

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA

O GUESA EMPENHADO: NAÇÃO, CONTINUIDADE E
INOVAÇÃO DO SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO

Olívia Barros de Freitas

Brasília
2008

OLÍVIA BARROS DE FREITAS

O GUESA EMPENHADO: NAÇÃO, CONTINUIDADE E
INOVAÇÃO DO SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literatura da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do Título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Professora Doutora Ana Laura dos Reis Corrêa

Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literatura
2008

Comissão Examinadora:

Prof. Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa
(Orientadora)

Prof. Dra. Deane M. Fonseca de Castro e Costa (Suplente)

Prof. Dr. Hermenegildo José Bastos

Prof. Dr. Mario Luiz Frungillo

DEDICATÓRIA

À Leticia Marcelina Guerra Barros

AGRADECIMENTOS

As reflexões presentes nesta pesquisa não foram produto de um trabalho solitário. Diálogos presentes em aulas, em idéias levantadas no grupo de pesquisa "Literatura e Modernidade Periférica", e apontamentos de professores e colegas foram fundamentais. Não poderia deixar de agradecê-los.

À Ana Laura dos Reis Corrêa, amiga e orientadora, presença confiante no trabalho crítico.

Aos professores Hermenegildo José Bastos e João Vianney pelas atenciosas intervenções e sugestões de leitura, e a todos os professores do TEL, cuja convivência contribuiu fundamentalmente em minha formação.

Ao grupo "Literatura e Modernidade Periférica".

A meus pais, Paulo e Geny, e meu irmão, Frederico, pela confiança, pelo apoio e, principalmente, pela paciência.

Ao Eduardo Monteiro, pelo amor e carinho.

Aos amigos Max Müller, Marina Mendes, Núbia Gomes, Aryanne Amaral, Eiliko Flores, Giorgio Girardi, Lee Sharp e Tatyani Quintanilha, pela troca de idéias produtivas e angústias.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro.

SUMÁRIO

SUMÁRIO	5
RESUMO	6
ABSTRACT	7
INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO I - ANTIGA LIRA COM NOVAS CORDAS.....	27
1.1 <i>Épica e consciência histórica</i>	27
1.2 <i>Subjetivismo e tradição literária</i>	43
1.3 <i>Locus amoenus, locus urbanus</i>	57
CAPÍTULO II - A INSERÇÃO DOS ESPOLIADOS NA MODERNIDADE.....	68
2.1 <i>Indianismo</i>	68
2.2 <i>Indigenismo</i>	81
2.3 <i>Abolicionismo</i>	86
CAPÍTULO III - A REPÚBLICA, O ZAC DOURADO.....	95
3.1 <i>Um “regime” fora do lugar</i>	95
3.2 <i>Troca de tabuletas e utopia</i>	103
IV. CONCLUSÃO.....	107
V. BIBLIOGRAFIA.....	114

RESUMO

Este trabalho procura examinar a dialética continuidade/ruptura na poética de *O Guesa* de Joaquim Manuel de Sousaândrade. Percebe-se que na tensão entre tradição e transgressão mora a evidência do ideal de nação que Sousaândrade tentou solidificar em sua obra. Estuda-se a problemática do empenho no projeto de criação e desenvolvimento social do Brasil. A análise dialética da matéria do texto elucida momentos de transgressão e de manutenção da forma estética, que é também histórica, ideológica e social. O processo de produção de um imaginário nacional está relacionado com o sistema literário brasileiro. A tendência universalizante ou panamericana da obra, confrontada com raízes históricas, é questionada quanto à possibilidade de sua existência desvinculada da totalidade, isto é, do local, do nacional. Discute-se até que ponto há, de fato, ruptura estética com os modelos que formam o sistema literário brasileiro, a partir do tipo de consciência latente na obra no que diz respeito ao atraso e ao subdesenvolvimento do país.

Palavras-chave: Sousaândrade; *O Guesa*; poesia; tradição literária; sistema literário; materialismo; nacionalidade; dialética.

