na voz de Dulaleda, apontando para o fato de que essas mulheres não possuem o direito de amor tal como suas “senhoras”.

A estrofe seguinte retoma o tempo físico do périplo do poeta/Guesa. Nesse momento, a ação ocorre na “aldeia” onde ele observa os preparativos para as festas natalinas. A mulata aparece aí já velha e doente, desprovida da beleza de outrora:

Estancia amena, que a verdura umbrava  
Onde a ave multicolor se confundia  
Co’o rubro fructo, e a vida s’escoava  
Tão doce a parecer que se morria!  
‘Stava alli Dulaleda sob os arcos  
Das felizes aldeias, que passaram;  
Mais doces termos, mais floridos marcos  
Os destinos a amor nunca traçaram.  
N’esses sítios vagando, oh! quão mavioso,  
Quão brando o talhe ethereal-primeo  
De lança e palma! Era o adeus saudoso,

Da tarde a luz, o triste vago enlevo.  
Das solidões e a natureza do ermo  
O seu semblante qual se ressentia,  
D'onde lhe vinha o lento modo inferno  
Mais da extranheza do que em si sentia  
[...]  
(Canto V, p. 97)

Note-se que a natureza mimetiza o tempo da velhice da personagem, pois, “amena” e “branda”, a vida aí s’escoa. A passagem do tempo sugere a presença da morte. Dulaleda caminha lentamente pelos campos, como se realizasse uma peregrinação de despedida.

[...]  
A hora incantadora das saudades  
Passara aos gestos seus, hora de quando  
Vem a noite descendo e que das tardes  
Vai-se o róseo crepusculo apartando  
Mágoa formosa para dar ao externo  
Da beleza os quae tons melodiosos  
De immenso incanto – entristecer dos gózos,  
Se a face manda o mel do peito o inferno:  
Meiguice de perda descontente  
N’esse hora incantadora – ó Dulaleda,  
É infeliz olhar-se longamente  
Para as águas que vão do abysmo á queda!  
Certo, há desgraça n’um sorrir tão doce  
Como nunca se viu! A similhaça  
Da hora da saudade – e como se lhe fosse  
Nas águas esquecidas a lembrança.  
E as ondas a descer vibrando uma harpa  
Outras brisas vibrando na soidão,  
Ambas distinctas – o veneno, a harpa –  
Tudo a levar-lhe morte ao coração.  
Das sombras no vapor se confundia  
O seu cabelo; o collo amorenado  
Depois, mais, mais, nas trevas apagando;  
Té que nas noites toda s’extingua.

(Canto V, p. 98)

O momento da morte de Dulaleda é metaforizado no segmento “Vem a noite descendo”. A escuridão noturna cobre aos poucos a sua imagem, até tragá-la por completo. Nos últimos versos da estrofe, as sombras vão absorvendo e confundindo sua imagem: primeiro os cabelos, depois o colo e “mais, mais” até se extinguir por completo. A noite pode ser também uma metáfora para a solidão de Dulaleda que na velhice perde o contato com outras pessoas.

Outro elemento que no excerto simboliza a morte é a água. Levando em consideração a simbologia do batismo, verifica-se que “quando mergulhamos nossa



### 3.3.2. O Poeta/Guesa: Genialidade Criadora

Após o episódio de Dulaleda, retoma-se, na mesma estrofe, a viagem do poeta/Guesa:

[...]  
“E o gêniozinho lindo retirou-se  
Instantâneo d’alli da luz dos ares,  
Queixume zumbidor, que apresentou-se,  
E voltou para o fundo dos palmares!...  
“-Meu cavallo, alazão de frechas brancas,  
Andar! Correr! A estrada da Victoria,  
Cheia d’onças, visagens e barrancas,  
Quem vence-a, chega a descansar na glória!”  
Quão longa vai! Ladeiras pedregosas,  
Que forçoso subir mais lentamente,  
O embrenhado feroz... vêde a tremente  
Ondulação das malhas luminosas  
N’um relâmpago, o tigre atrás da corça!  
Pobre da corça! Para aquella esvoaça  
Sempre a morte – se o índio arco s’esforça,  
Ao flanco a frecha; ou qual agora passa!  
Té contra a morte quer-se resistencia:  
Acata ao bravo o raio das batalhas,  
E sobre o fraco, a timida innocencia,  
Lança-se a fome, partem-se as metralhas.  
Surdo soa o tropel da cavalgada,  
Nos terrenos fecundo; mollemente  
Brilha ao sol o folhedo translucente;  
Das aves se ouve a canora estralada.

(Canto V, p. 99)

No segundo quarteto, a voz em primeira pessoa pode ser atribuída ao poeta/Guesa. Ele descreve seu cavalo e, em seguida, a estrada perigosa, cheia de obstáculos naturais (onças e barrancas) e assombrações (“visagens”), que leva até a propriedade de sua família. A estrada contém ainda morros pedregosos, local onde se encena o ataque de um tigre contra uma corça. Essa imagem desencadeia uma pequena reflexão acerca da morte, levando o poeta a ressaltar que, ainda que muitos homens a ela resistam, nem bravos, nem fracos dela escapam. Ao contrário desse caminho selvagem, a Quinta da família do poeta/Guesa compõe-se como um local edênico. Aí, os que vencerem a estrada desfrutam um “descansar glorioso”.

Na oitava estrofe da narrativa, o poeta/Guesa ouve as vozes de amigos de infância e corre para encontrá-los:

[...]  
“Ecchos por hi algures, bem os ouço  
Dos caçadores companheiros meus –

E qual na infância, hoje e volto moço  
 Nos collos bracejar velozes seus.”  
 Tomando o Guesa d’estes sentimentos,  
 Rolava na onda purpúreo-amarella  
 Á contra correnteza além. Momentos  
 Em que, vário o cabelo á fronte bella,  
 No peito dentro, do ritual antigo  
 Elle cria a ablução fazer, que é dada  
 A esse que tem de penetrar sagrada  
 Habitação da morte, ou de um amigo.  
 Porque ele tinha meiga a religião formosa  
 Meiga do hospede, que venera o asylo  
 Que o colhêra qual aberta rosa,  
 E onde sempre viveu puro e tranquillo.  
 Porém victimas foram innocentes  
 A os que dos Edens através deslisam –  
 Inimigos naturaes, sentem-lhe os dentes  
 Os alvos pés que na cabeça os pisam.  
 E de mais de uma porta elle chorando  
 Solitário saiu. Quando, já tarde,  
 Depois fez-se entre mágoas a verdade,  
 Quão longe estava elle! Porém quando,  
 Sós entre si, os que banido o haviam,  
 Tinham-se, que nem homens, lacerado,  
 Os tão fraternos quando então se uniam  
 Contra um orpham – era este ainda o culpado?  
 Eu sei que no paiz, que amara tanto,  
 Qual em campos queimados a tristeza  
 Caiu feral. Com o innocente pranto,  
 Diziam, foi-se a vella natureza.

(Canto V, p. 100-1)

No primeiro quarteto, há uma descrição em primeira pessoa, apontando para a ação no tempo presente. Logo em seguida, a voz narrativa descreve os sentimentos que o Guesa vivencia ao encontrar seus amigos, episódio que o leva a se deparar com uma de suas lembranças de infância. A enunciação desta lembrança é fragmentada em sua significação, mesclando a lenda do Guesa, a autobiografia do poeta e, também, metáforiza a condição do índio.

Assim, a partir do terceiro quarteto, descreve-se a liturgia do sacrifício do Guesa da lenda muísca: antes de adentrar o templo de Sagomoso (“sagrada/Habitação da morte”), o menino escolhido para a redenção de seu povo é submetido a um banho de purificação (ablução). Desse templo, o Guesa saia apenas aos 15 anos (“asylo/ Que o colhêra qual aberta a rosa/ E onde viveu puro e tranquillo”) para percorrer o caminho sagrado rumo ao sacrifício. Porém, na recriação da lenda a personagem sousandradina, ao invés de servir ao sacrifício, foge e volta a seu lar.

Na Quinta quadra, observa-se a incorporação de fatos da biografia de Sousândrade à lenda do Guesa. Como se sabe, o poeta perdeu os pais em tenra

idade (“victimas foram innocentes”), tendo sido criado por tutores (“Inimigos naturaes” e “os tão fraternos quando então se uniam/ Contra um orpham”) Esses homens que tinham a guarda do menino dilapidaram (“laceraram”) parte de sua herança<sup>107</sup>.

Essa passagem metaforiza também a destruição do índio pelo europeu: a “ablução” pode indicar a catequização desse povo. A conversão ao catolicismo faz com que os autóctones tenham a mesma religião do europeu (“Porque ele tinha meiga a religião formosa/ Meiga do hospede [...]”). Ainda assim, os índios tornaram-se “victimas [...] innocentes” da colonização. A imagem que mais reforça essa leitura é a contida no verso “os alvos pés que na cabeça os pisam”, pois mostra, por metonímia (“os alvos pés”), a subjugação do índio pelo branco.

Ainda, no último quarteto, é bastante significativa a declaração da voz em primeira pessoa que se mostra triste com o país que amara, apontando para o descontentamento com a política e a sociedade brasileira. Essa declaração parece uma síntese do sofrimento demonstrado até o momento: o do índio (como destacado acima), a do negro (no episódio de Dulaleda) e a do próprio Sousândrade com a situação do país.

Nos versos da estrofe seguinte, um dos trechos funde a biografia de Sousândrade à figura do Guesa:

[...]  
Elle então recordava a madrugada  
Em que partiram todos ao luar,  
Como os cavallos brancos relincharam,  
Eos adeuses dizendo – até voltar –  
Voltara essa criança abandonada  
Dos destinos, que então errante a sós  
Os Xeques piedosos encontraram,  
Que foi o último Guesa á lenda atroz...

(Canto V, p. 101)

Esta passagem apresenta, primeiramente, uma recordação da partida do Guesa de seu lar. Entretanto, ela pode também ser compreendida como a saída definitiva de Sousândrade de sua casa após o falecimento de seus pais. Na segunda parte desse excerto, a criança abandonada (órfã) retorna e é identificada como o “último Guesa”. A partir dessa perspectiva, a fusão da identidade de Sousândrade e

---

<sup>107</sup> As informações biográficas de Sousândrade estão em WILLIAMS, Frederick. *Sousândrade: vida e obra*, op. cit.

com a de sua personagem principal pode ser considerada viável<sup>108</sup>. Essa fusão já fôra antes comentada, quando se abordou o trato estabelecido entre ambos (no 2º. capítulo desse trabalho). Mas ela se torna também verossímil por meio da ambigüidade causada pela indiferenciação das vozes de primeira e terceira pessoa que, assim, funde a personagem e o poeta.

Após a fusão de identidades, o poeta insere, nessa mesma estrofe, um assunto completamente diferente daquele contido em sua recordação da infância: a sua condição de gênio criador:

[...]  
N'este mesmo areial (tudo estou vendo)  
Um dia assim, e o mundo illuminado,  
Só não tanto da calma retremendo  
O resplendor solar, nem tão doirado...

(Canto V, p. 101)

Constituindo-se como gênios, os poetas românticos se autoconferem um suposto conhecimento Absoluto, ou seja, total. Ao observar esses versos, nota-se explicitamente que o poeta/Guesa afirma que pode ver tudo “(tudo estou vendo)”, conseqüentemente, conhecer todas as coisas. No verso seguinte, ressalta-se que o seu conhecimento permite que ele ilumine o mundo, sugerindo que o poeta/Guesa é um arauto de Deus ou o próprio redentor. Esse quarteto antecede a exposição dos princípios poéticos empregados na construção dO *Guesa*, abordados anteriormente. Isso sugere que o poeta possui o poder de estabelecer as regras próprias para sua arte.

A ação criadora do gênio é referida novamente em alguns versos à frente:

[...]  
Um céu de azul-escuro sumptuoso,  
Um sol de chammias na amplidão pulsando,  
E da aura além no plaino glorioso,  
As sombras d'azas rapidas errando;  
Espelhando o areial, vendo-se os ares  
Na vibração das luzes amarellas;  
Longe, o fulgor ondeiante dos palmares  
– O espaço um reino das miragens bellas –  
Ante a acção creadora abre-se a fronte  
Ao gênio que se agita, o olhar chammeja  
Fixo a um poncto, ou no espaço ou no horizonte,  
D'onde a imagem s'eleva, e desce e o beija.

(Canto V, p. 102)

---

<sup>108</sup> As informações biográficas de Sousândrade estão em WILLIAMS, Frederick. *Sousândrade: vida e obra*, op. cit.

Nesse excerto, observa-se uma metáfora da criação que se quer absoluta, pois busca apreender o mundo em todos os seus aspectos e em um só instante: a paisagem é contemplada de todos os ângulos, de longe, de perto, de baixo, do alto. O intento do artista é captar em uma só imagem tudo que ela possa oferecer, ou seja, ter todo seu conhecimento.

No entanto, como se sabe, o Absoluto é inatingível. A consciência não pode aprender o mundo em sua totalidade, já que sua organização e apreensão são deformadas pelos sentidos. Quando o poeta depara-se com a miragem do roseiral, nota-se um forte apelo aos sentidos:

[...]  
“Bem pode ser – nas calmas, aos mormaços,  
E na terra das rosas, que abram ellas  
Em toda florescencia nos espaços  
Do ar abrazado, luminosas, bellas –  
“Das calmas estou vendo eu a miragem –  
Vingando luzes, fulgorando rosas –  
Oh! é mesmo um rosal! Vê-se-lhe a imagem  
Refracta nas areias espelhosas.

(Canto V, p. 102-3)

Observa-se que a visão do rosal é miragial, construída com base na luminosidade solar. Algumas palavras que compõem essa passagem remetem à luz e ao calor (“mormaços”, “florescencia”, “abrazado”, “luminosas”, “luzes”, “fulgorando”, “espelhosas”). A apreensão e a recriação dessa luminosidade na poesia parecem por vezes sugerir que essa luz chega quase a cegar quem a olha.

[...]  
“Cores tão puras, que o sentir d’esp’rança  
Reavivam dos dias innocentes,  
Longe as trevas, a aurora da bonança  
Vi no Mediterraneo tão somentes

(Canto V, p. 103)

A beleza das cores dessa imagem faz o poeta/Guesa buscar em seu conhecimento uma imagem correlata. Somente na região do Mediterrâneo ele consegue encontrar uma beleza semelhante. Porém, tal visão sugere outro momento intertextual no canto V, pois Sousândrade explicita nos versos abaixo a referência utilizada para construir essa miragem:

[...]  
“Vejo não ser ficção que exista o Éden  
Embora sempre além – d’aquelle ao meio.  
Um lírio de Jesus! branco, a que cedem  
As rosas, me affirmando, ver eu creio!  
“Só me lembra uma vez ter encontrado  
A edenal criação, o de pureza  
Lírio na áurea innocencia, unico amado  
E que immutavel é na natureza.  
“A Beatriz dos céus de Dante,  
A sempre-noiva e sempre-formosura,  
Azul o firmamento e além distante,  
Que entre luzes está e é luz mais pura

(Canto V, p. 103)

A luz, que afasta as trevas e reaviva os inocentes, configura-se como uma apropriação do “Paraíso” da obra *A Divina Comédia* de Dante Alighieri. A imagem do roseiral e sua luminosidade correspondem ao episódio da “Rosa dos Beatos” da obra dantesca. A luz que cega Dante é análoga a que ofusca a visão do poeta/Guesa. A figura de Beatriz (“A sempre-noiva e sempre-formosura”) surge não só como a personagem dessa obra, mas, também, como uma metáfora do ideal: a pureza, o amor e a virtude são sintetizados em sua figura. A partir da personagem dantesca, Sousândrade reflete acerca dos predicados morais encarnados por ela:

[...]  
“Foi o que de mais puro eu vi na terra!  
Bem foi que eu visse – a mansidão celeste,  
Que das cecéns mais brancas se reveste  
E dentro o que á de mais divino encerra.  
“olhos que habituaram-se com vel-a  
Acabam por gravar a imagem n’alma,  
Que lá fica interior estrella –  
Fonte, de sempre que desole a calma  
“Feliz do amor que viu a peregrina!  
Com semblante tão puro, nunca mais  
De dez annos teria uma menina,  
Ainda depis de choro e antes dos ais:  
“Quando na luz lhe cegam dos semblantes  
Os anjos da afeição, esses primeiros  
E os mais mimosos doces habitantes  
Do coração, que se abre sem mysterios  
“Porque a dar nada tem. A presentida  
Ventura, que no amor os homens soem  
Ver ou na gloria, as únicas seguidas  
Veredas, do erro, e as mesmas que a destroem,  
“Talvez, talvez, e a eterna adolescência  
Do coração humano *alli* houvera  
Estado – e então na cândida existência  
Doce melancholia amor fizera,  
“E qual convem a amor em que acordamos  
Da infância ao hymno – eternamente ouvido,  
Se á mudez divninal communicamos  
Lettras com sêllo de oiro aos céus batido,  
“Fôra talvez a criação do poeta –

A flor, a que se pende, a que cingida,  
Tão meigo o olhar, tão doce o rir, tão querida  
“Quanto querente, aos magos esplendores  
De um luar seu dos trópicos, não viu-se  
Por brutal movimento dos amores  
Repellida infeliz, porque sentiu-se  
“Trahido um coração, qual acontece  
Ao que amou a impureza. Porém fora  
Ella a flor, - que jamais ver-se, entristece  
E a descrença nos traz de céus e auroroas.

(Canto V, p. 104)

O tom que predomina nessa passagem é o de devoção do poeta/Guesa à figura de Beatriz. Tal devoção pode ser facilmente identificada com a que Dante Alighieri versa sobre sua amada. Nesse excerto são incorporadas referências acerca de situações presentes em *A Divina Comédia*, tais como o nascimento do amor entre Dante e Beatriz na infância e a impossibilidade de comunicarem-se verbalmente durante alguns momentos de sua jornada pelo paraíso (“E qual convem a amor em que acordamos/ Da infância ao hymno – eternamente ouvido,/Se á mudez divinal”). Beatriz parece alegorizar aspectos morais apreciados por Sousândrade, tais como a bondade e o amor puro. Este, sintetizado na figura de Beatriz, contrasta-se com o caráter traiçoeiro dos homens comuns. A exaltação do amor puro ou a bondade é a revelação de uma conduta que o poeta/Guesa pretende transmitir a seus leitores.