ABSTRACT

This work intends to examine the dialectic continuity/rupture in Joaquim Manuel de Sousaândrade's *O Guesa*. It can be noticed that in the tension between tradition and transgression lives the evidence of the ideal of the nation which Sousaândrade tried to solidify in his work. The problem of the commitment in the project of Brazil's social creation and development is studied. The dialectic analysis of the text's matter clarifies transgression and maintenance moments of the esthetic form, which is also historic, ideologic, and social. The production process of a national imaginary is related with the Brazilian literary system. The work's universalizing or panamerican tendency, confronted with historical roots, is questioned about the possibility of its existence not bound/connected with totality, that is, from the local, from the national. It's discussed until which point there is, in fact, esthetical rupture with the models that form the Brazilian literary system, from the kind of latent consciousness in the work with respect to the backwardness and underdevelopment of the country.

Keywords: Sousaândrade; *O Guesa*; poetry; brazilian literary system; materialism; nacionality; dialectics.

INTRODUÇÃO

Sousândrade, ou melhor, Joaquim Manuel de Sousa Andrade, nasceu em 9 de julho de 1832 na Fazenda Nossa Senhora da Vitória, que depois viria a herdar, situada no município de Pericumã, nas imediações de Alcântara, Maranhão. Com a venda gradativa de vários bens herdados, Sousândrade pôde fazer diversas viagens, muitas delas dedicadas aos seus estudos. Morou em São Luís, Europa, Rio de Janeiro e Nova Iorque. Visitou toda a América Latina, em especial o Chile e o Peru, onde talvez tenha vivido durante certo período. Foi casado e se separou. Teve uma filha, Maria Bárbara, que inspirou vários de seus versos e poemas. Ensinou grego no Liceu Maranhense e sonhava com a criação da Universidade Atlântida. Além de poemas, Sousândrade publicou textos em diversos jornais, nos quais discutia política, arte, educação e moralização dos costumes. Doente e, segundo alguns, louco, morreu pobre e abandonado pela família, em 1902, no Hospital Português de São Luís.

O Guesa, o mais ousado projeto literário de Sousândrade, é um poema de cunho épico narrativo e tem como tema uma peregrinação transamericana. O herói, Guesa, nome que designa um errante, uma pessoa sem lar, foi composto a partir de um mito da tribo muíscas da Colômbia, no qual uma criança era afastada da companhia materna para ser criada até os dez anos de idade no templo do Sol. Ao completar dez anos, deveria sair em peregrinação em caminhos de Bochica para instruir seu povo, fazer-lhe revelações e milagres. Após as andanças por esse caminho, também chamado de Suna, o escolhido deveria ser sacrificado, para trazer vida, iluminação e paz aos homens. A obra de

Sousândrade apresenta os seguintes personagens: o Guesa (que posteriormente será confundido com o Zac), Fomogotá ou D. Pedro II (inimigo do Guesa), a filha do Guesa, Uyara, Coelus, D. João, Milton, Homero, entre outros.

O historiador Ferdinand Denis, inspirado pelo texto de Camin, é forte referência para a composição de *O Guesa*. A temática muísca, sua mitologia e relação com os Incas são apresentadas nas pesquisas do historiador. A composição temática do poema é feita por meio de fusões de dados mitológicos da cultura incaica e muísca, além de dados de variadas mitologias de povos indígenas brasileiros.

A peregrinação do Guesa tem início nos Andes. Atravessando a América do Sul, o herói-mártir chega ao Brasil, onde se detém por um certo tempo, e depois prossegue viagem rumo à Europa e à América do Norte. Sousândrade publica a continuação do Canto XII de *O Guesa* e a intitula de “O Guesa, o Zac”. O Zac, na religião muísca, era um grande líder espiritual, e nessa continuação do Canto XII há indicação de que o herói poderia se transformar nesse líder. Aliada às andanças internacionais do Guesa errante, tem-se uma visão peculiar do indígena, que não é, ao contrário das representações do indígena feitas por Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães e José de Alencar, a do índio colonizado no litoral brasileiro, mas sim a de um índio que transmite culturalmente a presença tradicional de várias tribos latino-americanas, como incas, muíscas, nheengabás e tupinambás. No poema, o indígena não é idealizado nem é símbolo da nacionalidade, como o tratavam os românticos brasileiros, pois há, nos versos de Sousândrade, a figuração do indígena como aquele que foi dominado e subjugado em toda a América Latina, o que certamente revela uma proposta temática que indica a ruptura do autor em relação ao estilo de época e ao cânone romântico vigente no Brasil. Por outro lado, o indígena é também associado ao herói, é tingido de cores épicas e, mais ainda, é associado à figura do poeta, o que resulta em uma imagem peculiar do indígena, se comparada à figuração do personagem ameríndio no Romantismo brasileiro; apesar disso, é preciso ressaltar que a representação feita por Sousândrade não está isenta de idealização do herói.