### 3.3.3. A Quinta Vitória

Após a reflexão sobre os predicados morais encarnados na figura de Beatriz, a narrativa mostra o poeta/personagem atingindo os limites da Quinta Vitória, o destino de sua viagem.

A chegada ao destino aguça o caráter reflexivo do canto V, pois, como se notará, o poeta/personagem aborda uma grande gama de assuntos de forma fragmentada e, aparentemente, descontínua. No entanto, a suposta falta de nexo entre os assuntos tratados na obra converge para a objetivação do movimento da reflexão/pensamento do poeta. A fragmentação e a descontinuidade, inerente ao pensamento humano, é conservada na obra sousandradina e manifestada em sua forma.

“Bemdicta seja a sombra afortunada!  
Bemdicta a doce genial frescura  
Dos bosques meus! Esta é a abençoada  
Recepção, para o berço e a sepultura –  
“Da montanha abundante, em saltos varios  
A corrente doirada ouvia sonora...  
Já não conduz a onda viajora  
Bella através dos bosques solitários...  
“Onde as ondas estão?.. hi descansavam  
Os que vinham; e a sede refrescando,  
E os troncos da margem recortando  
As palavras fatídicas, passavam...

(Canto V, p. 106-7)

Na estrada que adentra as matas de sua terra natal, o Guesa reconhece elementos da paisagem que fizeram parte de sua infância, tais como a cachoeira, o rio e os bosques. Na entrada, é recebido por servos que apanham o seu cavalo. Apressadamente, o personagem dirige-se à porta da casa e beija o chão, numa reverência ao seu berço e a sua provável sepultura:

[...]  
D'estes sítios á entrada o Guesa Errante  
Apeou; aos servos seu corcel deixando,  
Se apressou d'elles em se pôr distante.  
Diziam que então, pallido murchado,  
Fora beijar a terra juncto á porta  
Do arruinado casal; que não entrara;  
Co'o pavor que vê deante sombra morta;  
Se apartando mui lento, se assentara  
Triste ao pé do bacurizeiro annoso;  
A abrigar-se do sol. D'esses logaraes  
Respeitando o silencio religioso,  
E qual numa oração murmura aos ares

(Canto V, p. 107)

Ao chegar à Quinta, a natureza exuberante e indomável, antes contemplada, desaparece. A propriedade é umbrosa e silenciosa, sugerindo a impressão de completo abandono, como se pode presumir pela expressão “casal arruinado”. Ao observar o estado ruinoso da Quinta, o personagem procura abrigo debaixo de uma árvore. Aí, recorda-se de sua infância e descreve uma Quinta Vitória diferente daquela que acaba de encontrar:

[...]  
Era o solar – um edificio austero  
De espaçosa rural architectura:  
Aos hóspedes o lado todo inteiro  
Do norte pertencia, onde segura  
Morada tinham e bemvidos foram,  
D'onde não se iam sem levar saudade,

Qual d'entre os seus; ainda hoje memoram  
 Todos o acolhimento d'esta herdade.  
 Ao sul, os aposentos da familia  
 Assobradados, cheios de agasalho;  
 E, de angelim co'a rustica mobilia,  
 Ao meio a grande sala do trabalho.  
 Ao occidente e á leste eram as bellas  
 Varandas tropicaes, ás ricas finas  
 Redes da sesta, ás tardes das estrellas  
 E ás manhans dos brinquedos das meninas.  
 Ao lado da familia, e das varandas  
 No angulo sul-occidental estava  
 A capella gentil – oh! como brandas  
 E alegremente trémulas vibravam  
 As luzes em seu throno dos altares,  
 Dos escravos aos coros! – escutando  
 Paravam passageiros dos palmares,  
 Que iam o meio do sitio atravessando.  
 Ao pôr do sol, em moitas alvejavam,  
 Á frente do casal, os bugaris;  
 Mais juncto; tutelares frondejavam,  
 Guardas da porta, annosos bacuris.  
 Logo após estendia-se a esplanada  
 Dos verdenegros larangaes frondosos,  
 Quadrangular, de sol a sol plantada  
 Na direcção, e os trivios pedregosos:  
 Pelos tempos da flor, das lorangeiras  
 Olhando-se por baixo, amanhecendo,  
 Alvo se via o chão! brisas fagueiras  
 Os aromas seraphicos, varrendo;  
 Pelos tempos do fructo, em fulguerosos,  
 Em globos de oiro ao sol, ellas estavam  
 Carregadas, e mais que os fabulosos,  
 Mais que os jardins hesperios rutilavam.  
 As senzalas aos de redór, cobertas  
 Da palma, mui saudável, mui sonora  
 Á noite é chuva – alli, n'azas abertas  
 O pardo beijaflor não dança agora  
 Ás auras dos fumaes e as bananeiras,  
 Onde os ranchos, tão limpos! entre-estavam,  
 Gordos crioulos retouçando ás beiras,  
 E onde os velhos á porta se assentavam:  
 Muitos eram – de Archangelo o carpina,  
 De Martha e de Satiro o bom carreiro,  
 De thereza a mãe-preta, de Vivina,  
 De avô Domingo – as tendas, o terreiro.  
 Nas grottas ao nascente, estava a fonte.  
 Qual um astro. – E o paiz todo d'imagens,  
 Todo vago-incantado, do horizonte  
 Nos grandes seios válidos, selvagens!

(Canto V, p. 109-10)

A moradia edificou-se como um “solar”. Como se sabe, o termo denomina tanto um tipo de castelo, de extensão considerável de terra onde habitavam nobres. A posse desse tipo de propriedade indica o elevado poder financeiro e a suposta nobreza da família da personagem.

A descrição da Quinta realiza-se como um mapa, transmitindo ao leitor a localização precisa de cada uma de suas dependências. O solar divide-se em duas partes – norte e sul – destinadas, respectivamente, aos hóspedes e aos moradores. A grande varanda “tropical” estende-se ao “occidente e á leste”, apontada como um lugar de descanso de toda a família, como evidencia a presença das “ricas redes da sesta” e dos “brinquedos das meninas”. Próxima à varanda, no ângulo “sul-occidental” encontra-se a “capela gentil”. A oeste (“ao pôr do sol”), em frente à porta de entrada (“porta do casal”), havia bacurizeiros<sup>109</sup> antigos ou “anosos” (metonimizadas na estrofe por seus frutos “bacuris”), cercados por moitas de bugarís<sup>110</sup>. Por se localizarem na porta de entrada, essas árvores são chamadas de “guardas da porta”. Logo após os bacurizeiros, encontram-se os “verdenegros laranjaes frondosos”, dispostos de forma quadrangular.<sup>111</sup> Numa sinestesia, o poeta/Guesa descreve também os aromas das flores das laranjeiras e a coloração de seus frutos, chamados de “globos de oiro”. Ao redor da plantação, organizam-se as senzalas cobertas por palma. Entre as bananeiras, os ranchos encontram-se “tão limpos”. Por fim, o último espaço da Quinta descrito pelo poeta é a fonte (“nascente”) localizada na grota ao leste.

Como se percebe, a descrição apresenta com exatidão a localização dos espaços, propondo-lhe uma ordenação lógica. A disposição “quadrangular” da plantação e a localização das dependências pelos pontos cardeais exemplificam essa logicidade cartográfica.

No último quarteto dessa estrofe, há uma referência ao “paíz”:

[...]  
Nas grottas ao nascente, estava a fonte.  
Qual um astro. – E o paiz todo d’imagens,  
Todo vago-incantado, do horizonte  
Nos grandes seios válidos, selvagens!

(Canto V, p. 110)

O país que se apresenta nesses versos é constituído apenas por imagens vagas e encantadas, localizadas além do horizonte e dos limites da propriedade. Essa difusa imagem do país torna-o evanescente, podendo ser uma visão que o

---

<sup>109</sup> Bacurizeiro é uma palmeira nativa da região das Guianas e do Brasil (da Amazônia ao Piauí).

<sup>110</sup> Bugarí é uma espécie de jasmim.

<sup>111</sup> É interessante destacar a construção lexicalizada “verdenegros” que Sousândrade emprega para expressar a cor dos laranjaes. Augusto e Haroldo de Campos ressaltam que esse tipo de construção perturba o leitor, pois o poeta empresta a sintaxe de outros idiomas, como o inglês e o alemão, que permitem esse tipo de formação de palavras. Cf. CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Re Visão de Sousândrade*, op. cit., p. 107.

Guesa tinha da localização geográfica da casa antes de iniciar o seu périplo em torno do mundo, como se observará nas estrofes seguintes. O mundo que se estende além do horizonte da Quinta é caracterizado como “selvagem”. Lugar familiar de origem, a casa começa a alegorizar-se como terra natal.

Tendo isso em vista, os espaços da Quinta constroem-se também por meio da alegoria. O solar, por exemplo, amplia seu sentido para a cultura brasileira em geral. Isso porque esse tipo de construção remete à arquitetura europeia. O fato de ele estar construído em meio às matas maranhenses aponta para a aclimação da cultura europeia no Brasil, durante seu processo de colonização.

Outros elementos presentes na descrição concorrem para esse sentido. Assim, o caráter agrário da vida e economia brasileiras é indicado pela paisagem rural predominante na estrofe, reforçado ainda pelos “verdenegros laranjas frondosos”. A presença dos escravos e da senzala alude claramente à mão-de-obra empregada no Brasil até o século XIX. A Quinta e a sexta quadra da estrofe acima compõem um quadro interessante acerca da escravidão:

[...]  
Ao lado da família, e das varandas  
No angulo sul-occidental estava  
A capella gentil – oh! como brandas  
E alegremente trémulas vibravam  
As luzes em seu throno dos altares,  
Dos escravos aos coros! – escutando  
Paravam passageiros dos palmares,  
Que iam o meio do sitio atravessando.

(Canto V, p. 109-10)

As quadras acima justapõem sem conexão imagens distintas dos escravos: a primeira é a dos negros formando um coro no interior da “capela gentil” da Quinta, sugerindo a imposição da mitologia religiosa dos brancos sobre a dos cativos, demonstrando uma das formas de dominação dos senhores sobre os escravos.

As lembranças do passado idílico não têm, obviamente, o poder de reverter sua ruína da Quinta. O Guesa é bastante cético quanto a essa condição, tanto que prevê, em pouco tempo, a destruição total da propriedade:

[...]  
“Em pouco os bosques haverão crescido  
E ninguém saberá mais dos logares  
Onde eu nasci, excepto o foragido  
Em os sem memória ventos dos palmares.

(Canto V, p. 118)

A imagem dos tempos áureos da Quinta é destruída pelo próprio poeta/personagem, quando ele afirma que entre a realidade e a memória há uma diferença: a propriedade abandonada será em pouco tempo tomada pela vegetação, arruinando completamente o lugar de sua infância. O passado se circunscreve a sua memória. Nada em seu presente é como o passado: o que antes era belo é agora ruína; a felicidade tornou-se tristeza; o colo materno não existe mais, dando lugar à solidão.

### 3.3.3.1. Predestinação, Genialidade e Poética

Outro tema recorrente no Canto V, entremeado aos demais assuntos refere-se à apresentação dos elementos poéticos empregados por Sousândrade em *O Guesa*. Além da passagem em que o poeta/personagem firma um trato com o Guesa da lenda (já estudado no 2º. Capítulo) há outras em que ele expressa sua genialidade e predestinação. Essas passagens afirmam recorrentemente a sua genialidade e comunhão com o Absoluto:

[...]  
"Oíço os ermos – ao fundo d'esta calma  
Contemplo a Inteligência universal –  
Me reconheço allí – vibra minha alma  
De Deus no seio eterno natural.  
"Em Deus vibra minha alma – encandescente  
Bello espectro solar, dentro irradia  
Elle aqui – onde pallido o annuncia  
O que o ver pude nunca e mais o sente.  
"Eu sinto em mim o que lá está – é estas  
Calmas o que animara esta existência  
Há de o sentido estar a Intelligencia  
Em si também em mim – "

(Canto V, p. 107)

Acima, o poeta contempla a Inteligência universal, ou seja, o Absoluto. Com essa afirmação, ele intenta equiparar-se a Deus: sua alma está em Deus, assim com o espírito divino nele está. O poeta se constitui como mensageiro/mediador entre os homens e Deus. Nessa posição, a alma deles irá irradiar a luz solar, ou seja, propagará a palavra divina. A nomeação do poeta como Deus afirma a crença em sua genialidade, já que diversas metáforas ("Contemplo a Inteligência universal"; "existência/ Há de o sentido estar a Intelligencia/ Em si também em mim") ao longo dessa passagem remetem à idéia de que o gênio é Deus e poeta-visionário.

Em outro momento do canto, o poeta reforça a idéia de sua genialidade, afirmando ter o conhecimento de uma linguagem divina:

[...]  
“E a linguagem eu sei mystica e bella  
Das noites aprendida no deserto;  
Da natureza eu leio á luz da estrella  
No livro universal, que eu tenho aberto.

(Canto V, p. 123)

Essa quadra é extremamente significativa no canto V, pois o próprio poeta/Guesa declara-se divinamente capaz de ler o “livro universal”, nova metáfora para o Absoluto e a Natureza. A linguagem desse livro caracteriza-se como “mystica e bella”, apreendida solitariamente, nas noites do deserto. Ao afirmar que pode compreender tal linguagem, o poeta acredita-se capaz de dominar o conhecimento de todas as coisas do universo. Se isso é impossível ao homem comum, o gênio, assim como Deus, a ele tem acesso. A idéia da compreensão da linguagem do Absoluto pelo poeta/personagem prossegue em outra estrofe quando ele acredita ouvir estrelas (“oiço estrella”), o que poderia ser interpretado como mais uma metáfora dessa linguagem sagrada. Em outro momento a idéia se repete:

[...]  
“Bem hajam os que respeitam a tristeza  
Em que o brado recolhe-se!.. o Imigo  
Não foi a do, Horto perturbar: e eu sigo  
Co’a mente a humana historia – e como pesa

(Canto V, p. 125)

Sua pretensão em totalizar o conhecimento Absoluto afirma-se, mais uma vez, na idéia de que ele acompanha mentalmente a “humana história”. Nesse caso, o poeta se confere a missão de se sacrificar pela redenção não só da sociedade, mas de todo o mundo/história. A visão do poeta acerca do convívio social aponta para mais um aspecto presente em sua produção: o conflito entre a cidade e a natureza:

[...]  
“Da dúvida, á descrença, á impiedade  
As sciencias dos homens me levaram:  
Loucos os que se vão á sociedade  
Que hi procuram, o que ahi nunca encontraram!

(Canto V, p. 125)

Para ele, na vida social as “ciencias dos homens” caracterizam-se negativamente, pois a dúvida leva à descrença e à impiedade. O contato com a sociedade levou-o ainda a desenvolver a misantropia e a convicção de que a vida urbana não contribui para a realização de sonhos: “Loucos os que se vão á sociedade/Que hi procuram, o que ahi nunca encontraram!”. No clássico confronto entre a vida no campo e na cidade, a valorização das matas selvagens converge para a idéia romântica da natureza como refúgio dos malefícios da vida. Esse pode ser um dos motivos da predileção do poeta pela incorporação em sua obra dos aspectos selvagens e naturais.

Sousândrade metáforiza elementos característicos de sua obra em outro momento do canto V:

[...]  
Subindo d'astro em astro: 'está n'aquella  
Frente o condão, que n'esta não havia!  
Prostrado, viu, sempre ante nova estrela  
Que a última á primeira não valia

(Canto V, p. 113)

Nos dois últimos versos acima, a inquietude do jovem personagem metáforiza-se na busca constante por uma “nova estrela”: a cada objetivo conquistado, a insatisfação impele o Guesa a perseguir outros. Essa busca pode ser tomada também como o próprio processo de criação adotado em *O Guesa*, que foi reescrito a cada “nova estrela” à medida de novas e intermináveis experiências de seu autor. A interpretação dessa metáfora que aponta para o processo de criação sousandradino reforça-se na quadra que a sucede:

[...]  
E este formoso espírito divino  
Dos sonhos creador de rosa e de oiro,  
Que este corpo destroe brutal, indigno  
Da harmonia feliz, – eterno agoiro,

(Canto V, p. 113)

Na quadra acima, a expressão “espírito divino/ dos sonhos creador” retoma a condição da criação poética como produto da atividade do gênio. Nessa perspectiva, os “sonhos” do artista podem ser compreendidos como o próprio produto de sua obra. A perfeição que todo ideal artístico possui para o seu criador pode ser inferido pelos substantivos “rosa” e “oiro”, signos que representam a beleza. Porém, nos

versos subseqüentes (“que este corpo destroe brutal, indigno/ da harmonia feliz [...]), a harmonia e a perfeição se quebram ao ganhar corpo e forma. O substantivo “corpo” metaforiza a forma artística que limita a expressão da infinitude do ideal artístico. Diante disso, este, para Sousândrade, destrói brutalmente a “harmonia feliz”, isto é, a forma corrompe a expressão harmônica do conteúdo ideal. Essa destruição pode ser interpretada como metáfora do fragmento em *O Guesa*.

### 3.3.3.2. Família

No canto V, Sousândrade aborda também alguns personagens de sua família, tais como a sua filha, seu pai e, sobretudo, sua mãe. Esta surge em vários momentos da narrativa, sempre de modo enaltecendor. Sua primeira aparição encontra-se ligada à salvação do Guesa quando recém-nascido. Ele possuía então uma saúde debilitada e era amamentado por amas-de-leite:

[...]  
Contava a lenda então (não diz em que anno)  
Que alli nascera morto um roseo verme;  
Que inda além d'isso, do indefeso inerme,  
Unhas cravaram no recente craneo  
Amas negras (horoscopo da coroa...)  
E o deixaram, qual Romulus, jazendo;  
Que ao despertar sua mãe, qual leoa  
Rugiu! Tomou-o ao seio, o olhou tremendo,  
Chamando-o á vida! Vivo o Benjamin,  
Quil-o tanto, qual nunca amar se vira!  
Velava o dia e noite, insonmnia e lyra –  
Vós, que mães fordes, heis de sel-o assim,  
E o sagrado menino aos hombros d'ella  
Crescendo, nunca riu-se a mais ninguém;  
Desprêzo por desprêzo, a sua estrella  
Separava-o da humanidade – em bem.  
E cresceu n'esse amor, que faz mimosos  
Os corações até á crueldade,  
Que os educa p'ra vítimas e que ha de  
Nunca mais existir; e os tão formosos  
Infelizes trás d'elle toda a vida  
Debalde hão de correr. Ai! triste d'esses  
Que pré-sentem te, ó summo bem! – não desces  
Dos céus – e elles a terra teem perdida.

(Canto V, p. 108)

A recordação da infância do Guesa realiza-se aí como uma lenda, tal como a música. O recém-nascido indefeso, nomeado “róseo-verme”, teve sua cabeça

marcada por unhas de escravas. Estas marcas tornam-se emblema de um primeiro estigma de sua predestinação. O poeta recorre à lenda latina de Romulus<sup>112</sup> para metaforizar sua predestinação e seu abandono quando pequeno: ele foi desprezado por suas amas, até que sua mãe tomou-lhe nos braços e o amamentou. A figura de Romulus, fundador de Roma, reforça a idéia da predestinação do poeta para ser sacrificado em honra de seu povo. Por outro lado, a fim de constituir a vida do Guesa como uma luta permanente, o poeta retoma a personagem bíblica Benjamin, filho mais novo de Jacó e Raquel que morreu no parto. No excerto acima, o amor e os cuidados da mãe garantiram, ao contrário da narrativa bíblica, a sobrevivência do Guesa, permitindo que ele crescesse e realizasse a sua missão. Formalmente, essa estrofe apresenta uma mescla de referências que tornam a leitura dura, pois o leitor é obrigado a relacionar as diversas historietas à vida da personagem central, caso queira fazer o texto fluir. A diversidade dessas historietas empregadas por Sousândrade em sua narrativa confirma a escolha do fragmento como recurso poético utilizado na composição desse canto.

Nos versos abaixo, o poeta/personagem designa a mãe como uma deusa (“Deus claridade”):

[...]  
E deixara elle os sítios tão formosos  
Quando ainda pequeno em verdes annos;  
E d’esses tempos são os mysteriosos,  
Os symbolos que ficam sobre-humanos  
Illuminados interior: quizera  
Elle tudo contar – quem n’essa idade  
Escutasse o que a infância não dissera  
E a que somente a mãe (Deus claridade!)  
Suppõe-se que entendia! Porque estavam  
Sempre unidos: uns olhos de bonança,  
Os olhos d’ella; os d’elle se fixavam  
Qual para a luz os olhos da criança,  
Na calma, do equador na immensa estrella,  
‘Oh! eu quero morrer!’ balbuciando.  
Seu pae sorria; a grande mulher bella,  
Co’a tristeza do filho seu; chorando.

(Canto V, p. 110)

Esse excerto destaca a lembrança de quando o Guesa deixou seu lar ainda pequeno, “em verdes anos”. A tristeza ocasionada pela separação da criança de sua mãe dá o tom da estrofe. O forte elo entre eles manifesta-se na troca de olhares: o

---

<sup>112</sup> Segundo a mitologia latina, Romulus e seu irmão gêmeo, Remus, foram lançados em um cesto pelo ao rio Tibre. As águas os levaram rio abaixo, nas proximidades do monte Palatino, os gêmeos foram amamentados por uma loba e protegidos por um pica-pau. Depois foram descobertos por Fáustulo, pastor dos rebanhos reais. Após crescerem, Romulus e Remus fundaram em Palatino o germe da futura cidade de Roma.

da mãe demonstra toda a sua bondade; enquanto o da criança busca o olhar materno tal como a luz. A procura do olhar da mãe pela criança pode ser tomada como uma busca de segurança, se se compreender a “luz” como uma metáfora que ilumina a vida. O vínculo de ambos é também especial porque a mãe era a única pessoa que compreendia “os symbolos [...] sobre-humanos” que se manifestaram na infância do Guesa. A reverência a ela é tamanha que o poeta destaca suas características por meio da maneira como a nomeia. Primeiramente, ele a chama de “mãe (Deus claridade!)”, o que pode evidenciar sua compreensão diante da condição especial de seu filho. Mais adiante, nessa estrofe, a ela se refere como “a grande mulher bella”, evidenciando pelo adjetivo “grande” suas qualidades morais, tais como a bondade e magnanimidade de seus gestos.

Como estão “sempre unidos”, a separação entre eles causa dor. Na estrofe, a imagem da calma do Equador contrasta-se com o desejo da criança de morrer por ter que deixar seu lar (“Oh! eu quero morrer!”). Como vida com a tristeza do seu filho, a mãe se põe a chorar (“a grande bela mulher/ Co’a tristeza do filho seu; chorando”). Essa separação remete à lenda muísca. Como já mencionado, a criança escolhida para cumprir a missão redentora do Guesa foi tirada de seus pais quando ainda era muito jovem. Sousândrade apropriou-se dessa parte da lenda para recriar a partida de seu lar. Não se trata assim de uma estilização de sua vida, pois, como anotam seus biógrafos<sup>113</sup>, o poeta deixou a Quinta Vitória somente após o falecimento de seus pais.

Já a figura paterna é retratada como um homem de grande sabedoria e fé religiosa. No entanto, o poeta não mostra, com seu pai, a mesma cumplicidade que tinha com a mãe.

[...]  
“– Lá estão, meninos! – Do casal á porta,  
Olhos-azues ancião de barba branca,  
Temente a Deus, de que aconselha e exhorta  
A voz co’a lenidade, e a testa franca  
“Do que é nobre senhor, meu pae dizia:  
‘Vejam as rosas mysticas tão belas  
Da coroa formosa de Maria!  
Pois este aroma que sentis, vem d’ellas,  
“E percorre as espheras!.. olhem Taurus!  
O torto Escorpião!... e a linda môça  
Que lhe da úngula salta, os crespos lauros,  
É essa mesma conhecida nossa  
“Que vem comer a ceia dos meninos  
Que andam só a correr!.. vêde o Cruzeiro  
Do Sul, o d’esta patria co’os destinos –

<sup>113</sup> Cf. WILLIAMS, Frederick. *Sousândrade: Vida e obra*, op. cit.

Que o honre todo o peito brasileiro!

(Canto V, p. 119-20)

A descrição do pai do Guesa configura-o como um “nobre senhor” temente a Deus, destacando a idéia da necessidade da religião em todos os âmbitos da vida social, como será abordado em seguida. A fala atribuída ao pai sugere sua função de ensinar os valores morais e religiosos ao filho. Como se nota, os assuntos contidos na fala desse personagem estão a religião e a patriotismo. Esse último tema metaforiza-se na imagem do Cruzeiro do Sul, um dos símbolos do pavilhão nacional e, também, assim como honra que todo brasileiro deveria ter por sua pátria. Tais elementos reforçam o princípio nacionalista já exposto na *Memorabilia* sousandradina.

Na fala do pai, a mudança de um assunto para outro é realizada pelas reticências, explicitando o caráter fragmentário do texto. O verso “o torto Escorpião!... e a linda môça” exemplifica essa fragmentação, pois o poeta põe no mesmo verso assuntos díspares: o “torto Escorpião” refere-se à constelação de mesmo nome, imediatamente surge a figura da “linda môça” que estava presente na festa da Quinta.

Outro membro da família tratado no canto V é a filha do poeta/personagem. A relação do Guesa com sua filha é duplamente marcada pelo abandono. Isso porque ele a deixou, ainda criança, crescendo entre os escravos (“e o que deixei crescendo entre os escravos,/ Candida flor da liberdade”). O abandono de sua filha faz com que ele pressinta que também será negligenciado por ela:

[...]  
Tu foras o bordão de uma velhice  
Que ao seu tempo há de ser dupla e mortal,  
Tudo presinto... o escudo ou a meiguice  
Eu não terei de um peito filial.

(Canto V, p. 111)

O Guesa teme que em sua velhice não possa contar com o amparo de sua descendente. Diante disso, passa a conviver com o remorso:

[...]  
– Augusta, o choro destruiu-te a vista? –  
Até talvez eu cegarei. E então  
Mesmo os mares, esta onda que me excita  
Communicando a esta alma a solidão

(Canto V, p. 111)

Ele indaga sua filha “Augusta” se o choro vertido por ele cegou-lhe. Mas demonstra que também chorou tanto quanto ela, como se pode inferir pelo verso “Até talvez eu cegarei. [...]”. O sentimento de abandono na relação entre pai e filha corrobora a idéia de sofrimento e solidão, exposta ao longo de todo canto V, sendo o signo do eterno sofrimento do poeta/personagem.

### 3.3.3.3. Sob o Signo do Sofrimento Eterno

A partida do poeta/Guesa de seu lar determina não só o início de sua peregrinação em torno do mundo, como também o de sua “eterna dor”. A traição e a solidão são os motivos principais de seu sofrimento. O convívio com a dor remete àquela idéia exposta no início do canto V a respeito da crucificação: pior do que a sorte daqueles que são crucificados, é viver eternamente na cruz<sup>114</sup>. A temática do sofrimento é o elo entre muitos assuntos desenvolvidos em boa parte das estrofes que dão continuidade ao canto.

[...]  
Natura (aos seus dilectos...) lhe imprimira  
    *Signo* de um odio eterno; d'onde crê-se  
    A causa porque sempre reagira  
    Até que a dominara, como vê-se:  
(Extremos d'onda, a amar ao que naufraga)  
    Dera-lhe então uns-olhos poderosos  
    (Qual dentro lhes morasse interna maga)  
    Na chamma abertos, risos dolorosos,  
E uma frente celestial, e um nobre,  
    Altivo coração, que é da beleza  
    O solitário incanto – a dor lhe encobre  
    E tem por pátria a natureza, a d'*ella* e a natureza.  
– Entre outro povo, ás bordas do oceano,  
    Como a lembrança vem do que morreram!  
    E os paes, e os descendentes que se geram.  
    Ai Esojairam! pelo amor insano!  
E o que deixei crescendo entre os escravos,  
    Cândida loira flor de liberdade...  
    Reage a natureza da saudade  
    Da do amor, da miséria e dos agravos:  
Tu foras o bordão de uma velhice  
    Que ao seu tempo há de ser dupla e mortal,  
    Tudo presinto... o escudo ou a meiguice  
    Eu não terei de um peito filial.  
– Augusta, o chôro destruiu-te a vista? –  
    Até talvez eu cegarei. E então  
    Mesmo os mares, esta onda que me excita

<sup>114</sup> De acordo com a página 60 desse trabalho.

Communicando a esta alma a solidão  
Das bellas vagas, que o destino a elevam,  
Não verei mais... periodo de horrores,  
Se não vier o embrutecer das dores –  
D'estas, que dentro aqui fundas se sévam:  
Co'as trevas dentro... e vivas e ferozes!  
As trevas todas!.. sem olhar aos céus,  
D'onde as azues emanções veem doces  
Moderal-as... sem ver a luz de Deus!  
Co'a memoria dos seus queridos mortos  
Pode qualquer achar-se á beira-mar,  
Mas dores quereis ver a que estes portos  
Fecham-se todos, em da esp'rança o altar,  
Sem até d'estes tectos venerados,  
Onde a sombra immortal vem visitar-vos,  
O abrigo, que nem mais pode abrigar-vos,  
Pois tanto cresce a dor aos exilados.

(Canto V, p. 110-11)

Na primeira parte desse excerto, destaca-se uma característica que a natureza (“natura”) imprimiu no poeta/Guesa: o ódio, expresso contra seus antigos amigos. Traços físicos e morais também são descritos nos versos acima, estabelecendo uma aura mística sobre o Guesa: os “olhos poderosos”, “risos dolorosos”, “uma fronte celestial” e “um nobre altivo coração”. Os adjetivos empregados na caracterização do personagem salientam sua nobreza (“poderosos”, “celestial”, “nobre” e “altivo”) e seu sofrimento (“dolorosos”). Essas características que geram o “incanto” recalcam sua dor diante do mundo.

No excerto abaixo, Sousândrade toma o oceano como metáfora de sua solidão:

[...] E então  
Mesmo os mares, esta onda que me excita  
Communicando a esta alma a solidão  
Das bellas vagas, que o destino a elevam,  
Não verei mais... periodo de horrores,  
Se não vier o embrutecer das dores –  
D'estas, que dentro aqui fundas se sévam:  
Co'as trevas dentro... e vivas e ferozes!  
As trevas todas!.. sem olhar aos céus,  
D'onde as azues emanções veem doces  
Moderal-as... sem ver a luz de Deus!  
Co'a memoria dos seus queridos mortos  
Pode qualquer achar-se á beira-mar,  
Mas dores quereis ver a que estes portos  
Fecham-se todos, em da esp'rança o altar,  
Sem até d'estes tectos venerados,  
Onde a sombra immortal vem visitar-vos,  
O abrigo, que nem mais pode abrigar-vos,  
Pois tanto cresce a dor aos exilados.

(Canto V, p. 111)

As vagas do mar comunicam solidão à alma do poeta/personagem, mas também amenizam outros estados interiores (“períodos de horrores”). A imagem marítima ganha atributos de sentimentos humanos, como se infere em “Co’as trevas dentro... e vivas e ferozes!”. Esse verso aponta para o oceano revoltado, feroz, tal qual a angústia que a solidão causa no poeta. Porém, o agito das águas contrasta-se como a imagem pacífica do céu, com seus azuis divinos que podem moderá-las. Supõe-se, com isso, que a aflição interior dos homens (“as trevas”) pode ser amenizada pelo contato com o reino ou a “luz de Deus”.

O mar desencadeava no poeta a lembrança de seus mortos, acionada pelas vagas. A saudade dos seus é tão forte que a visão do oceano somente pode aumentá-la, já que nos portos não se encontra a esperança e, sim, tal sentimento dos exilados por quem vive distante.

Em outro momento da narrativa, o poeta observa que sua solidão é a pena que ele deve cumprir durante a sua vida, retomando a idéia inicial da vida como sofrimento (“viver na cruz”).

[...]  
E começam os dias de amargura,  
Que vos caem por unico thesoiro –  
Oh! nunca abandoneis na idade pura  
Montes de corações por montes de oiro!  
Duras são as algemas de diamante –  
E ai do que a bem dos homens tem sonhado!  
Não é dos deuses, mas dos semelhantes  
Próprios, que elle há de ser encadeiado.

(Canto V, p. 112)

Nas duas quadras supracitadas, o Guesa arrepende-se de suas ações que o levaram a viver na solidão, conforme se pode inferir do conselho que dá aos leitores de nunca abandonar aqueles que o ama (“montes de corações”) nem por troca de dinheiro (“montes de oiro”). Com isso, Sousândrade não deixa de condenar a imigração, reforçando o sentimento de amor à pátria. Esse conselho revela também o peso de sua predestinação, pois para realizar sua missão redentora, ele tem de abandonar seu lar. Assim, para redimir seu povo, ele é lançado na eterna solidão e em “penitência”. O castigo que lhe é infligido não é de origem divina, mas advém de seus semelhantes, nesse caso, seus amigos. Tamanho é seu penar que o personagem recorre a figuras mitológicas para exprimir a grandiosidade de seu destino.

[...]  
E começam as noites de tristeza,  
Noites de exílio d'alma e da agonia!  
Curva-se Atlas á abobada que pesa  
Invisível e trágica e sombria!  
Então, na treva a sós e solitário,  
Vê que ninguém subsiste sem a sorte  
De um outro, em que se firme – algum amparo,  
Um coração, um dardo, ou mesmo a morte.  
Ficar sob as ruínas ninguém queria  
De edifício por outrem levantado:  
Cede o hombro, que atinha-se, esmagado;  
E voa aos ares a subil poeira.  
Da sensibilidade e o sentimento,  
Dentro o monstro nutris – real, sois réu!  
Tende-o – gemei aos raios do tormento,  
Vistes Gorgona, não tornais ao céu!

(Canto V, p. 112)

O Guesa descreve a solidão como “exílio d'alma e da agonia”, reforçando a idéia de martírio. Seu penar é comparado ao castigo recebido pela figura da mitologia grega Atlas<sup>115</sup>. Para o poeta, o peso de sua solidão é análogo ao que a personagem mitológica sustenta nos ombros, o que dimensiona um sofrimento incomensurável. Refletindo sobre a sua solidão, adverte quanto à importância da convivência com entes queridos. A vida solitária não proporciona ganho algum, pois, como ele destaca, todos necessitam de alguém para “amparo, um coração, um dardo ou mesmo a morte”.

A última quadra do excerto acima refere-se a outra figura da mitologia grega: Gorgona<sup>116</sup>. A degradação e o isolamento das Gorgonas em cavernas de difícil acesso comparam-se ao isolamento social do Guesa, assim como à punição e ao sofrimento que o destino lhe impôs. Em outra referência à mitologia grega e cristã, a estrofe seguinte baseia-se na figura de Orfeu e na de Jesus Cristo. O emprego de heróis do paganismo e do cristianismo amplifica a idéia de sofrimento e predestinação do poeta/Guesa. Inicialmente, a figura de Orfeu<sup>117</sup> evoca a imagem do homem que sofre com sua solidão:

[...]  
Por isso, antes do meio da existência  
Sentia-se o Orpheu da lyra envelhecido,  
O cabelo grisalho, que em demência  
Propulsa a dor de um cerebro perdido

(Canto V, p. 112)

<sup>115</sup> Atlas foi condenado por Zeus a carregar eternamente a abóboda celeste nos ombros.

<sup>116</sup> As Gorgonas, por serem desregradas, foram transformadas em monstros horríveis por Atena. Depois desse castigo elas foram habitar uma caverna de difícil acesso.

<sup>117</sup> Além de poeta e músico, Orfeu padeceu até o fim de sua vida pela morte de sua amada Eurídice.

A imagem de Orfeu apresenta uma dupla relação com o poeta/Guesa: a solidão, gerada pela perda de Eurídice, e a poesia<sup>118</sup>. Da relação da personagem mitológica com a poesia, o Guesa extrai a profissão de fé do poeta que propaga sua arte ou sua música evocando os mais diferentes sentimentos do homem.

A personagem mitológica é descrita como precocemente envelhecida ([...] antes do meio da existência/ Sentia-se o Orpheu da lyra envelhecido,/O cabelo grisalho [...]). Essa indicação física pode ser compreendida como mais uma passagem de tempo na narrativa, demonstrando que o poeta/Guesa, nesse momento da narração, encontra-se numa fase amadurecida. A causa de seu envelhecimento prematuro são as mágoas e a suposta “demência/ propulsa a dor de um cérebro perdido”.