A estrutura do poema apresenta elementos estéticos que indicam uma forma globalizadora ou universalizadora, que foi vista como evidência da pré-modernidade ou do traço vanguardista do poema por críticos como Haroldo e Augusto de Campos.

Durante a segunda metade do século XIX, a chama da escola romântica no Brasil encontrava-se acesa, gerando um grande impacto nas artes e nos feitos intelectuais. Mais especificamente durante a segunda geração deste movimento (do ponto de vista cronológico), escreveu Joaquim Manuel de Sousa Andrade. O movimento intelectual contemporâneo a este poeta e professor – idealizador da Universidade Federal do Maranhão, que apenas seria construída muitas décadas depois, não apreciou suas idéias políticas nem sua obra poética, que permaneceu no limbo literário praticamente até os anos 60 do século XX.

A crítica brasileira, até a segunda metade do século XX, posicionou-se de forma desinteressada sobre a obra de Sousândrade. Tratava-se de um escritor desconhecido e estranho, que em certos momentos parecia se aproximar do cânone romântico e, em outros, se afastar. Sua visão política e social certamente era peculiar e um tanto quanto vanguardista se comparada a de outros escritores de seu tempo.

Os estudos mais consubstanciados sobre a obra do poeta maranhense têm início com a pequena referência que Silvio Romero faz a ele em *História da Literatura Brasileira*. Há também uma pequena análise feita por Antonio Candido em “Poetas menores”, em *Formação da Literatura Brasileira*. Atenção mais detalhada ao trabalho do poeta é dada por Fausto Cunha em *O Romantismo no Brasil, de Castro Alves a Sousândrade*.

Antonio Candido e Silvio Romero caracterizaram Sousândrade como um poeta romântico, entre os menores do período. Os irmãos Campos não chegam a dar um veredicto acerca da posição de Sousândrade no conjunto da literatura brasileira, apenas examinam as pistas encontradas na obra, que, para esses críticos, indicam o caráter inovador da poética de Sousândrade. Este presente trabalho não se constitui de uma tentativa de caracterizar o autor ou sua obra poética, mas sim de propor uma averiguação no que diz respeito à noção de sistema literário, importando-se com a interação entre a obra *O Guesa* e o sistema literário brasileiro.

O trabalho que recuperou a esquecida obra do poeta foi a *Re Visão de Sousândrade*, publicada pela primeira vez em 1964 pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Esse estudo limita-se a análise dos Cantos II e X de *O Guesa*, que correspondem

aos dois infernos do poema. Conceitos criados por Ezra Pound são comparados à estética utilizada por Sousândrade nos dois cantos. A obra também contém um glossário de leitura do Canto X, bem como republica os dois Cantos analisados.

Perdura até nossos dias o grande interesse da crítica internacional pela obra de Sousândrade. O estudioso norte-americano Frederick G. Williams dedicou parte de sua produção acadêmica à realização de análises dedicadas exclusivamente ao poeta maranhense. Doutor em Literatura Luso-Brasileira pela Universidade de Wisconsin, junto do estudioso da cultura maranhense Jomar Moraes, Williams lança em 1970, além de sua tese *Sousândrade: A study of his life and work* de 1971, uma compilação de textos inéditos do autor reunidos em *Sousândrade: inéditos*. Em 1978 lança, novamente com Jomar Moraes, *Sousândrade: prosa*, reunião de textos do poeta que foram publicados em diversos jornais da época. Algumas das diversas pesquisas do historiador e crítico americano Frederick Williams dedicadas ao escritor maranhense se realizaram em seu país de origem, como é o caso de *Sousândrade, A Study Of His Life And Work* e *The Wall Street Inferno*.