Interessante é a contraposição do drama pessoal do poeta com seu aparente estado de calma:

[...]  
(Eram-lhe pardos olhos, oh! preclaros,  
Bellos qual os de um deus! Tão doce-umbrosos  
Sobre a calma do olhar, tão silenciosos,  
Que inexoraveis, meigos, mudo-avaros,  
N'esse poder da gloria e do mysterio;  
De tarde interior, da natureza  
Da zona tórrida e o fulgor vespero  
Dos abysmos formosos, da belleza,  
Em seu amor mortal alimentar-se  
Viam-se vem do quanto desejavam,  
Que d'elles não podiam separar-se  
E mas d'elles á morte s'incantavam!)

(Canto V, p. 113)

Os olhos do poeta/personagem são comparados aos de um “deus”, devido à sua beleza e pré-claridade, dotados de uma “calma” que antagoniza com seu drama pessoal do personagem. Os adjetivos correspondentes aos seus olhos explicitam esse estado: “calma”, “silenciosos”, “inexoraveis”, “mudo-avaros”. O estado de espírito evocado por esses adjetivos contrasta-se ao encanto que a morte nutria neles (“[...] d'elles á morte s'incantavam!). Essa calma e a morbidez de seu olhar apontam para a aceitação de sua condição como mártir. O poeta assume o seu estigma de sofredor e resigna-se a uma vida fadada à dor:

---

<sup>118</sup> De acordo com a mitologia grega, Orfeu era poeta e músico. Quando tocava sua lira, os pássaros paravam de voar para escutar e os animais selvagens perdiam o medo. As árvores se curvavam para pegar os sons no vento.

[...]  
Elle sofria a eterna dor de quando  
Foi passado cheio das venturas,  
Que as do presente estão de si travando –  
De que valeu mudança de loucuras?  
Subindo d’astro em astro: ‘está n’aquella  
Frente o condão, que n’esta não havia!  
Prostrado, viu, sempre ante nova estrela  
Que a última á primeira não valia

(Canto V, p. 113)

A situação do presente da personagem contrapõe-se à do passado. A vida pregressa do Guesa esteve repleta de “venturas”, enquanto o presente encontra-se “travado”, cercado de uma atmosfera perigosa. Nesses versos, o poeta questiona o sentido das mudanças em sua vida, (“de que valeu mudança de loucuras?”), reavaliando-as e reforçando a idéia de arrependimento. Questiona se valeu a pena correr os riscos na juventude ou se seria melhor ter permanecido em seu lar. As loucuras nomeadas nesses versos referem-se à partida prematura de seu lar e ao abandono de sua filha. Brota desse balanço de vida a seguinte questão: valeu gozar de uma juventude repleta de prazeres e ter uma velhice solitária?

Em outra quadra, o Guesa expõe o motivo de seu regresso à terra natal, até então desconhecido:

[...]  
“Sagrados bosques! Eu devera um dia  
Vir saudar-vos; portanto, estão completos  
Meus longos passos. Tutelares tectos  
Do lar deixado, que me protegia!  
“Não tróco o vosso amor tranqüilo e fundo  
E o meditando estar á grande sombra  
D’esta desolação que se descombra,  
Quem em terra dá, pelo melhor do mundo!

(Canto V, p. 122)

O Guesa vê-se obrigado a regressar a seu lar para completar a sua peregrinação: “[...] estão completos/ Meus longos passos [...]”. Ao retornar, acredita que sua casa é o melhor lugar do mundo. Em que pese o estado ruinoso da Quinta Vitória (“desolação que se descombra”), o nacionalismo do autor postula que não vale a pena abandonar a pátria em busca de terra estrangeira.

O regresso do Guesa surge como um fechamento do tema do exílio na narrativa. Porém, isso não significa o fim do martírio:

[...]  
“Deus se louve!

“Passei os oceanos tantas vezes,  
Que d’elles fiz a patria predilecta  
De um coração (e a terra em flor aberta)  
Que a não tinha entre os homens, entre os mezes.  
“Hoje ninguém poderá separal-o  
D’essa pátria mar e céus, que exila  
D’onde o homem trae, d’onde mulher scintilla  
O meio olhar... bem que viver a amal-o

(Canto V, p. 122)

O poeta encontra-se aí adaptado à condição de exilado. A distância de seu lar e a quantidade de suas viagens (“passei os oceanos tantas vezes”) fizeram com que ele encarnasse a peregrinação, tomando como pátria predileta o “mar e céus”. A predileção por essa nova pátria evidencia a importância das viagens na composição de *O Guesa*, pois a mobilidade do espaço favorece a sua imaginação e reflexão. Em outro motivo aparente, ao viajar por essa pátria mantém-se distante de seus traidores, o que amenizaria o seu sofrimento.

#### 3.3.3.4. Traição

Um dos motivos para o sofrimento do Guesa reside na traição de seus “amigos”. Ela é apresentada não só como causa da sua solidão, como também da ruína financeira do herói:

[...]  
São as de quando vossos meigos vivos  
Que eram vossa alegria e vosso pranto,  
Vosso amor, vosso amigo, vosso incanto  
Da vossa casa vedes fugitivos:  
Uns, pela intriga d’exterior inveja  
Que ás pressas toma vosso coração;  
Outros, que o vosso immenso amor não veja  
N’elles o vil, o perfido, a traição,  
E deixam-vos a sós, e vos evitam;  
E ficais tido pelo que quizerem,  
Leproso ou cão: no peito, a se aquecerem,  
Sempre veneno as víboras vomitam –  
D’onde a calúnia, a filha d’esse inferno  
Que céus fora, e que tabido s’exalma  
Teve a innocencia, amor; luz, o astro eterno  
Do alheio mal, teve ella a negra palma.  
Da inveja e os cancros em carnal incesto,  
Eil-a tomando fórmias, a calúnia,  
De um sorrir gracioso, um fino gesto,  
Um vago *dizem* – “Vede a infausta múmia  
Vede-na rósea língua, que innocente  
Phrase-aroma, a que a dor toda se aplaca!  
Vede! Vede! Oh! a boca pestilente!

Que negra podridão verte a cloaca!..

(Canto V, p. 111-2)

A reflexão do Guesa sobre seus traidores é bastante ofensiva. Na primeira parte do excerto, ele aponta que os amigos (“meigos vivos”) de sua família que no passado povoavam a Quinta, agora não mais a freqüentam (“vedes fugitivos”). Uns fugiram por intrigas geradas pela “inveja” alheia, outros pela “traição”. Sua “inocência” fez com que se tornasse vítima dessa situação, ficando na “negra palma”. Como amava tais pessoas, não pudera enxergar “a vileza e a perfídia. Em consequência, vê-se desprezado de tal forma, que se compara a um “leproso” ou a um “cão”. Esses dois substantivos conformam as imagens mais agudas de seu sentimento de solidão.

Observa-se, ainda, nesse excerto, a presença daquele “*signo* do ódio eterno”, expresso anteriormente. Ele é afirmado a partir dos versos em que o poeta/personagem define a natureza das intrigas que assolam a sua vida. As calúnias que o envolvem comparam-se ao veneno que “vomitam as víboras”. O quarteto final exposto acima traz uma imagem interessante que sugere a transformação dos seus amigos em inimigos.

A transformação na conduta dos traidores encontra-se metonimizada pela língua e pela boca. O poeta elabora esse quarteto contrastando dois tipos de bocas e de condutas. A primeira, “rósea língua”, emana a inocente “phrase-aroma”. Os vocábulos empregados nos dois primeiros versos constroem uma imagem suave: a “língua” é adjetivada pela cor “rósea” e pelo adjetivo “innocente”, o que reforça a delicadeza da imagem, evocando uma idéia de pureza. Leveza e a pureza sintetizam-se na construção vocabular “phrase-aroma”. Tal construção materializa o aspecto volátil do substantivo “aroma” que, por sua vez, remete imediatamente a um odor agradável e leve. Porém, a suavidade da imagem dos primeiros versos é contrastada ao aspecto sujo e desonesto apresentado em seguida.

O Guesa chama a atenção para a transformação radical da “rósea língua” em boca pestilenta. A repetição da exclamação “vede!” força o leitor a atentar para a repentina mudança de atmosfera. O verso “Vede! Vede! Oh! a boca pestilente!/ Que negra podridão verte a cloaca!” aborda a moral dos traidores. Assim, pode-se compreender que a “phrase-aroma” metaforiza uma palavra de consolo que o personagem recebe de seus amigos. Porém, esse consolo não passa de um fingimento, pois essa “phrase-aroma” é vertida pelas bocas pestilentes, ou seja, as mesmas que dizem maledicências (“negra podridão”) contra a personagem.

Na imagem que surge nos dois versos finais, o adjetivo “pestilente” explicita não só o aspecto fétido, mas, também, degradado da ação. A expressão “negra podridão” reforça as duas idéias de sujeira e degradação inscritas no adjetivo “pestilente”. A cor negra contrapõe-se radicalmente à cor rosa (“róseo”). O emprego do substantivo “podridão” cria o contraste com o substantivo “aroma”. A boca que verte a podridão ganha a função análoga à de cloaca, usualmente empregada em referência a tudo que é imundo ou tem mau cheiro. Além disso, o adjetivo “pestilente” e o substantivo “podridão” possuem significados de ordem viciosamente moral, tais como a imoralidade e desonestidade. Essas palavras são perfeitamente cabíveis aos “amigos” do poeta/personagem, já que estes abusaram de sua ingenuidade para depois traí-lo e abandoná-lo.

Em outro momento do texto, o poeta/Guesa reforça o ataque àqueles que dilapidaram seus bens:

[...]  
Ai! não souberam conservar a herança  
De antepassados, cuja posse antiga  
Nobilita 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 vos do vento,  
Tudo aqui vejo desaparecer!  
– Mas, que serem juizes e tutores  
Aos tristes pequeninos sem seus paes!  
Melhor fôra não terem defensores,  
Do que tantas miserias e... legaes

(Canto V, p. 118)

Conforme se destaca acima, essa traição foi judicialmente confirmada, como se depreende dos dois últimos versos do excerto: “Melhor fora não terem defensores,/ do que tantas miserias e... legaes”. O verso “tudo aqui vejo desaparecer” reforça a dupla ruína do Guesa: a financeira e a da propriedade.

### 3.3.3.5. A Presença de Cristo e da Religião

A figura de Cristo no canto V de *O Guesa* busca potencializar dois aspectos da narrativa: o martírio e a predestinação do poeta/personagem. Sousândrade vale-se dessa personagem bíblica para transportar para seu personagem não só o

martírio de Cristo, como também sua condição de redentor do povo, conforme destaca Frederick Williams, abordando a assimilação entre Jesus Cristo, Prometeus<sup>119</sup> e Guesa:

Cada um desses semideuses deveria oferecer um sacrifício supremo. Todos eles deram sua vida ou se submeteram ao sofrimento que acompanha o sacrifício, por livre e espontânea vontade, e não o fizeram senão pelo bem-estar da humanidade.<sup>120</sup>

O sacrifício em prol da humanidade em que se lançam esses heróis reforça o titanismo romântico que se revolta contra as contradições sociais. Ressalta-se que um dos embates dos poetas titânicos era contra os malefícios gerados pelo progresso. Entretanto, Sousândrade era um entusiasta dos benefícios que ele poderia trazer ao Brasil. Para ele, o problema do país a ser enfrentado residia na política imperial de D. Pedro II. Como se verá no capítulo seguinte, o poeta julga que para o Brasil sair do atraso seria necessário o fim do sistema monárquico. O império representa para Sousândrade não só a personificação do atraso, como também de todos os males do país: a escravidão, o descaso com a situação dos índios, a obstrução da democracia etc. Então o poeta/Guesa empreende uma luta para estabelecer uma sociedade democrática e introduzir o progresso no Brasil. Na quadra abaixo, Guesa destaca que o seu périplo seguirá a mesma estrada de Jesus Cristo (“bem amado”):

[...]  
“Este trilho... que andava o bem amado;  
Por onde eu vou... é tudo solidão;  
Feriu, o ferem.” Eis do condenado  
A historia – escreve-a cada coração

(Canto V, p. 113)

A escolha do poeta por essa mesma estrada supõe que ele pretende, analogamente a Cristo, realizar uma missão redentora, relativa, no entanto, ao estabelecimento da democracia no Brasil. Na continuidade da estrofe há uma longa recriação do martírio de Cristo que relaciona o seu sofrimento ao do Guesa.

[...]  
Que era Deus mesmo, e não filho das dores  
Esse que mais soffrera. Porque fora

---

<sup>119</sup> A figura de Prometeus é estilizada em muitas passagens de *O Guesa*, como no canto VI, por exemplo: “Prometeus voluntario, elle lá estava/ Do Gigante-de-pedra recostado/ Ao hombro arido – qual quem descansava/ antes de trabalhar – oh, tão cansado!”

<sup>120</sup> WILLIAMS, Frederick. *Sousândrade: Vida e Obra*, op. cit, p. 152.

Incompr'hensível aos irmão misérrimos  
 Tanta virtude a um homem, tanta aurora  
 N'um peito solitário e tanto amor,  
 Viram-no perfeição d'hyporisia;  
 Condemnaram-n'o juizes integérrimos  
 A tormentos, que dão ainda hoje em dia –  
 Que a verdade fizesse-se da dor.  
 Que a face enrubescasse, lh'a cuspiram  
 Quando pendia triste e formosíssima;  
 Sempre mais, mais ferozes, o despiram –  
 E era igual a de todos a nudez.  
 Feriram – era a cor vermelha e bella  
 Da do sangue de todos, e humanissima  
 A dor em que corria, e mais aquella  
 Tremura própria do agno á candidez.  
 É um mortal!... Ai! qual o que mais ama  
 E que fora tão puro, a ser terrível!

(Canto V, p. 113-4)

Nos versos acima, Deus e Jesus Cristo, para o poeta, são os mesmos entes. Um e outro são dotados da mesma grande virtude e de predicados que não teriam sido compreendidos pelos homens, razão de seu martírio. Em seguida, Sousândrade mostra Cristo como uma personificação da virtude a ser seguida por todos os homens:

[...]  
 Tremeram de o ter juncto, o separaram –  
 Quanto elle quis a sua natureza  
 Entre os seus; porque amando-lhe a pureza  
 Os homens que loucuras imitaram,  
 A virtude imitassem. Nos separam  
 Na distancia que vai d'homem a Deus  
 Imaginosos que antes alcançaram  
 Ser compelidos que falar dos céus!

(Canto V, p. 114-5)

Ao que tudo indica, Sousândrade parece advogar em prol do pietismo. Tal vertente evangélica prega a experiência individual do homem com Deus que deveria acontecer por meio de manifestações individuais do crente pelo estudo da Bíblia e da prática de orações<sup>121</sup>.

Na última quadra desse excerto, o poeta postula a necessidade de os homens dirigirem-se aos céus em orações (“falar aos céus”). Tal atitude afirma a individualização da fé, pois, nesse caso, o homem comunga diretamente com Deus, descartando o intermédio de templos ou sacerdotes de qualquer religião.

<sup>121</sup> Ressalta-se que a individualização da fé não é exclusividade do Pietismo, mas é um principio básico de todas as religiões. Porém, no decorrer do texto, o poeta destaca outros princípios que contribuem para a afirmação de sua crença pietista.

Sousândrade afirma a necessidade da interiorização da religião na vida prática, já que a crença em Deus é um princípio que deveria estar presente em todos os âmbitos da vida social, como se observa no excerto seguinte:

[...]  
Para de Salvador darem-lhe a palma,  
O ressuscitam corpo, ou não lh'a dão:  
Provam a divindade do Deus da alma,  
Nascer, morrer, prodígios! se não, não!  
Ponde-o em vosso govêrno, em vossa casa,  
Em vossa sociedade, em vosso templo,  
Em vosso amor, a ser do lar a braza,  
Não só o mestre, um tanto mais – o exemplo.

(Canto V, p. 115)

A prática da fé na vida pública converge para mais um princípio do pietismo: o caráter vitalista da crença, pela demonstração e comprovação pública de sua orientação religiosa. Abaixo o poeta expõe outros princípios dessa religião

[...]  
Não vós que aproveitais de idolatrias;  
Nem vós iconoclastas, pelo templo  
Em cobranças – schismaticos, o exemplo  
Seguis de mercador, ou de Messias?  
E este habitava lá n'essa floresta  
Onde fora a alegria; e inda a tristeza  
Vi sem ferocidade e sem braveza,  
Mais tranquilla, saudavel, pura, mesta.

(Canto V, p. 116)

Na primeira quadra desse excerto, o poeta/Guesa mostra-se contrário a religião dos idolatras<sup>122</sup> (“não vós que aproveitais de idolatrias”) e dos iconoclastas<sup>123</sup> que fazem da religião um negócio (“nem vós iconoclastas, pelo templo/ em cobranças”), chegando até se perguntar se o caminho a ser seguido é o “de mercador, ou de Messias?”. Essa contrariedade demonstra mais afinidade com os princípios do pietismo, que defendia o lado simples da religião desapegado de bens. Além disso, essa vertente religiosa pregava uma vida supostamente mais saudável, mediante hábitos alimentares diferenciados, conformando um ideal de vida “mais tranquilla, saudavel, pura, mesta”.

---

<sup>122</sup> O termo “idólatras” pode ser compreendido como uma menção a religião católica, devido ao culto de imagens de santos.

<sup>123</sup> Possivelmente nos versos “nem vós iconoclastas, pelo templo/ em cobranças” o poeta se refere às vertentes da religião evangélica que priorizam a cobrança de dízimo e, conseqüentemente, o lado material. No canto X de *O Guesa* há uma longa abordagem sobre esse tema, enfocando os falsos profetas das Igrejas norte-americanas.

A presença da religião é uma constante no canto V, tal como se observa na retomada das lembranças dos quadros familiares. Uma cena positivamente destacada pelo poeta/Guesa são as festas religiosas que ocorriam nas dependências da Quinta Vitória, louvando a fé de sua família:

[...]  
“Nas festas religiosas; nos terreiros  
Illuminados; nos serões sonoros;  
Do luar ao silencio nos oiteiros;  
No sino a recolher, aos grandes coros...

(Canto V, p. 117)

Alguns elementos das festas religiosas da Quinta são destacados, tais como o “coro” e o espaço dos “oiteiros”. Já em outro momento, o poeta/Guesa assemelha a propriedade de família com a cidade de Jerusalém:

[...]  
Jerusalem das selvas, ó Vitoria,  
Onde ao collo do amor crescera o Guesa  
E d’onde, a não ser este que inda a historia  
Vem narrar; a não se a natureza  
Formosa do equador; e os finos silvos  
Que as ruínas repassam; das serpentes  
Nas salas passeiando, sós os vivos  
Successores dos mortos se os presentes

(Canto V, p. 117)

Nessas duas quadras surge um contraste interessante, pois a imagem da Jerusalém/Vitória é exposta como um lugar de amor, onde o Guesa crescera e teve um lar. Mas isso se restringe ao passado, já que esse lar compõe-se como lembranças.

No canto V, outra localidade bíblica é comparada à Quinta Vitória: o Horto da Oliveiras:

[...]  
“Na viva terra eu deito-me qual morto  
E alevanto minha alma para Deus;  
Qual o Christo também tenho meu Horto  
Onde livre derramou os prantos meus.

(Canto V, p. 123)

Nesse quarteto, há uma nova aproximação da figura de Cristo e do Guesa por meio do sofrimento comum a ambos. O sintagma “qual o Christo também tenho meu

Horto” remete ao Horto das Oliveiras, onde Jesus Cristo passou algumas horas antes de sua crucificação. Nesse local, ele presentiu os perigos que se aproximavam e pediu aos discípulos que o deixassem só. A angústia e a solidão que Cristo sentiu no Horto são os elementos que Sousândrade busca para potencializar a sua própria solidão.

Ainda o poeta/personagem introduz a idéia de que a religião é o caminho para a glória ou a libertação. Para tal exposição, ele aponta a importância do evangelho entre os escravos:

[...]  
“E este deserto foi sanctificado  
Aos coros sacros; do Evangelho á gloria:  
Por isso hoje os que aos ferros hão quebrando –  
Quem não teme os quilombos da VÍctoria?  
“Os que a si próprios se libertam, correm  
Às sagradas florestas; hi se acoutam  
E endurecem montezes; se hi pernoitam  
Na solidão, ao menos livres morreram.  
“Não ha mais fertil bosque e mais profundo  
Os fructos caem, anda mansa a caça,  
E d'onças a muralha negra o abraça,  
Que impenetrável torna-o para o mundo,  
“Oh! que ha virtude nos rebéis fugidos,  
Que a sociedade deixam dos escravos  
Pela da fera e os matos! vis ignavos  
São d'estima os comprados e vendidos.

(Canto V, p. 119-20)

Na estrofe acima, os versos “[...] do Evangelho à gloria:/ por isso hoje os que aos ferros hão quebrando” postulam a crença neste texto bíblico visto como um caminho para a liberdade. Nessa ordem de raciocínio, a evangelização dos escravos se torna a causa de sua libertação. A relação entre o evangelho e a liberdade dos escravos reforça a visão do Sousândrade acerca da religião no que concerne a sua presença em todas as esferas sociais. Para o poeta, a evangelização dos negros e dos índios é fundamental para que se possa integrá-los na sociedade, tal como será demonstrado no capítulo seguinte. Deve-se atentar ainda para a fuga dos negros para os quilombos nas matas impenetráveis. O poeta reconhece a virtude dos “rebéis fugidos” que trocam a condição de escravo pela liberdade.

### 3.3.3.6. O Solilóquio: Síntese e Delírio Final

Na parte final do canto V, o Guesa realiza um solilóquio que propõe uma síntese dos assuntos abordados ao longo da narrativa:

[...]  
“Recordar, é que assim sempre me deixa?  
– Quanto! Quanto fizeram-me soffrer!  
Levar de mundo a mundo, que nos vexa,  
Os bens de nossos paes, ‘te os perder...  
“Nascer-se nobre e haver muitos captivos,  
Terras vastas por campos e por montes,  
E ouvir ao campo, ao monte, aos ventos vivos  
Dos céus, aos astros: ‘estes horizontes  
“Todos, todos são teus!’ e ver adeante  
A gloria; o largo mundo já pequeno  
Para tanto infinito; e este diamante  
Da vida virgem... vil pútrido ceno...  
“Serem causa de toda esta desgraça –  
Fazenda, esp’rança, mocidade, amor  
Perdidos – e deixarem-vos na praça;  
E vós... tendo a pagar muito favor...  
“Ouvi-me: quando o amigo, o irmão disser vos,  
‘Abandonai vosso casal antigo,  
Deixai ruínas, vinde a nós, amigo,  
Não ide! estai-vos d’entre os velhos servos,  
“Que vossos paes serviram e vos amam;  
Oh! nunca ide comer o pão alheio,  
Que a sociedade não perdoa! ou clamam  
De vossa alma, ou terei qual tenho o seio...”

(Canto V, p. 126)

Nessa síntese, o poeta retoma a abordagem de sua infância, a ruína financeira, a cobiça de seus amigos e o exílio. Todos esses temas encontram-se fragmentados ao longo do Canto V.

Os versos acima sintetizam a infância rica da personagem, contrapondo-a a seu presente arruinado, ainda que o sentimento de posse da Quinta Vitória seja incomensurável: (“[...] ‘estes horizontes/ “todos, todos são teus!’ [...]”). Retomam ainda o tema da cobiça de seus “amigos” como fundamento de sua derrocada, o usurpamento de seus bens que o levava a recorrer a favores alheios para a sua subsistência. Por fim, a estrofe aborda o alto preço pago pelo exílio como exemplo que reforça a mensagem nacionalista do autor.

Em seguida, o Guesa esboça o desejo de reconstruir seu passado como estratégia para evitar que ele seja totalmente destruído:

[...]  
“Ainda eu fôra amostrar, qual a scentelha,

A quem pudesse erguer-me esta ruina,  
Onde eu amava á minha irmã mais velha  
Ouvir o canto da sua voz divina

(Canto V, p. 127)

No verso “a quem pudesse erguer-me esta ruina”, o desejo de reconstrução do passado aponta não só para a intenção de reabilitação do patrimônio, mas, também para a valorização romântica da tradição como instrumento de formação da história de um indivíduo e de um povo.

O solilóquio do poeta/personagem é entrecortado por um delírio que mescla o passado e o presente do Guesa. A construção da enunciação como um delírio que indetermina os tempos verbais gera o inacabamento formal, contribuindo ainda para a exposição desconexa das idéias da personagem. Inicialmente, o delírio surge como mais uma recordação do passado:

[...]

“A tremer ao que eu via, e que inda vejo  
N’essas noites da febre e do delirio!  
E ella [a mãe] já muda e louca e sem mais beijo  
Nos lábios, vendo se finir seu lírio.  
“Oh! procellosas massas impalpáveis  
Se dissolvendo, sem arruído, pallidas,  
No chaotico espaço, lentas, válidas,  
E rolando e massias e implacáveis,

(Canto V, p. 127)

O estado delirante do poeta/personagem materializa-se por meio de imagens confusas que compõe a figura da mãe não mais como uma deusa, mas, tal como o poeta nesse momento final, em estado de debilitação mental. Os adjetivos “procellosas”, “impalpáveis”, “dissolvendo” e “chaotico” constroem a atmosfera de caos interior:

[...]

“E subindo, e subindo ao mais remoto  
Céu! descendo, e descendo ao mais profundo  
Abysmo! E n’esse horrível, injocundo,  
Árido, ermo oceano, vivo, moto

(Canto V, p. 127)

O delírio do poeta é materializado no interior da quadra pela sugestão de mobilidade caótica. A idéia de mobilidade é construída por duas gradações que reforçam a rapidez e altura do “vôo” do poeta/Guesa. No primeiro verso, a gradação

“subindo, e subindo” indica o ganho rápido de altitude, alcançando o mais “remoto céu”. Logo em seguida, a situação se inverte: a gradação decrescente indica a queda rápida de altitude até o mais “profundo abismo”. O movimento dessa imagem é ressaltado pelo substantivo “moto” que indica uma grande agitação. Além disso, a imagem do “ermo oceano” sugere a infinitude que o delírio atinge.

Na continuidade do canto, o delírio alcança o presente, já que o poeta vê o espectro de sua mãe vagando pelas alamedas da Quinta Vitória:

[...]  
“Dona Maria-Barbara... o teu filho  
Voltou um homem, como tu disseste;  
Muito venceu! E coroa outra celeste  
Não teve além da a que ora a fronte humilho...  
“Ella já viu-me, e está tranquilla olhando,  
Tão calma para mim! a imagem sua  
Toda a mesma!.. somente agora estando,  
E mais ainda co’a soidão da lua,  
“Quão saudosa! – a mudez dos outros mundos –  
Onde não vão da terra os que a miseria  
Souberam iludir, risos jocundos –  
Calma feliz dos céus, saudade etherea!  
“Do firmamento no regaço estás...  
Há pois a eternidade da existência –  
Eu recciava... com a dor immensa  
De que se os mortos não se vissem mais!  
“Por entre as alamedas vai gemendo  
Do laranjal em flor – qual ia outrora,  
Divagando a gemer. Oiço... mas vendo  
Já nada estou. Mas era a incantadora,  
“A bella imagem sua qua alli ‘stava...  
Gemendo vai – os luares se resentem  
Da dor... e longe, e perto... – ia, voltava  
Nos outros ‘tempos. – Se os ouvidos mentem.  
“Não oiço mais! .. – Seriam dos gemidos  
Que eu tenho n’alma? Que hão de repetidos  
Ser no porvir... d’infante abandonado  
De céus e terra a um ... mais desventurado.

(Canto V, p. 128)

Ao perceber o fantasma de Dona Maria-Barbara<sup>124</sup>, o Guesa anuncia que está retornando a seu lar como homem feito. Ele não esconde seu espanto ao se deparar com tal imagem fitando-lhe calmamente. Essa aparição é silenciosa, mas, à medida que o espectro se afasta da visão do poeta/personagem, seus gemidos são ouvidos pelas alamedas e laranjal da Quinta Vitória. Quando o poeta deixa de ouvi-los, ele se pergunta se tais sons não seriam de sua alma que expressam todo seu sofrimento.

---

<sup>124</sup> Cf. WILLIAMS, Frederick, o nome da mãe do poeta era Maria Barbara. em *Sousândrade: Vida e Obra*, p. 152.

Ressalta-se que os gemidos ouvidos pelo Guesa prefiguram o sofrimento futuro, pois se destaca nos versos finais do excerto acima que os gemidos se repetirão nas vozes de outros infantes abandonados e desventurados. Talvez, o sofrimento que Sousândrade destaca não será somente daqueles que serão órfãos, mas de todos os abandonados pela sociedade tais como os índios e os escravos, estabelecendo uma previsão sinistra para o Brasil.

O estado delirante do personagem é substituído por uma imagem de calma que precede a última e mais significativa cena da narrativa: o desmoronamento do solar da Quinta Vitória.

[...]  
“Febre não tenho, não; zephyro brando,  
Brilha amplidão dos ares; e mais sinto  
O horizonte em redór cambaleando –  
Oh! ao longo ondeiar vê-se distinto

(Canto V, p. 129)

Na quadra, os dois primeiros versos mostram um ambiente calmo, como sugerem a cessão da febre da personagem e o vento brando (“zephyro brando”).

Nesse momento, o poeta/personagem foi retratado em estado febril em dois momentos de sua vida: na infância e na maturidade. Diante disso, pode-se inferir que o poeta passou toda sua vida vivendo em um delírio, já que esse estado se iniciou na infância e terminou apenas na maturidade. Pode-se afirmar que a narrativa fragmentada de *O Guesa* reproduz de modo verossímil o estado de desvario de seu poeta/personagem tornando-se hermética.

O leitor depara-se com uma mudança brusca da temporalidade na narrativa, que potencializa seu caráter fragmentário, pois a febre divide dois momentos da vida da personagem, sem indicação prévia ao leitor.

Imediatamente depois dessa quadra, inicia-se a imagem mais emblemática desse canto: o desmoronamento do solar da Quinta Vitória. Um tremor de terra (“o horizonte em redor cambaleando”) desencadeia a sua destruição:

[...]  
“O tecto do casa! .. Oh! oh! descombra!  
Abra-se ao meio! Os ang'los cedem, vão-se,  
Hiante o gôlfo! A lacerda sombra  
Enchem destroços, que uns nos outros dão-se,  
“Que uns aos outros abatem, s'erguem, somem  
Surgem, dançam, que rolam do ar, pendendo  
Em seu dia final, que se consomem  
No abalado sepulchro – que tremendo

“Estala, e range, e s’esconjuncta, e inteiro  
Rue colossal por terra! Os céus reboam  
No horizonte do mundo, e pó-nevoeiro  
Noite escurece! Ruínas amontoam.”  
Assim do coração, quando baqueia,  
Se derramam as sombras pela terra:  
Embalde a aurora do equador se ateia,  
Rasga-as de luz, que as sombras não decerra  
E nada, d’este canto, se conserva:  
Já os viandantes últimos passaram;  
No deserto depois cresceu a selva:  
Sobre a Victoria os ventos ondularam.

(Canto V, p. 130)

A ruína do solar materializa-se formalmente na estrofe por meio da acumulação de imagens de destruição, indicadas por verbos que evidenciam o movimento dos destroços, tais como: “que uns aos outros abatem, s’erguem, somem/ surgem dançam, que rolam do ar, pendendo”. Os verbos no presente do indicativo são enumerados de maneira que favoreça a movimentação dos escombros, sugerindo a idéia de ação contínua. Após a destruição completa, a vegetação da selva toma conta da ruína, concretizando o receio de observar tal acontecimento. A imagem da mata selvagem encobrindo os escombros da propriedade concretiza a idéia da superação da força da natureza selvagem sobre a civilização ou, como indicado no capítulo anterior, a sobrevalorização da forma inculta, empregada pelo poeta nessa obra, em detrimento da culta. Não só no canto V, como em todo o Guesa, essa forma inculta pode ser correlata à forma do fragmento, empregada em toda narrativa.

A ruína do solar metaforiza também o fim de um ciclo da história do poeta/Guesa. Como se nota ao longo de todo canto V, a Quinta Vitória materializa o passado do personagem e, também, tudo o que ela representou na vida do personagem: o amor materno, o ódio e a inveja dos “amigos”, sua solidão e a manifestação de sua predestinação. O fechamento de sua história é enfatizado no verso “e nada, d’este canto, se conserva”.

## Capítulo 4: O Índio Sousandradino e Suas Implicações Estéticas e Políticas

### 4.1. Alguns Aspectos do Índio no Romantismo

Como apontado anteriormente nesse trabalho, um dos elementos estéticos empregados em *O Guesa* é a temática indígena. Sousândrade emprega a figura do índio não só como um símbolo do nacionalismo comum entre os poetas do romantismo brasileiro. Mas também para empreender uma política em relação a política imperial como será tratado a seguir.

Após a independência política, os intelectuais e artistas brasileiros se viram diante da missão de resgatar as “raízes” da cultura nacional. Essa busca não é um fato exclusivo do Brasil, mas também de outros países recém-saídos de processos de independência e que intentavam “construir” ou “resgatar” sua base cultural. Contudo, essa atitude, ressalta Elias Thomé Saliba, estava intimamente ligada às classes dominantes, que visavam à manutenção do poder monárquico, que

[...] enveredou por uma busca das autênticas tradições nacionais, imersas num passado remoto e obscuro. Daí o interesse maior pela época medieval, pois nela, supostamente, encontrar-se-iam os traços definidores de um obscuro “espírito nacional”; daí também uma visão bastante mistificadora e ingênua do mundo feudal. Esse mergulho no passado era uma espécie de compensação ao espetáculo de quebra de continuidade oferecido pelo tempo presente: uma nostalgia das sociedades pré-capitalistas que ansiava por retomar o fio de uma continuidade orgânica do passado.<sup>125</sup>

Voltando o olhar para o passado, a *intelligentsia* brasileira, sobretudo aqueles ligados ao governo imperial, construíram o mito de fundação nacional que sintetiza uma imagem grandiloqüente da nação para simbolizar a autonomia cultural perante o Velho Mundo. O retorno ao passado pré-cabralino fez que a imagem do autóctone brasileiro se tornasse um símbolo perfeito para a representação das raízes culturais almejada pelo Império. Pedro Calmon observa a absorção do índio pela cultura nacional no romantismo, ressaltando que

[...] na América tintas nacionais, e a essa adaptação — o colorido local, a aclimação, a exploração dos temas indígenas — deveu, aqui e alhures, o

<sup>125</sup> SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. 2.ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. p. 15-6.

seu melhor êxito. [...] No Brasil, fixa-se na Idade Média americana: o seu assunto é, absorventemente, o índio. Firma-se, pois, numa abstração pré-romântica: o *bon sauvage* dos utopistas do século XVIII. Cria o seu mundo artificial. Sobrepõe-se à realidade. Arquiteta uma sociedade convencional, uma civilização ideal, um Brasil fora de sua rude verdade. [...] Imitava-se naturalmente tudo, porque as tradições luso-brasileiras eram pobres, toscas, dissociativas. No rumo desse útil mimetismo, os românticos inventaram a sua arte. Poesia byroniana e lamartiniana, novelas ao jeito de Chateaubriand e Walter Scott, jornalismo liberal de acordo com o espírito francês de 1830 e 1848, oratória do mesmo estilo, e, a propósito de tudo — por símbolo nacional —, o índio: no patriotismo, nas artes plásticas no romance, no poema, na erudição. [...] O Guarani, Ubirajara, Iracema; Timbiras, Tamoios, em todos os tons romantizados, catados, e a sua língua estudada por D. Pedro II, que dava o exemplo, Batista Caetano, Couto de Magalhães; a etnografia, o folclore, as fábulas... Imaginou-se confundir brasileiro com indianismo, a não histórica com o antepassado aborígine, a colônia com Tupinambás e Aimorés.<sup>126</sup>

Na construção da identidade cultural brasileira difundiu-se essa associação entre o passado indígena e a liberdade da pátria, bem como com as origens não européias. Calmon ressalta que para alguns mais entusiasmados, os aspectos da cultura indígena ou “genuinamente brasileira” eram tamanhos que a certa altura o sentimento de brasilidade era confundido com o indianismo. Tantos casos curiosos ocorreram sob o furor dessa idéia como, por exemplo, as alterações de sobrenomes de alguns indivíduos de origem européia, sobretudo portuguesa, por sobrenomes indígenas, como foi o caso do Visconde de Jequitinhonha — Francisco Gomes Brandão —, que alterou seu nome para Francisco Jê Acaiaba Montezuma.