Claudio Cuccagna, italiano, estudioso de literatura brasileira, publicou em 2003 *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*, na qual analisa o papel do indígena em *O Guesa*, entre outras obras, associando-o ao indigenista Frei Bartolomé de las Casas. Cuccagna chama a atenção, em seu estudo, sobre o caráter contraditório do herói da obra que é, ao mesmo tempo, exaltado por sua grandeza cultural e sacrificado ao civilizador. Cuccagna foi um dos poucos estudiosos a explorar a formação da brasilidade e a levar em consideração o meio social.

Autores como Frederick Williams, Claudio Cuccagna e Robert E. Brown têm demonstrado interesse em averiguar o posicionamento vanguardista que o autor demonstra ter sobre a visão do indígena no século XIX, ou ainda sobre os aspectos temáticos da obra, que, ao se apropriarem de culturas indígenas de toda a América e também de elementos estéticos da tradição literária européia, antecipariam a atual globalização. A realidade imediata e os traços da vivência no Brasil do Segundo Reinado da obra são, entretanto, deixados em segundo plano em algumas dessas análises.

Sousândrade foi, então, bem estudado fora do Brasil. Tornou-se uma figura peculiar da literatura brasileira graças a análises críticas que o colocariam como um escritor de vanguarda, pré-modernista ou simbolista. É curioso também o fato de já existirem

traduções da obra poética para o inglês, como a do Canto X do *Guesa*, traduzida por Robert E. Brown como *The Wall Street Inferno*, e a tradução de um trecho de *Harpas Selvagens*, feita por G.G. Byron, intitulada “To Inez”. O interesse não se restringiu à América do Norte. Na Itália, além de Claudio Cuccagna, outros críticos ainda se dedicam à obra sousandriana, como Luciana Picchio, que escreve um capítulo sobre o poeta em *Crise del Linguaggio e Avanguardie Litterarire in Brasile*.

Parece haver um interesse pelos textos de Sousândrade no exterior. Tal interesse pode estar ligado aos vários elementos que aproximariam o poeta à cultura universal. O fato de as primeiras publicações de *O Guesa* terem se dado no exterior, apesar da ausência de documentos que comprovem essa informação, é entendido por Luiza Lobo como um desejo do autor de que sua obra fosse preferencialmente publicada fora do país.

Atualmente, Luiza Lobo é a pesquisadora brasileira que se deteve em estudar a obra do poeta com mais afinco. Em *Sousândrade: Tradição e Ruptura*, Luiza Lobo apresenta uma versão hermenêutica da obra, baseada em sua dissertação de mestrado de 1976 na Universidade Católica do Rio de Janeiro. Em *Épica e Modernidade em Sousândrade*, texto baseado em sua tese de doutoramento, defendida na University of South Carolina, em 1978, Luiza Lobo apresenta um minucioso estudo acerca de dados biográficos de Sousândrade. A autora questiona, em alguns momentos, os dados e a crítica feita por toda a bibliografia crítica referente ao autor, inclusive a *Re Visão de Sousândrade* de Augusto e Haroldo de Campos. Luiza Lobo sugere a filiação antecipada do poeta ao Simbolismo, vendo-o como antecessor de movimentos literários como o Pré-modernismo.

Logo depois da redescoberta da obra de Sousândrade, nos anos 60, Haroldo de Campos e, também, Luiza Lobo, se concentraram primeiramente em olhar e analisar os aspectos excepcionais da obra do autor. Buscavam os aspectos de sua obra poética que estivessem em contraste com os demais textos literários do séc. XIX. Traços e marcas modernas ou que trasbordassem a estética e a ideologia romântica foram evidenciados nessas análises. Muitos críticos afirmavam que o poeta não tinha traços românticos e, portanto, não poderia estar filiado a tal estilo de época. A visão do crítico Frederick Wills é contrária a essa corrente:

Yet, we must not forget that Sousândrade was a romantic poet, reared and molded by romanticism as it existed home and internationally. His early works can only be perfectly viewed in this context, and his later ones are incomprehensible without it. To think of Sousândrade in something other than a romantic context is not to know him. It is only within this movement that we gain an understanding of his poetry, and in this setting, admiration for his inventiveness (WILLIAMS, 1971, p. 71).