Tudo o que estivesse vinculado à cultura indígena era tido como um quinhão de liberdade no imaginário da *intelligentsia*, tornando-se um elemento da lusofobia gerada após a Independência. A absorção desse sentimento “patriótico” pela literatura romântica foi visto com bons olhos pela elite política brasileira, pois as muitas obras desse período corroboravam a construção de uma imagem de um país artificial, ideal. O passado idealizado era a matéria-prima perfeita para ser instrumentalizada para a afirmação de uma cultura independente. A natureza exuberante e o indígena soberano em suas terras foram elementos que permitiram forjar o sentimento de nacionalidade brasileiro, pois assim como os primeiros habitantes do território nacional, o Império também era soberano em sua nação. Dessa forma, visando criar uma literatura que afirmasse o caráter nacional, os autores indianistas, sobretudo os ligados ao governo imperial, viram-se impelidos a manter viva a história dos primeiros habitantes do Brasil, símbolo da resistência à

---

<sup>126</sup> CALMON, Pedro. *História social do Brasil — Espírito da sociedade imperia*, 2.ed. São Paulo: Companhia da Editora Nacional, Tomo II, 1940, p. 321-323.

colonização portuguesa, criando histórias sobre suas batalhas e feitos no passado pré-cabralino.

Nas obras dos autores indianistas, o selvagem era forjado de maneira idealizada, tendo os elementos de sua cultura mesclados com elementos da cultura européia. O romancista José de Alencar, por exemplo, expõe em seu texto *Como e por que sou romancista*, o desejo de dar uma nova roupagem ao índio. Acerca da criação de *O guarani*, José de Alencar destaca 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”<sup>127</sup>.

Nessas obras, freqüentemente, os índios estilizam-se de acordo com padrões de heróis de novelas de cavalaria ou de extração mitológica. Ricupero destaca os elementos da cultura européia presentes no retrato do indígena na obra de Gonçalves Dias, ressaltando que

[...] a maior parte das poesias indianistas de Gonçalves Dias transcorre antes da chegada do português na América. Dessa forma, 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.<sup>128</sup>

Ao ressaltar as habilidades marciais e morais dos indígenas, os autores indianistas muitas vezes demonstram um ideal de cidadão “brasileiro”. Assim como o autóctone estaria preparado para lutar e morrer por sua tribo, os brasileiros deveriam estar em prontidão para lutar, se preciso até a morte, para defender seu país. Esse instinto patriótico pode ser inferido a partir da atitude do guerreiro tupi do poema *Juca-Pirama*, de Gonçalves Dias, que se lança em um ataque suicida para redimir sua sociedade.

A idealização do índio e, conseqüentemente, do passado presente nas obras literárias e nas demais artes do romantismo, promove o deslocamento das questões do presente para um passado harmônico, de um país soberano habitado por guerreiros. Os recursos enfocados nessa arte — o selvagem e as exuberâncias naturais — fomentam o vôo da imaginação dos leitores, levando-os para longe das

<sup>127</sup> ALENCAR, José. *Como e por que sou romancista*. Campinas: Pontes, 1990. p 61.

<sup>128</sup> RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a idéia de nação*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 157.

ameaças contra a unidade territorial, da política dos liberais e conservadores, da escravidão.

#### 4.2. Alguns Aspectos do Índio em *O Guesa*

Por seu turno, Sousândrade propõe um olhar distinto para o índio e o projeto nacionalista desenvolvido pelo Império. Suas convicções políticas, balizadas pelo espírito republicano e democrático, fazem que ele instrumentalize a figura do índio de acordo com seus ideais. O poeta, como será explicitado adiante, propõe um projeto de integração do indígena no seio da sociedade republicana. Porém, para que isso aconteça, os gentios deveriam ser educados de acordo com os preceitos da educação ocidental —, ou melhor, ser catequizados de uma forma mais “humana”. Na obra poética sousandradina, nota-se um esforço para criar um indígena que negue a idéia que o Império tinha dele. Isso é feito pela demonstração literária da degradação indígena pelo processo de colonização imposto pelo europeu, opondo-se à idealização de um índio-herói como mito de fundação nacional. Essa bandeira levantada pelo poeta em sua obra alia-se a uma utopia de integração das nações do continente por meio de governos democráticos. Tal idéia confronta a imagem de nação produzida pelo Império: sem fins democráticos; somente a manutenção do poder monárquico e da economia escravocrata. Diante disso, o indígena sousandradino propõe uma visão extremamente peculiar no campo político, como observa Cláudio Cuccagna:

No momento em que a *intelligentsia* das nações americanas se esforçava, depois dos movimentos independentistas, em acelerar o processo de emancipação político-cultural das ex-metrópoles por meio da busca de um americanismo regionalista, Sousândrade já pensava em torná-lo possível mediante a utilização de um americanismo que considerasse o continente americano na sua globalidade.<sup>129</sup>

Sousândrade propõe um projeto político-cultural de integração dos povos americanos, a fim de estabelecer uma grande nação continental. Tal idéia do poeta é fomentada por um traço comum entre todas as nações americanas: elas tiverem povos indígenas habitando seus territórios antes da invasão européia do continente

---

<sup>129</sup> CUCCAGNA, Cláudio. *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*, op. cit., p. 55.

americano.<sup>130</sup> Outro traço que o poeta considera comum entre as nações do continente é a aspiração por sua independência política, como ocorreu, por exemplo, nos Estados Unidos, no México e no Brasil. Esses traços permitiriam-lhe vislumbrar uma união entre as nações americanas, a qual se daria pela democracia. Para Sousândrade, os Estados Unidos seriam o modelo de democracia que deveria ser adotado pelo resto do continente americano. No canto XI, ele descreve o sonho de união dos povos americanos:

Traçada outra vereis, linha equatorial  
Unindo os mares, dividindo as terras  
A dois imensos povos e uma a glória  
De confederações: a Sul, das serras  
Andeas e os áureos valles do Amazonas,  
Representa-se a Bolívar; tendo a Norte  
Industriosa, Washington; e as zonas  
D'aqui a cada pôlo, irmãs e fortes.  
Nem é de balde que o planeta gyra,  
Dando fôrmas aos novos continentes.  
Um amplo coração o austral, que sente;  
E o boreal pulmões, o que respira.  
E esta è a pátria central viçosa amante,  
Que a tanta glória nos convida e anima,  
Colombia do equador! raça latina,  
Tão sonhadora qual o Guesa Errante!

(Canto XI, p. 274)

A partir desse projeto político-cultural sousandradino, infere-se que a utilização da lenda do Guesa e de outros elementos da cultura indígena andina e das tribos brasileiras alegoriza essa grande nação americana. Deve-se ressaltar que o índio sousandradino busca representar os indígenas de todo continente americano. Frederick G. Williams (1976, p. 151) chama a atenção para essa questão apontando que “o Guesa não é apenas muysca, mas simboliza todos os índios”.<sup>131</sup> Um trecho do canto I que pode reforçar essa idéia é a invocação de outras tribos ameríndias como co-participes da sua narrativa:

Vogai nas balsas co'a Purú boyante;  
Co'a Miranha no monte ide fugindo  
Do anthropophago Humáua se partindo  
Espectro.

(Canto I, p. 9)

---

<sup>130</sup> É claro que cada nação tratou a questão indígena à sua maneira, mas na maioria dos casos, promoviam o extermínio das tribos que habitavam seu território antes da invasão européia, como ocorreu na Argentina, por exemplo.

<sup>131</sup> WILLIAMS, Frederick. *Sousândrade: vida e obra*, op. cit., p. 151.

Nesse trecho são invocados os índios purus e miranhas, do Amazonas, e os humáuas, do Caribe. Vale ressaltar que outros povos indígenas citados em *O Guesa* são, além do muísca, os maias, incas e timbiras.

O índio sousandradino é retratado de duas maneiras: um ser puro e inocente ou um guerreiro forte e destemido durante o passado pré-colonizado, no qual as comunidades indígenas viveriam um mundo quase edênico, aproximando sua obra das demais produções indianistas. A segunda maneira de retratar o índio estabelece uma ruptura da poesia de Sousândrade com a de outros autores, quando o poeta retrata a situação do índio contemporâneo, degradado pelo contato com o europeu. A abordagem do índio contemporâneo também é um artifício usado para criticar o governo de D. Pedro II e sua política em relação aos indígenas.

De acordo com o primeiro ponto destacado acima, a idealização do autóctone do passado converge com a obra dos demais autores do período, sobretudo Gonçalves Dias. Tanto este quanto Sousândrade idealizam o autóctone pré-colonizado ressaltando suas virtudes e pureza, contrapondo-as com a ação destrutiva do colonizador durante o processo de “descobrimento” das Américas. Numa carta endereçada ao redator do periódico nova-iorquino *Novo Mundo: Periódico Ilustrado do Progresso da Idade*, editado pelo brasileiro José Carlos, que depois se tornaria um artigo intitulado “O estado dos índios”, Sousândrade demonstra sua visão dos indígenas encontrados na chegada dos portugueses ao Brasil:

No ano de 1500, ao tocar a transviada frota de Cabral para as terras de Santa Cruz, as praias cobriram-se de um povo manso, nu, inocente e limpo de corpo e espírito, ajoelhando-se se os portugueses ajoelhavam, seguindo-lhes cãndidos todos os gestos, porque então eram verdadeiros, carregando-lhes dos bosques os vinháticos para alevantarem a crus e consolando os degredos que lhes deixam ao partir.<sup>132</sup>

Os autóctones pré-colonização são descritos como um povo cordial e inocente, a ponto de imitar os movimentos e os gestos dos europeus recém-chegados às terras do Novo Mundo. Os traços destacados por Sousândrade para os índios concorrem com a idéia do *bom selvagem* no que concerne à suposta nobreza do homem primitivo e ao fascínio pela natureza selvagem, contrapondo-se ao sistema da sociedade burguesa. Além de um povo puro e inocente, o poeta complementa a sua visão dos indígenas chamando-os de “formosos guerreiros reluzentes”, evidenciando a outra face desse povo: seu impulso bélico. Essa caracterização do

<sup>132</sup> “O estado dos índios” in *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*, op. cit., p. 496.

condiz com a visão dos demais poetas indianistas, sobretudo com a de Gonçalves Dias. Na prosa em versos “Meditação”, Gonçalves Dias insere, pelo menos uma década antes, os traços destacados no texto sousandradino. Observe:

E vi que uma geração numerosa e não corrompida cobria a extensão do vasto Império.

Muitos homens descançavam contra as suas palmeiras gigantescas com tal placidez, que me recordavam o ar tranqüillo das estatuas gregas, e a atitude magestosa do leão quando descança no páramos da Lybia.

E elles estimavam em mais a vida do valente que morria no meio dos combates, do que a vida do homem covarde que era entre elles como um aborto, ou antes como a feitura do um gênio escarnecedor. [...]

E cantavam os seus feitos aos sons retumbantes do boré, e festejavam a victoria com jogos de guerreiros.

E o seu amor era — a independência, a sua esperança — a gloria, a sua vida — o trabalho, e o seu pensamento forte e livre como as vagas do oceano.

E os seus filhos obedientes e respeitosos aprendiam de seus pais que o deserto da vida a hospitalidade é a primeira e a mais bella das virtudes.

E quando elles acordavam á luz da vida era um arco e uma frecha os primeiros objecto em que seus olhos attentavam, e elles conheciam como por instinto que se a sua vida era a guerra, a coragem devia ser a primeira das suas qualidades.<sup>133</sup>

A obra sousandradina e a gonçalvina convergem para a mesma caracterização do indígena pré-colonização, retratando-os como um povo cordial e guerreiro. Gonçalves Dias observa que a numerosa população dos nativos “chegava a cobrir o território nacional”. Ele enaltece a coragem, a propensão ao trabalho e a liberdade como características desse povo. Ao ressaltá-las, o índio gonçalvino sugere um modelo de conduta exemplar, pois cidadãos trabalhadores, corajosos e leais são de grande valia para um governo que luta para consolidar sua unidade política e territorial e impor sua autoridade.

A visão edênica do passado dos indígenas na obra desses dois poetas contrapõe-se à imagem da chegada e da colonização dos europeus no continente americano. Ambos demonstram em suas obras a barbaridade do processo de colonização em relação aos povos ameríndios.

No canto II de *O Guesa*, Sousândrade fornece sua visão sobre esse processo na América:

Quanta degradação! Razão tiveram  
Vendo, os filhos de Roma, todos bárbaros  
Os que na pátria os olhos não ergueram,  
Nem marcharam á sombra dos seus lábaros.  
O estrangeiro passa: o que lhe importa

<sup>133</sup> DIAS, Gonçalves. “Meditação” in *Obras póstumas de A. Gonçalves Dias*. Notas Dr. Antonio Henriques Leal. Rio de Janeiro: Garnier, s/d, p. 52-3.

A magnólia murchar, se elle carece  
 Tão só d'algumas flores?... Anoitece  
 N'um sono afflicto a natureza morta!  
 Julgai do que dois sec'los embrutecem —  
 E lá estão a dançar (o que a mais não podem)  
 Porque do sol que nasce ainda lhes sobem,  
 No sangue os raios — amo-os. Me entristecem...  
 Que mentirosos gênios predestinam  
 Deus clemente! Nos quadros do Amazonas,  
 Tanta miséria ao filho d'estas zonas  
 Onde em psalmos dias matutinam! [...]

Destino das nações! um povo erguido  
 Dos virgens seios d'esta natureza,  
 Antes de haver coberto da nudeza  
 O cincto e o coração, foi destruído:  
 E nem pelos combates tão feridos,  
 Tão sanguinárias, bárbaras usanças;  
 Por esta religião falsa d'esp'ranças  
 Nos apóstolos seus, falsos, mentidos;

Ai! Vinde ver a transição dolente  
 Do passado ao porvir, n'este presente!  
 Vinde ver do Amazonas o thesoiro,  
 A onda vasta, os grandes valles de oiro!  
 Immensa solidão vedada ao mundo,  
 Nas chammas do equador, donde da luz!  
 Donde fugiu o tabernac'lo immundo,  
 Mas onde ainda não abre o braço a cruz!

(Canto II, 21-3)

Primeiramente deve-se observar que nos versos acima é evidente a predominância do *pathos*, da dor, na narração das usuras dos colonizadores em relação ao novo continente e seus habitantes. A narrativa sousandradina não intenta retratar objetivamente os fatos da colonização como um documento histórico. Os elementos desse processo são filtrados pelo olhar do poeta e por suas emoções, constituindo, assim, a narração de uma realidade subjetiva, eminentemente romântica. De acordo com M. H. Abrams, esse procedimento artístico é o que distingue a poesia do eixo do real, justamente pelo fato de refletir uma natureza reestruturada, a qual “incorpora objetos do mundo dos sentidos que são influídos e transformados pelos sentimentos do poeta”.<sup>134</sup> A partir disso nota-se que Sousândrade faz uma releitura da colonização segundo seu compadecimento com a destruição do hábitat e dos povos ameríndios.

Nessa narrativa, colonizador e colonizado ganham uma nova classificação que sugere tanto uma carga emocional como o claro posicionamento do poeta diante do processo de colonização. Os colonizadores são chamados de “bárbaros”, enquanto

<sup>134</sup> ABRAMS, M. H. *El espejo y la lámpada — teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Traducción Gregorio Aráoz. Buenos Aires: Editorial Nova, 1953. p. 82.

os indígenas são “coitados”. A inversão sugerida pela classificação dos europeus como bárbaros (termo esse que poderia ser associado aos ameríndios) aponta para suas ações truculentas durante o “descobrimento” do novo continente. Como se sabe, da América do Norte à região da Patagônia, passando logicamente pelo Brasil, os colonizador-bárbaros imprimiram seu domínio por meio da violência, dizimando quase completamente os habitantes do continente americano. Assim, para o poeta, o termo “bárbaros” seria o que melhor traduz a ação dos europeus no continente recém-“descoberto”. Esse sentimento é expresso na passagem em que o poeta retrata-os praticando suas danças: “e lá estão a dançar (o que a mais não podem) / [...] amo-os, me entristecem”.

A fim de potencializar o sentimento de dor em sua narrativa, Sousândrade utiliza versos exclamativos com uma função-chave no contexto geral do excerto supracitado. Destacando tais versos, observa-se uma gradação que, além de criar uma atmosfera densa na narrativa, sintetiza, neste texto, as idéias do poeta em relação à colonização.

O verso “Quanta degradação!” aponta tanto a ação predatória do europeu quanto a situação do indígena. Como expresso, os colonizadores agem com o simples propósito de usurpar as riquezas materiais do Novo Mundo e destruir a cultura dos indígenas. A exploração dos recursos naturais no Novo Mundo se dá de maneira predatória, como o poeta explicita nos versos: “O estrangeiro passa: o que lhe importa/ A magnólia murchar, se elle carece/ Tão só d’algumas flores?... Anoitece/ N’um sono afflicto a natureza morta!”. As “magnólias” murcharem e o corte de algumas “flores” metonimizam a ação predatória dos colonizadores. As riquezas minerais da América, tão cobiçadas pelos europeus, são também indicadas nos versos “vinde ver do Amazonas o thesoiro,/ a onda vasta, os grandes valles de oiro!”. No conjunto desses versos há a evidência da falta de respeito por tais recursos, visto que os europeus pretendiam extrair apenas o que tinha algum valor comercial, fosse a madeira, sobretudo o pau-brasil no início da exploração do solo brasileiro, fosse a extração de prata e ouro na América espanhola. Logo, para extração dos elementos de valor comercial, os colonizadores não tinham o menor trato com os demais elementos da fauna e flora nativas, daí o poeta criar a imagem de descaso do estrangeiro para com as flores que murcham. Nessa perspectiva, os próprios indígenas e sua cultura não interessavam aos estrangeiros: como os índios não se subordinaram à escravidão, foram praticamente dizimados. Diante desses

aspectos, a segunda exclamação “natureza morta!” sugere o resultado da degradação do novo continente por seus “descobridores”.