Essas divergências sobre a periodização em que estaria inserida a produção de Sousândrade demonstram que a crítica ainda não se decidiu sobre como posicionar o poeta na história da literatura brasileira. Talvez, mais interessante que simplesmente averiguar se a estética do poeta estava ou não além da compreensão do seu tempo, seja averiguar em que medida há em sua estética dados relacionados a toda a tradição da literatura no Brasil, e em que medida isso evidencia a historicidade do poema de Sousândrade.

Este trabalho de pesquisa foi motivado por um interesse pessoal em poesia do século XIX. Interesse que foi acentuado, engrenou e tomou fôlego a partir das discussões levantadas no grupo de estudos “Literatura e Modernidade Periférica” da Universidade de Brasília desde 2003. A partir das discussões acerca da formação da literatura brasileira e da representação literária em condições de produção periféricas, investigar o lugar de *O Guesa* no sistema literário brasileiro pareceu-nos um problema relevante, tendo em vista que a crítica permanece em litígio no que diz respeito à periodização da obra de Sousândrade, percebendo-a como uma produção à frente da época em que foi produzida. A recepção de *O Guesa* é, ainda, controversa, pois, além de ser uma obra que possui uma série de marcas que, inicialmente, parecem evidenciar seu caráter inovador em relação ao momento histórico e literário de sua produção, *O Guesa*, no entanto, em vários momentos, conforme será levantado nesta pesquisa, está organicamente relacionado à estrutura do romantismo vigente durante o século XIX. *O Guesa*, como afirma a crítica, foi uma obra não-entendida no tempo em que foi escrita, já que foi considerada uma produção de baixa eficácia estética, praticamente ignorada pela crítica e

desconhecida dos leitores. A versão de *O Guesa* utilizada durante esta pesquisa foi a publicação fac-similar em tamanho original de sua terceira edição em *Poesia e Prosa Reunidas de Sousândrade*, organizada por Jomar de Moraes e Frederick G. Williams, publicada em 2003 pela Academia Maranhense de Letras. Tal escolha justifica-se por essa ser a última publicação do poema e a mais completa, já que inclui treze cantos do poema e as 62 estrofes que compõem a continuação do Canto XII, publicadas no jornal *O Federalista*, edições 22, 24 e 29 de março de 1902, três semanas antes do falecimento do poeta. A edição também apresenta uma lista de correções feitas a caneta e atribuídas a Sousândrade.

A linguagem poética de *O Guesa* é dialética, pois ao mesmo tempo em que sua estruturação visa independência, bastar-se em um âmbito próprio, a mesma necessita submeter-se a um imenso conjunto de símbolos lingüísticos, históricos e sociais para que possa transmitir a mensagem poética. Em poesia não se tem a reprodução lingüística exata de fatos comuns ao uso diário da língua, e sim o uso incomum de tais símbolos.

Justamente pelo fato de a poesia não transparecer de forma evidente o cotidiano da sociedade é que esta pode bem traçar e indicar elementos precisos da realidade vivida na época de sua confecção. Isso ocorre porque nenhuma obra de arte é totalmente independente do convívio e do meio social, mesmo que exista o esforço por parte do poeta em apagar tal marca. O real pode parecer ser inteligível, porém a arte atua como “fio” de conexão para a percepção de alguns dados referentes ao momento e local de sua produção que nem sempre estão disponíveis na experiência imediata, mas que se tornam acessíveis pelos trabalhos estéticos do poeta ao recriar poeticamente a realidade. O poeta, assim como todo o ser humano, é um ser social e, inevitavelmente, apesar do esforço de escapar à realidade banal e cotidiana, representará dados da época e do mundo em que vive.

A literatura é uma produção humana marcada pela contradição: é mercadoria reificada produzida pelo trabalho livre. Segundo o marxismo, existem dois tipos de trabalho humano. O trabalho concreto é aquele ligado ao valor de uso da atividade realizada, do modo como a energia foi gasta para sua realização; nele não há oposição entre força de trabalho e trabalhador. Já o trabalho abstrato é aquele relacionado ao valor de troca. O trabalho abstrato atua de forma fundamental nas relações sociais, já que é ele que cria todo um sistema valorativo, independentemente da atividade concreta que venha a ser exercida.