Considerando a situação sugerida pelos versos exclamativos, diante de um cenário tão desolador, o poeta clama pela figura divina: “Deus clemente!”. Essa exclamação sugere sua angústia diante da situação em que se encontram os indígenas, como fica explícito nos versos seguintes: “Deus clemente! Nos quadros do Amazonas,/ Tanta miséria ao filho d'estas zonas”. O estado miserável dos ameríndios não é circunscrito a uma nação, mas é de natureza transnacional, como é indicado no verso “Destino das nações! Um povo erguido/ dos virgens seios d'esta natureza/ o cinto e o coração foi destruído”. Além dos combates e da depredação de seu hábitat, outro fator que Sousândrade aponta como contribuinte da destruição dos indígenas é a presença dos religiosos. Estes seriam praticantes de uma religião “falsa d'esp'ranças/ nos apóstolos seus, falsos, mentidos”. A caracterização negativa dessa “religião”<sup>135</sup> pelo poeta contribui apenas para reafirmar o aspecto destrutivo da ação dos colonizadores. Pode-se relacionar essa observação do poeta com a ação dos jesuítas que desembarcaram nas Américas valendo-se do artifício religioso como um meio de coação e controle dos indígenas — logicamente, sobre os poucos que se deixaram catequizar —, tornando-os “bons cristãos”. O poeta condena a utilização da religião como forma de estabelecer controle sobre os gentios é condenada pelo poeta, sendo esta tão letal para eles quanto as batalhas travadas, como se lê nos versos “[...] foi destruído:/ E nem pelos combates tão feridos,/ tão sanguinárias, bárbaras usanças;/ por essa religião de falsas esp'ranças”. Tamanha é essa condenação que ele metaforiza por meio do “tabernac'lo immundo”.<sup>136</sup>

O poeta demonstra que o “destino das nações” ruma para um futuro nefasto. Associando a idéia do futuro das nações com o verso que destaca que os “sec'los embrutecem”, o poeta cria a idéia de estagnação ou retrocesso da história, pois as barbaridades cometidas pelos “descobridores” remetem a um estado selvagem do homem, longe de qualquer racionalidade ou civilidade.

Os apontamentos feitos por Sousândrade acerca da imagem do colonizador assemelham-se, também, aos construídos na obra de Gonçalves Dias, já mencionada. Como se pode notar, na prosa gonçalvina os colonizadores

---

<sup>135</sup> O poeta não nomeia essa religião. Porém, como se sabe, a religião que aportou junto com os colonizadores foi a católica. Vale ressaltar que Sousândrade não é contra o catolicismo, mas é crítico acerca das práticas religiosas como meio de manipulação dos índios, tal como ocorreu no tempo da colonização.

<sup>136</sup> Tabernáculo é uma espécie de santuário.

não eram homens crentes, que por amor da religião viessem propô-la aos idólatras, nem argonautas sedentos de glória em busca de renome. Eram homens sordidamente cobiçosos, que procuravam um pouco de outro, pregando a religião de Christo com armas ensangüentadas. Eram homens que se cobriam com verniz da glória, destroçando uma multidão inerme e bárbara, opondo a balla à frecha — e a espada ao tacape sem gume.<sup>137</sup> Eram homens que pregavam a igualdade tratando os indígenas como escravos — envilecendo-os com a escravidão, e açoitando-os com varas de ferro.

A barbárie realizada pelos europeus no continente americano é relatada com um sentimento de compadecimento pelos dois poetas. Porém, no último verso exclamativo do excerto da obra de Sousândrade citado anteriormente, surge um elemento que indica um contraponto entre os dois. Apesar de toda destruição destacada nos versos anteriores e sugerida na gradação das exclamações, no verso final do excerto da obra sousandradina lê-se o seguinte: “Mas onde ainda não abre o braço à cruz!”. Tal verso remete imediatamente ao sacrifício, mais precisamente ao ritual de crucificação. No contexto do poema, nota-se que esse verso metaforiza o processo de destruição dos povos ameríndios, porém esse sacrifício não se deu por completo. Isso porque a imagem da crucificação ainda não foi constituída totalmente, já que a cruz “ainda não abre o braço”, indicando metaforicamente que os povos indígenas não foram totalmente exterminados durante o processo de colonização. Essa metáfora de Sousândrade remete a outra presente na obra *Os timbiras*, de Gonçalves Dias, que sugere o processo de sacrifício como já fora realizado: “[...] enfim se abriram/ Da cruz de cristo os piedosos braços”. A idéia da destruição dos indígenas é recorrente na produção gonçalvina, presente em outras obras de sua autoria, como na prosa já mencionada, em que o poeta sugere que a raça indígena já havia sido exterminada em batalhas sanguinárias:

Então começou a lucta sanguinolenta dos homens dominadores contra os homens que não queriam ser dominados — dos fortes contra os fracos —, dos cultos contra os bárbaros. Começou entao a lucta porfiada, que de Porto-Seguro lavrou até à margem esquerda do Prata — e d’ali correu às margens do Amazonas com a rapidez do ar empestado. Ouvia-se de instante a instante o som profundo, cavernoso e agonizante de uma raça, que desaparecia de sobre a face da terra.<sup>138</sup>

Essa perspectiva acerca da destruição dos indígenas de Gonçalves Dias e outros românticos acabam limitando a representação dos “primeiros brasileiros” num

---

<sup>137</sup> IDEM, *Ibidem*, p. 56.

<sup>138</sup> DIAS, Gonçalves. *Meditação*, op. cit., p. 56-7.

passado distante da contemporaneidade. Sousândrade, por sua vez, busca retratar o índio também no presente, como sobrevivente do processo de colonização que quase o dizimou.

Em Sousândrade, a imagem do índio no mundo contemporâneo tem sua construção pautada, também, pelo *pathos*, assim como o do passado. Em outro momento do canto II, Sousândrade constrói uma visão melancólica dos autóctones que observam quão grandioso foi seu passado, em contraposição à sua decadência no presente.

Selvagens — mas tão belos, que se sente  
Um bárbaro prazer nessa memória  
Dos grandes tempo, recordando a historia  
Dos formosos guerreiros reluzentes:  
Em cruentos festins, na vária festa,  
Nas ledas caças ao romper da aurora;  
E à voz profunda que a ribeira chora  
Enlanguescer, dormir saudosa sesta...

(Canto II, p. 22)

Nesses versos, as práticas cotidianas dos autóctones, tais como a caça, a pesca e as lendas dos antepassados, fazem parte da memória dos “grandes tempos”. Sousândrade observa que a cultura indígena foi quase extinta, sendo possível contemplá-la ainda em algumas tribos do interior da região amazônica. Isso o poeta pôde constatar *in loco*, em uma longa viagem fluvial realizada pelo Amazonas em 1858.<sup>139</sup> Essas impressões sobre a cultura do indígena contemporâneo foi descrita no artigo “O estado dos índios”, em que se observa:

Ninguém penetra nas selvas do Amazonas que não encontre a primitiva inocência à imagem dos primeiros habitantes do *Paraíso* de Milton. Dizem que em uma ou outra aldeia parece conservar-se vaga tradição, que eles ainda amam (porque eles têm as suas lendas de memória, literatura aborígene, rude, porém imaginosa), que alembra Anchieta e Nóbrega, e que parece dizer bem-vindos foram se ainda voltassem. Porém isto é bem longe no coração das florestas virgens.<sup>140</sup>

Sousândrade localiza os resquícios da cultura primitiva dos autóctones nas tribos que se encontram longe do contato com o colonizador, lembrando até os elementos culturais relatados por Anchieta e Nóbrega. O poeta retoma a imagem paradisíaca do indígena em seu hábitat natural, aproximando a situação desses com os habitantes do *Paraíso perdido*, de Milton. Em contrapartida, situação diferente é

<sup>139</sup> Cf. WILLIAMS, Frederick. *Sousândrade: vida e obra*, op. cit., p. 43.

<sup>140</sup> “O estado dos Índios” in SOUSANDRADE. *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*, p.496-7.

constatada nas povoações ribeirinhas, em que o contato dos indígenas com os europeus foi inevitável. Os traços de sua cultura foram suplantados pelos aspectos culturais dos estrangeiros. Por isso o poeta constrói uma imagem melancólica do índio submetido à cultura de seu colonizador. A memória ou “sonho”, como expresso no excerto que se segue, converge para impossibilidade de retomada da condição de outras épocas ou dos “grandes tempos”, como já foi mencionado. Observem-se os versos que seguem:

[...] o selvagem  
Cala-se, evoca doutro tempo um sonho,  
E curva a fronte... Deus, como é tristonho  
Seu vulto sem porvir, em pé na margem!

(Canto II, p. 19)

A descrição desse indígena melancólico remete a uma visão distinta daquela do guerreiro glorioso de outras épocas. A imagem construída nesses versos remete à condição do índio na sociedade contemporânea do poeta. Os elementos destacados, tais como a fronte curvada, o silêncio e a tristeza demonstram a derrota, sem que o índio tenha expressão na formação da sociedade oitocentista. Essa idéia pode ser reforçada pela metáfora elaborada no último verso desse excerto: “Seu vulto sem porvir, em pé na margem!”. Nela, o poeta indica que o índio não tem futuro e está à “margem” da sociedade. Isso pode ser inferido na continuação do quadro, pois o selvagem com a fronte curvada, tristonho e sem porvir observa a marcha do progresso que chega até a sua região:

Ao longo as praias de crystal s'espaçam,  
Vibrando a luz, e os bosques s'emaranham,  
Cabelleiras dos ventos, que as assanham  
— As feitoras os seus tectos traçam:  
São muitos arrayaes, nações diversas,  
São filhos do ócio, que ora despertaram  
Na ambição vária (as multidões dispersas  
Do arrau medroso às águas se arrojaram);  
Tumultuados volvem areias,  
Esquadrinham, revolvem, amontoam  
Com a sede dos que da terra as veias  
De suor não regam, vozes não entoam  
Nos socegada lavra, esperançosas  
Tangendo o boi do arado. O povo infante  
O coração ao estupro abre ignorante  
Qual ás leis dos Christãos as mais formosas.

(Canto II, p. 21)

Acima, o poeta sugere tanto a construção das comunidades ribeirinhas como o perfil do brasileiro. O processo de formação de tais comunidades destrói tanto a cultura como o hábitat do indígena. Como se nota, as construções provocam o desequilíbrio ecológico como é sugerido pela figura do “arrau medroso” (tartaruga aquática amazônica), que perde seu espaço para os novos habitantes. A idéia do trabalho realizado nessa comunidade indica desordem e rapidez no processo de construção desse lugar, como é sugerido nos versos “tumultuados volvem areias,/ Esquadrinham, revolvem, amontoam/ com sede dos que da terra as veias/ de suor não regam”. Toda mudança que ocorre no lugar não se dá com o “suor” do trabalho, evidenciando uma característica desse povo: o “ócio”.

A construção de um perfil do “povo infante” que habita as margens do Amazonas baseia-se em quatro características. A constituição desse povo se dá por “nações diversas”, que, no contexto, contribui para a idéia de uma desordem ou fragmentação na formação dessa comunidade. Essa caracterização feita pelo poeta reforça a idéia de que ele busca traçar o perfil do povo brasileiro. Outras características são o ócio, como já citado, a “ambição” e a falta de religiosidade. O desconhecimento das leis de Cristo, como é explicitado nos versos “O coração ao estupro abre ignorante/ Qual ás leis dos Christãos as mais formosas”, é, talvez, a mais condenável característica dessa gente, pois a falta desse conhecimento não é prejudicial somente para ela, mas também ao indígena, como será destacado a seguir. A idéia que sobressai em relação a esse progresso que o poeta observa às margens do rio Amazonas reforça o aspecto de barbaridade da colonização também na contemporaneidade. O nascimento desordenado e longe dos valores morais e religiosos malogra esse progresso. Os povos indígenas, por sua vez, têm sua cultura corrompida pela colonização, constituindo uma espécie de “limbo social”. Isso decorre do fato de que, como se sabe, os indígenas, aqueles que não foram dizimados e não fugiram para longe da civilização dos colonizadores, adequaram-se à cultura destes. Mesmo assim, os indígenas não foram incorporados à sociedade em pé de igualdade com os seus colonizadores, tornando-se nem escravos, muito menos cidadãos. Nos versos que falam sobre essa condição dos índios é apontada:

[...]  
Mas, o egoísmo, a indiferença, estendem  
As éras do gentio; e dos passados  
Perdendo a origem chara estes coitados,  
Restos de um mundo, os dias tristes rendem.

[...]

(Canto II, p. 21)

Atente-se para a imagem do processo contínuo de perda da cultura indígena exposta ao egoísmo e à indiferença do colonizador, estendendo-se séculos a fio.

No decorrer do canto II, em um dos episódios mais conhecidos de *O Guesa* e da obra sousandradina, o “Tatuturema” — apontado por Augusto e Haroldo de Campos como um dos ciclos infernais dessa obra —, o poeta sintetiza as ações dos colonizadores no Brasil, evidenciando e reafirmando seu potencial destrutivo. Num ritual da tribo, sob efeito do fumo dos pajés, “Índios mais vários doidejavam/ E este canto verídico e grosseiro/ Em toada monótona alternavam”. Os selvagens relatam sua história ao decorrer dos séculos:

(MUXURANA *histórica*):  
— Os primeiros fizeram  
As escravas de nós;  
Nossas filhas roubavam,  
Logravam  
E vendiam após.  
(TEGUNA *a s'embalar na rede e querendo sua  
Independência*):  
— Carimbavam as faces  
Bocetadas em flor,  
Altos seios carnudos,  
Ponctudos,  
Onde há sestras de amor.  
(MURA *comprada escrava a onze tostões*):  
— Por gentil mocetona,  
Bôa prata de lei.  
Ou a saya de chita  
Bonita,  
Dava *pro-rata* el-rei.  
(TUBINAMBÁ *anciando por um lustro nos maus  
PORTUGUEZES*):  
— Currupiras os cansem  
No caminho ao calor,  
Parinthins orelhudos,  
Trombudos,  
Dos desertos horror!  
(*Coro dos Índios*):  
— Mas os tempos mudaram,  
Já não se anda mais nu:  
Hoje o padre que folga,  
Que empolga,  
Vem conosco ao *tatú*.  
(TAGUAIBUNUSSÚ *conciliador; coro em desordem*):  
— Eram dias do estanco,  
Das conquistas da Fé  
Por salvar tanto ímpio  
Gentio....  
— Maranduba, abaré!..

(Canto II, p. 25)

Na primeira parte do momento infernal do “Tatuturema”, o poeta cede espaço para o “relato” dos autóctones que denunciam sua condição e o violento processo de

colonização. Nesse excerto estabelece-se uma crítica bastante aguda da condição dos índios como escravos. O poeta dá voz às personagens MUXURANA, TEGUNA e MURA que relatam sua condição de cativas e o abuso sofrido pelas mulheres da tribo por parte dos europeus, as quais eram estupradas e depois vendidas (“prata de lei”) ou trocadas (“saia de chita”) pelos europeus. A MURA foi vendida por “onze tostões”. O nome dessa personagem remete ao grupo indígena Mura que se manteve em estado de guerra contra os portugueses desde o século XVI e que foi vencido na segunda metade do XVIII<sup>141</sup>. Deve-se observar que o emprego do nome MURA alegoriza tanto o caráter guerreiro dos povos ameríndios, como também sua destruição. Porém, o desejo de liberdade é um sonho dos indígenas, como é denotado na imagem de TEGUNA, embalando-se na rede e almejando sua liberdade. Mas na fala dessa personagem nota-se sua prostituição, certamente não voluntária. A descrição de seu corpo nu é seguida, no verso final de sua fala, por um trocadilho que sugere o ato sexual: a frase “há sestas de amor” substitui as “setas de amor” lançadas pelo deus do amor Cúpido. A relação do descanso e do amor expressos nesse verso remetem à idéia de prostituição.

Diante das usanças dos colonizadores, a personagem TUPINAMBÁ pragueja contra os colonizadores portugueses, desejando que os “Curupiras”<sup>142</sup> e os índios “Parinthins”<sup>143</sup> cassem e matem os exploradores. O fragmento esboça o desejo de vingança que o indígena nutre pelos europeus.

Nos dois últimos fragmentos do excerto citado, as marcas da cultura do colonizador sobre os índios são explicitadas pelo coro que afirma que os tempos mudaram — e os hábitos também. Com a presença dos sacerdotes na floresta, os indígenas andam vestidos e não mais nus como outrora. Deve-se notar que Sousândrade destaca que tais sacerdotes não são exemplos da virtude pregada pela igreja católica, como se pode observar no verso “vem conosco ao *tatú*”. Ao proferir tal verso, o índio aponta que os sacerdotes também participavam do ritual do “Tatuturema” fazendo uso das substâncias entorpecentes utilizadas nesse ritual.

A mudança nos hábitos dos índios remete ao resultado de sua evangelização pelos missionários europeus que são vistos de maneira irônica, pois seus atos são justificados pelo TAGUAIBUNUSSÚ, uma espécie de diabo para os Tupis. O espírito do mal vem para apaziguar as vítimas históricas da exploração dos colonizadores e

---

<sup>141</sup> Talvez uma da referência que Sousândrade possa ter utilizado sobre o povo mura é a epopéia *A Muhuraida* (1793) de Henrique Willekens.

<sup>142</sup> Curupiras que são, de acordo com a mitologia tupi, duendes malignos que desorientam os aventureiros que adentram as matas com a intenção de matá-los.

<sup>143</sup> Uma das tribos indígenas mais temidas por sua habilidade marcial.

dos homens da fé. A presença do sacerdote (*abaré*) é indicada por essa entidade como uma novidade (*maranduba*) que vem salvar os gentios. A crítica acerca dos religiosos reforça a posição do poeta diante da catequização nas florestas, já que, para Sousândrade, a degradação dos selvagens é causada pela sua má evangelização.