(ASTRADA, 1968, p. 37-38). Ter uma atividade de trabalho é algo fundamental para os homens, pois é o trabalho que servirá como intermediário entre as pessoas e o meio natural. Desse modo, o fazer literário é uma forma de trabalho, e a literatura, uma mercadoria. Isso passa a ocorrer quando a literatura, tornando-se autônoma, se desliga do mito e da religiosidade para se constituir um território racional-lógico, que tem valor institucional. No entanto, a literatura-mercadoria, como arte autônoma, possui grande poder crítico. O trabalho artístico não é realizado na sociedade da mesma maneira que os outros tipos de trabalhos o são, pois a obra artística inicialmente não tem finalidade prática, mesmo podendo ser associada a alguma finalidade em algumas situações. É por meio da obra de arte que o ser humano se reconhece, e justo por não ter uma finalidade inicial, a arte é o espaço da liberdade:

(...) é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. (ADORNO, 2003, p. 69).

A questão do fazer artístico, esse trabalho abstrato reificado¹, é ainda mais complexa no Brasil. Aqui a literatura veio de fora, foi imposta pela colonização, junto com a própria língua falada. A estética oriunda da metrópole era arrojada: moldes clássicos da mais alta erudição. É nesse país em litígio, com imensas contradições sociais e intelectuais, que escreve Sousândrade, e, ao analisar sua obra, deve-se levar em conta em que situação histórica essa obra de arte foi composta.

¹ Segundo Georg Lukács (1974), expandindo e desenvolvendo o conceito de Karl Marx (1983), reificação é o processo histórico constitutivo às sociedades capitalistas. Esse fenômeno é marcado por uma transformação experimentada pela atividade produtiva, pelas relações sociais e pela própria subjetividade humana, que passam a ser submetidas, reconhecidas e cada vez mais identificadas como caráter inanimado, quantitativo e automático de objetos ou mercadorias circulantes no mercado capitalista. Frederic Jameson, enriquecendo o conceito, observa que a reificação “(...) designava não só a substituição das relações humanas por relações entre coisas (dinheiro, o “nexo de cash”), mas também – na forma do chamado fetichismo da mercadoria – uma peculiar patologia do material, na qual as primeiras coisas sólidas de um mundo de valores de uso são transfiguradas em equivalências abstratas que, não obstante, projetam agora a miragem de um novo tipo de libidinalidade materialmente investida na mercadoria: nesse sentido, ‘reificação’ é virtualmente o outro extremo da matéria, que ela parece transformar em objetos estranhamente espiritualizados, que, ainda assim, se parecem mais com coisas do que as próprias coisas.” (JAMESON, 1997, p. 234/235)

A obra de arte e o mundo têm relações íntimas: a arte, em um primeiro estágio, parece tentar se desligar do mundo concreto. No entanto, a obra não se realiza como arte se não constituir um mundo a parte, como uma espécie de outro do mundo. *O Guesa* foi o poema escolhido para o desenvolvimento desta pesquisa, pois seu valor e suas escolhas estéticas iluminam uma série de contradições relacionadas tanto com o mundo concreto, quanto com o próprio fazer artístico. O domínio das técnicas literárias de Sousândrade em relação aos demais poetas de seu tempo também é uma questão importante levantada pela crítica.

A criação artística em países colonizados nasceu da violência e da imposição dos colonizadores. Desde o início da sua formação, a literatura não se resignou a ser apenas a imitação de sua fonte original estrangeira, e não conseguiu se conciliar com seu passado de colonização ibérica. Mesmo os primeiros poetas do período de configuração do sistema literário brasileiro sentiram já a necessidade de independência cultural, e, resistindo à filiação portuguesa, acabaram trocando a influência de uma metrópole por outra, sem consciência disso. Foi o que aconteceu durante o período romântico, em que a Europa, apesar dos esforços dos intelectuais brasileiros, continuava sendo a sua principal influência literária.

A busca por originalidade da literatura brasileira em relação a suas matrizes sempre esteve presente no Romantismo, que ansiava pela peculiaridade cultural das obras de arte e dos intelectuais. Havia o rechaço da matéria estrangeira. No entanto, a contraposição a essa matéria também tinha origens estrangeiras. A literatura romântica investe então na representatividade da nacionalidade, em período modernizador.