No artigo “O estado dos índios”, o poeta retoma essa problemática do canto II de *O Guesa*, no qual ressalta os problemas que as povoações das margens do alto Amazonas causaram para os autóctones, bem como a degradação do indígena pelo estrangeiro:

[...] às margens dos rios, próximos às cidades, nos pequenos povoados mistos, onde já existem escola e igreja, ao contato da civilização. Mas, que vê-se aí? — É o pároco sem fé, sem religião e sem amor, — profanando grosseiramente o hábito preto, de tanto prestígio em outras eras, falando em *juruparis* e infernos, ao modo de quando em nome dos céus e do rei eram de tais monstros de além-túmulo resgatados os naturais, por outros não menos horrorosos que em vida tinham de sofrer, — índio às *caçumas* noturnas, e fazendo da solidão, onde a grande alma do missionário se eleva, teatro sem testemunho de devassidões e infâmias, — e achando a ignorância, e achando a inocência selvagem, que o missionário aproveita para ali estabelecer em toda pureza as bases sociais da religião e da família, boa tão-somente para espojar sem dificuldade o corpo; vê-se o mestre-escola, quase sempre um idiota que já de todo não presta nem serve para as coisas da cidade, que além de estúpido e sem poder interessar-se pela educação das crianças, evitando-se até e apenas *fazendo jus* ao ordenado do governo; vê-se o mercador ambulante em um comércio, que só com o índio se faz, de mil coisas sem valor nem utilidade, a troca de muita borracha, muito cacau, muita salsa, fruto às vezes de todo ano de trabalho, e por tal sorte tornando os compadres caboclos de dia em dia mais esquivos, desconfiados e até *ladrões* e *traçoeiros*, qualidades que não tinham antes da civilização.<sup>144</sup>

As qualidades negativas dos colonizadores expostas no canto II de *O Guesa* são retomadas nesse texto, reafirmando sua influência decisiva para a destruição da suposta inocência inata do índio. No excerto supracitado, Sousândrade confere a três personagens a transformação dos indígenas, que perdem suas qualidades morais e tornam-se “esquivos, desconfiados e até ladrões e traçoeiros”. O poeta insiste que esses traços comportamentais eles “não tinham antes da civilização”. Essas personagens são o “pároco”, o “mestre-escola” e o “mercador ambulante”.

Ao pároco é atribuída a prática de uma religião “falsa”, que nada tem a oferecer aos indígenas, pois não tem nem “fé” nem “amor”. O poeta destaca que a utilização das práticas religiosas por esses “homens de deus” é apenas um artifício para a manipulação dos índios em sua “inocência selvagem”. O discurso desses

---

<sup>144</sup> SOUSÂNDRADE. *Poesia e Prosa Reunidas de Sousândrade*, op. cit., p. 497.

missionários enche a vida desses gentios de “monstros”, pois pregando sobre o inferno e *juruparis* cria um único caminho para a sua salvação, que é a obediência às “leis” ditadas por essa falsa religião. Sousândrade ressalta que não há testemunha do mau uso da religião por esses missionários que degradam tanto a confiança que a sua posição social tinha em outros tempos e a vida dos indígenas.

O papel do mestre-escola enviado pelo governo a essa região é paradoxal. Isso porque, pago pelo governo para levar o conhecimento às crianças que ali habitam, foge de suas obrigações. O poeta não mede palavras para dizer quanto esse personagem é inútil, pois “quase sempre é um idiota” que não tem nenhuma função social: nem para exercer o cargo que deveria ocupar, nem para qualquer outra serventia para a cidade. Pode-se relacionar como essa personagem encarna o “ócio”, que é ressaltado como característica do povo infante, tal como demonstrado no canto II.

O poeta apresenta a ambição como imanente à índole do povo que habita as comunidades próximas ao rio Amazonas e personificada pela figura do “mercador ambulante”, que se aproveita da ingenuidade do índio para explorá-lo, trocando bugigangas sem valor pelos produtos que os selvagens extraem da natureza. O poeta elenca que a borracha, a salsa, o cacau e outros frutos às vezes têm a produção de um ano inteiro “usurpada” por esses mercadores sem escrúpulos, o que corrobora para a destruição da moral dos indígenas. Sousândrade compõe o retrato do alto Amazonas como uma terra sem lei, onde os mais fracos — nesse caso os índios — sofrem todo tipo de enganação e não possuem nenhuma assistência.

A degradação das tribos do alto Amazonas demonstra o fracasso do governo em lidar com a situação indígena e em promover efetivamente o progresso nacional. Para Sousândrade, o Império continuava o mesmo processo de colonização ocorrido na invasão Portuguesa. Mesmo sem saber qual era a real situação daquelas tribos enfocadas pelo poeta, D. Pedro II cobrava dos presidentes das províncias informações sobre as tribos de suas respectivas regiões. Essa atitude do monarca era vista de forma negativa pelo poeta, que observava que esse interesse do governo era uma forma de manter o controle ou, como ele diz: “o desejo de dirigir suas vistas colonizadoras também para os selvagens”. O poeta se vale dessas informações para estabelecer sua crítica:

Se os presidentes subissem o Amazonas, onde parece que até a miséria dos índios tomou as proporções colossais das águas, informariam assim ao

Ministério, o porque é a verdade, que só precisa ter caráter oficial, creio eu, pois todos a conhecem.

Mas, o Governo que hoje pensa, e tem razão de pensar, na colonização do País, em desenvolver a população do Brasil, quererá criar colônias de índios? Com os elementos que possui, é impossível! — ou acabará de destruir esses restos deixados dos primeiros exploradores; porque terá de escravizá-los, embora a salários, os filhos da natureza, e da absoluta liberdade. Eles são os infantes da Criação — que entretanto uma vez presos às virtudes morais, dão por elas a vida.<sup>145</sup>

Contrariamente ao que pode parecer, Sousândrade não era avesso ao progresso e à colonização. Ele, como muitos outros de sua época, acreditava no lema positivista que anos depois estamparia a bandeira nacional: “Ordem e Progresso”. Uma célebre alegoria criada por ele em sua seção “Centelhas”, do jornal republicano *O Novo Brasil*, na edição de 23/1/1889, buscava expressar sua crença no progresso:

O carro do Estado na Monarquia, com o seu negro carregamento de empréstimos e impostos, enterrou-se de há muito na grande lama feita da podridão nacional. Conservá-lo nela, seria até não ter piedade do imperante cujo cérebro, dizem, fora afetado dos miasmas paludosos! Levantar na paz o carro, sacá-lo do lodaçal, fazê-lo rodar a vapor nas largas estradas do progresso e da honra, é a missão político-terapêutica da República.<sup>146</sup>

Valendo-se da alegoria do carro para representar o Estado Monárquico, Sousândrade aponta que a única maneira de resgatar o carro dos problemas (“lodaçal”) é fazê-lo percorrer “a vapor nas largas estradas do progresso e da honra”. Nesse excerto, verifica-se tanto a convicção do poeta na salvação do Brasil pelo sistema republicano como sua crença no progresso. No que concerne à situação do índio contemporâneo e à idéia de progresso de Sousândrade, nota-se que ele visa a uma política de integração do índio na sociedade brasileira de forma equivalente ao homem branco. Isso seria possível por meio de uma nova colonização, pois para o poeta é necessário que o indígena seja evangelizado e educado, tenha acesso ao sistema educacional e à religião, como um cidadão comum. Segundo o artigo, as ações da política reformadora para o índios são:

Portanto, do apóstolo moderno do cristianismo é de que se carece para chamar à sociedade brasileira os seus esquecidos índios: o apóstolo moderno, não com *santos lenhos e leites de Nossa Senhora*, mas com o exemplo vivo e pratico os seduzindo pela escola e o templo, e tudo lá, lá mesmo onde estão, na sua tribo, donde o amor do lugar não os deixa separarem-se e onde os ferro-carris depois irão buscando as formosas

<sup>145</sup> “O estado dos índios in *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*, op. cit., p. 496-7.

<sup>146</sup> “Centelhas” in *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*, op. cit., p. 500.

idades. Porém o apóstolo! o apóstolo de alma forte das fortes crenças do futuro?

Lançai fora o barato mestre-escola de 600\$ e o padre mais barato ainda de 400\$; procurai-os caros, mais que os plenipotenciários e os príncipes, que mais necessários são os padres e os mestres-escola, operários da humanidade que farão surgir das matas, que os contém, os Brasileiros nativos, inteligentes e sãos, em vez de procurar no estrangeiro, os que, úteis, só voluntariamente emigram, e que o farão só atraídos pelo país quando melhor cuidar de si.

Observe-se que Sousândrade propõe uma forma de colonização que respeite o hábitat do indígena, já que os missionários e os mestres-escola iriam até as comunidades indígenas para “seduzi-los” com a religião e a educação. Somente com esses ensinamentos os “brasileiros nativos” serão capazes de cuidar melhor de si. Para realizar esse projeto de colonização integracionista, é necessária a participação de mestres-escola interessados e capazes de “educar” os indígenas de maneira humana e eficaz. Esses padres e mestres-escola não deveriam ser como os que se encontram nas florestas, sem respeito pelo índio, exercendo sua função de maneira arbitrária ou apenas fazendo jus a um baixo ordenado. Deveriam ser homens de educação.

Mas essa uma nova forma de colonização também contribuiria para a destruição da natureza do indígena, assim como o processo que se iniciou com a “invasão” Portuguesa no Brasil. Porém, a diferença é que ele busca integrar na sociedade a figura do índio, de acordo com os moldes ocidentais.

Em Sousândrade, a questão indígena não se circunscreve à sua obra poética, mas também foi objeto de sua prática política e social. Cláudio Cuccagna observa que:

[...] para o índio do Brasil, Sousândrade, na fase imediatamente sucessiva à do seu cargo municipal, propôs medidas que só confirmam e contemplam a orientação da sua política integracionista do período pré-republicano.<sup>147</sup>

Os esforços de Sousândrade para integrar o indígena não passaram de projetos. O primeiro está no “Projeto de Constituição do Estado do Maranhão”, elaborado pelo poeta, que atribui ao Congresso a tarefa de legislar sobre a catequização e colonização dos índios.<sup>148</sup> Essa iniciativa pretende regulamentar a prática de “educação” dos indígenas, conferido um ar de legalidade à sua

---

<sup>147</sup> CUCCAGNA, Cláudio. *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*, op. cit., p. 168.

<sup>148</sup> Seção III “Das Atribuições do Congresso”, artigo 25, parágrafo XIV. In SOUSÂNDRADE. *Ibidem*, p. 531.

colonização. Contudo, Cuccagna<sup>149</sup> ressalta o valor dessa menção do índio nesse projeto constitucional, já que seria único nesse período.

Outra atitude do poeta em relação à questão indígena foi a criação de uma cadeira de “Direito Indígena” no currículo das universidades. Essa instituição deveria ser fundada em São Luís, cujo nome seria “Atlântida” ou “Nova Atenas”. O poeta indica que os docentes para esse curso teriam que vir do Chile, único país do continente que tem profissionais para ministrar esse curso:

[...] para a Faculdade de Direito [...] pouco despenderá a Universidade, além do edifício e do contrato de um professor para a nova cadeira de Direito Índio, o qual pediremos ao Chile, país único na América que em a ciência da educação dos naturais [...].<sup>150</sup>

É notável a atitude do poeta em ressaltar a necessidade de reconhecer os direitos do índio diante de sua contínua exploração durante todo o processo de colonização e progresso “selvagem” que dizimou a maioria desse povo. Conforme a proposta do poeta, a legislação da catequese, da colonização e o reconhecimento dos direitos indígenas talvez freassem sua sistemática destruição, a qual poderia atingir a efetiva extinção.

Vale ressaltar que o reconhecimento dos direitos do índio não o livra da destruição de sua cultura primitiva, por exemplo, já que ele deveria ser educado conforme os padrões ocidentais. Entretanto, Sousândrade busca dar mais dignidade à sua situação visando, por meio da educação, torná-los capazes de assegurar sua existência.

---

<sup>149</sup> CUCAGNA, Cláudio. *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*, op. cit., p. 169.

<sup>150</sup> SOUSANDRADE, *Ibidem*, p. 519.

## Considerações Finais

Na primeira parte desse trabalho traçou-se um pequeno percurso dos estudos críticos sobre a obra sousandradina. Muitas vezes, a crítica literária desconsidera o caráter romântico da obra de Sousândrade, atribuindo-lhes os mais variados rótulos, tais como simbolista, modernista e até mesmo concretista. A necessidade de colocar um rótulo na obra desse poeta fez com que muitas leituras desconsiderassem elementos próprios da poética romântica. A produção sousandradina, sobretudo O Guesa, assenta-se sobre três bases: a crença na liberdade e divindade que a imagem do gênio romântico fornecia ao poeta; a exposição de seus dramas pessoais; e o nacionalismo republicano.

Para muitos críticos o aspecto “radical” da forma poética empregada na obra de sousandradina é uma antecipação dos experimentos do modernismo. Mas a liberdade promovida pela figura do “gênio” permitiu-lhes a ruptura com os códigos poéticos classicistas. A superação dos limites da forma foi um primado e uma constante entre os românticos de todo o mundo. Os ditos experimentalismo e antecipações modernistas presentes na obra sousandradina é, na verdade, a incorporação da liberdade conquistada pela figura do gênio romântico. Como analisado nesse trabalho, a forma do fragmento é um dos elementos mais radicais da poética do romantismo, pois evidencia formalmente a cisão do sujeito e do mundo. O fragmento pode até se parecer como os experimentos modernistas, mas é um elemento da estética romântica relido pelos modernistas. A utilização dessa técnica não é exclusividade da obra sousandradina, mas também é comum entre autores do período.

Outro aspecto dito de exceção na obra de Sousândrade é sua visão patética acerca dos índios. Contudo a visão desse poeta sobre os indígenas é semelhante à de Gonçalves Dias em seu texto “Meditação”. Ambos demonstram a violência adotada pelo estrangeiro no processo de colonização e assumem uma postura bastante crítica em relação ao massacre dos índios após a chegada dos portugueses no Brasil. Essa semelhança entre as duas obras mostra que Sousândrade não pode ser considerado como o primeiro e único autor a tratar da dizimação dos índios durante a colonização de maneira crítica. A diferença entre a faceta indianista de Sousândrade é a assimilação de povos indígenas diferentes daqueles comumente empregados no romantismo brasileiro, tais como o Tupi e o

Guarani. Na produção sousandradina há o emprego de povos indígenas da América do Norte (Apache e Sioux), da América Central (Maia) e da América do Sul (Incas e Tupi). Além disso, a figura do índio na obra desse poeta é um instrumento de crítica ao império de D. Pedro II, expondo assim seus ideais republicanos.

Considera-se que os elementos da estética romântica fomentam a modernidade da poesia de Sousândrade, e são de grande valia para a compreensão da peculiaridade de sua produção na continuidade da poesia dos séculos XIX e XX.

## Referências Bibliográficas

### 1. De Sousândrade

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O Guesa*, London: Cooke & Halsted, The Moorfields Press, 1884.

\_\_\_\_\_. *Poesia e Prosa reunidas de Sousândrade*, org. de Frederick G. Williams e Jomar Moraes. São Luiz: Edições AML, 2003.

### 2. Sobre Sousândrade

CAMPOS, Haroldo e Augusto de. *Re visão de Sousândrade*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva. 2001.

CUCCAGNA, Cláudio. *A visão do Ameríndio na obra de Sousândrade*. São Paulo:

COSTA LIMA, Luiz. "O campo visual de uma experiência antecipadora" in CAMPOS, Haroldo e Augusto de. *Re visão de Sousândrade*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva. 2001, p. 462-503.

CUNHA, Fausto. "A colocação dos pronomes em Sousândrade". *O romantismo no Brasil – de Castro Alves a Sousândrade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

HANSEN, João Adolfo. *Etiqueta, Invenção e Rodapé: O Guesa de Sousândrade*. (manuscrito inédito).

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

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

### 3. Bibliografia Geral

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

ABRAMS, M. H. *El Espejo y la lámpada – teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Trad. Gregório Aráoz. Buenos Aires: Editorial Nova, 1953.

ALENCAR, José. *Como e Porque sou Romancista*. Campinas: Pontes, 1990.

ALIGHIERI, Dante. "Paraíso" in *A divina comédia*. Trad. e notas Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ALVES, Cilaine. *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a Ironia Romântica*. São Paulo: EDUSP/ FAPESP, 1998.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad., Intro. e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras.

BORNHEIM, Gerd. "Filosofia do romantismo" in *O Romantismo*, 4. ed. Org. Jacó Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 2004 p.75-112.

BYRON, Lord. "A peregrinação de Childe Harold" in *Byron: obras*. Tradução de Francisco José Pinheiro Guimarães. São Paulo: Edições Cultura, 1943.

CALMON, Pedro. *História Social do Brasil – Espírito da Sociedade Imperial*, 2. ed., São Paulo: Companhia da Editora Nacional, Tomo II, 1940.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*. 9. ed. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Itatiaia, vol. II, 2000.

\_\_\_\_\_. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH-SP, 2002.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. 3. ed. Trad. de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

CUNHA, Fausto. "Castro Alves" in *A literatura no Brasil*. direção Afrânio Coutinho, co-direção Eduardo de Faria Coutinho. 6. ed. (rev. e atual). – São Paulo: Global, 2002.

D'ANGELO, PAOLO. *A estética do romantismo*. Trad. Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

DENIS, Ferdinand. "Resumo da história literária do Brasil" in *Historiadores e críticos do romantismo – 1: a contribuição européia, crítica e história literária*. Sel. e apres. Guilhermino César, São Paulo, EDUSP, 1978, p. 36-8.

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

GOMES, Eugênio. "Castro Alves e o romantismo brasileiro" in *Castro Alves – obra completa*. (org. do texto e notas) Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, 19-43.

GUINSBURG, Jacó e ROSENFELD, Anatol. "Romantismo e Classicismo" in *O Romantismo*, 4. ed. org. Jacó Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 261-274.

GUSSDORF, Georges. *Les sciences humaines et la pensée occidentale IX: Fundements du savoir romantique*. Paris: Payot, 1982.

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

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

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira. (1855-1877)*, São Paulo, Cultrix/EDUSP, Vol. III, 1977.

NUNES, Benedito. "A visão romântica" in *O Romantismo*, 4. ed., org. Jacó Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 51-74.

PAES, José Paulo. "Aporia da Vanguarda" in *Socráticas: poemas*, São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 33.

PAZ, Octavio. *Os filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*, trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*, trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2000.

RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a idéia de nação*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 2. ed. Tomo II (1830-70). Rio de Janeiro: H. Garnier, Vol. 2, 1903.

ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. (ed. rev. e ampl.). Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 89.

SALOMÃO. Rei. "Cantares de Salomão" in *A Bíblia Sagrada – antigo e novo testamento*. trad. de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969, p. 687- 92.

SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SCHLEGEL, Friedrich. *Dialeto dos Fragmentos*. Trad., apres. e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SZONDI, Peter. *Poética y filosofia de la historia*. Visor, 1992.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)