A literatura brasileira começa a se configurar como sistema durante o período do Arcadismo, quando está em voga a arte neoclássica, propugnando os valores universais e o rigor estético na produção artística. A literatura desse período já possuía, então, elementos de empenho, isto é, de produzir uma literatura capaz de se equiparar à literatura européia e, assim, equiparar a Colônia à Metrópole. Segundo Antonio Candido, o fato de a literatura brasileira ter começado a se configurar de forma sistêmica durante o Arcadismo foi um trunfo para a consolidação do sistema literário nacional, já que a literatura se iniciava com padrões internacionais de rigor formal e de construção textual. O Romantismo, ao contrário, buscou o rompimento com as fórmulas clássicas e com o

racionalismo, mas, no entanto, foi também uma estética empenhada no compromisso da literatura com a construção da nação independente, mas, mesmo assim, não conseguiu se desvincular totalmente de fórmulas já postuladas como canônicas, mesmo quando julgava fazê-lo. Assim, é necessário observar o estabelecimento de operações estéticas e estruturais dentro da obra literária que estão relacionadas à estrutura da sociedade brasileira.

A obra de Sousândrade, assim como qualquer tipo de produção artística anterior feita no Brasil, deve ser analisada como parte da tradição de poesia local, que é forte e decisiva para instauração de muitos valores nacionais.

O presente trabalho procura examinar qual foi o ideal de nação que Sousândrade tentou solidificar em *O Guesa* para o período. Estuda-se nesta dissertação a problemática do empenho no projeto de criação e desenvolvimento social do Brasil e a criação literária como esforço que, realizado na obra, cria referências para a sociedade.

Inicialmente, o estudo de *O Guesa* provoca a forte sensação de que se trata de um texto diferente dos demais textos da literatura brasileira do século XIX. No entanto, ao pesquisar exatamente quais seriam estes dados diferenciadores, percebe-se que muitos não se distanciam tanto da estética romântica quanto pode parecer em um primeiro contato.

A análise dialética da matéria do texto procura momentos de transgressão e de manutenção da forma estética, que é também histórica, ideológica e social. A partir disso, é possível questionar até que ponto há, de fato, ruptura estética com os modelos que formam o sistema literário brasileiro.

Também a análise do fundo temático do poema, a escolha mítica do enredo, deve ser realizada de forma dialética, para que se alcancem e se integrem os traços contraditórios dessa escolha: por um lado há a tentativa de aproximação do mito, um retorno utópico do folclore e do mito indígena; por outro, tais ideais parecem estar distantes da realidade social do século XIX, tanto dos brasileiros como dos americanos de modo geral.

Não é possível tratar da formação da literatura brasileira sem considerar a formação econômica do Brasil. O sistema literário se consolida em torno do final do século XIX, processo marcado pela obra da fase madura de Machado de Assis. Mutilado, interrompido e incompleto é o processo de formação da economia brasileira. A consolidação do sistema literário não foi, portanto, suficiente, como sugeriam o pensamento

ilustrado e o nacionalismo romântico desenvolvidos pela literatura empenhada dos primeiros escritores brasileiros, para que o Brasil se formasse como nação economicamente livre e soberana. Na verdade, o sistema literário brasileiro só se consolida quando é possível formalizar esteticamente a impossibilidade da nação para o país ainda dependente, mesmo depois da Independência e da Proclamação da República.

O estudo da literatura brasileira como um sistema literário iniciou-se concretamente a partir da publicação de *Formação da Literatura Brasileira* por Antonio Candido. Essa obra vê a literatura nacional como uma síntese de tendências universais e locais, marcando a diferença do que pode ser considerado manifestação literária e do que pode ser chamado de literatura propriamente dita. A respeito do sistema literário, Candido afirma:

(...) a literatura propriamente dita é considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas (línguas, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e que fazem da literatura aspecto orgânico da civilização (CANDIDO, 2000, p. 23).

O movimento romântico instaurado no Brasil é marcado por uma série de características que tentavam adequar a arte à cultura e ao momento histórico nacional (este já diverso do ocorrido durante a época arcádica): o empenho do escritor de ser patriótico, com estímulo e dever para a nação, contribuindo para o seu progresso; a tentativa da reconstrução da arte nacional, derrubando os pilares já construídos pelos árcades, para que uma literatura nova, original e nacional fosse aí erguida; a busca de novos modelos artísticos, que não seriam nem clássicos (para quebrar os vínculos com o passado) nem portugueses (libertando-se de qualquer tipo de associação com a ex-metrópole).

O Guesa, tendo em vista suas particularidades como obra de arte e seu enquadramento no sistema literário nacional, apresenta características de tradição e de ruptura quando comparado à arte produzida em sua época. A tradição é de cunho romântico, de inspiração européia (apesar do empenho em ser original), buscando o distanciamento da pátria-mãe.

A noção de sistema literário requer a existência de denominadores comuns que liguem as obras umas às outras, de modo a fazer da literatura um elemento orgânico da civilização, e não apenas um aspecto da vida nacional dissociado da formação histórica e total dos múltiplos fatores (sociais, políticos, econômicos, culturais, entre outros) que configuram a terra como Brasil e o povo como brasileiros.

Essa noção é fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa acerca da poesia sousandreaana, tendo em vista que a crítica nacional e estrangeira tem encaminhado a leitura das obras do poeta na direção da tendência universalista e globalizadora que ela manifesta, e mais, a crítica tem reconhecido essa tendência como traço inovador, vanguardista e peculiar na obra de Sousândrade. A perspectiva do sistema literário reposiciona essa tendência universalizante ou panamericana, confrontando-a com raízes históricas e pondo em questão a possibilidade de sua existência desvinculada da totalidade que compõe a realidade brasileira e a sua filiação à tradição literária constituída aqui. Considerando-se a formação da literatura nacional como sistema, percebe-se que, se por um lado, as influências externas na obra de Sousândrade se fizeram visíveis a partir de vias relativamente pouco usadas pelos seus contemporâneos (a América Latina e a do Norte), mais vinculados à produção literária européia, o poeta de *O Guesa* não escapou do dilema constitutivo da literatura brasileira: a dialética local *versus* universal. Assim, em *O Guesa*, se há a presença de um universal temático, e mesmo formal, quando se limita a análise a determinados cantos e aspectos estéticos do poema, há também uma forte presença dos elementos comuns ao mais tradicional legado da literatura ocidental: os traços épicos, heróicos, o uso de versos decassílabos, a defesa de ideais burgueses, ilustrados e liberais, como o empenho nas formas civilizatórias, na educação formal, na modernização, na insistência da instauração de um sistema republicano.

Nesse sentido, *O Guesa* também está filiado à formação de uma tradição nacional, local. O poeta trabalha esteticamente a figura do indígena que, em luta contra D. Pedro II, é erigida como símbolo do desejo de um Brasil republicano, avançado, capaz de estar à altura das nações civilizadas e independentes. Esse empenho evidencia a tendência localista e nacionalista do poema em tensão constante com sua peculiar, mas não inteiramente nova ou diversa de seu tempo, tendência universalizante, internacionalista ou globalizante. Sousândrade, com sua produção artística empenhada, está enraizado nos

dilemas que constituíram seus predecessores e contemporâneos brasileiros. Portanto, como parte do sistema literário brasileiro, é um dos poetas que, buscando expressar esteticamente uma visão de seu país e do mundo e um projeto de nação seguindo modelos liberais burgueses, deu continuidade, inclusive por meio de processos de ruptura, à constituição dessa narrativa maior sobre a lógica histórica e contraditória do Brasil e da situação de seu povo: o sistema literário nacional. Como afirma Candido, esse sistema se forma por uma tradição local e universal e depende de cada escritor que, como um corredor, transmite a tocha, durante a longa corrida, ao corredor seguinte, com algum acréscimo que alimenta ainda mais a chama. Sousândrade não somente transmite essa tocha aos seus sucessores, anunciando novos tempos para a literatura brasileira (seja simbolista, seja pré-modernista), mas, fundamentalmente, recebeu de seus antecessores um legado e o trabalhou esteticamente de acordo com as condições de produção do seu tempo, ao qual esteve ligado, assim como os demais escritores românticos.

Manipulações estéticas, preciosismos de linguagem e versificações não-convencionais para sua época são dados que levariam *O Guesa* à internacionalização. O trabalho do poeta é manipular a materialidade dos signos, aquilo que o lingüista Roman Jakobson intitula de função poética. Este fazer opera-se de modo que a atenção se volte para a própria linguagem, configurando sua mensagem. O artista, esteticamente, visa o conhecimento de si mesmo e da subjetividade ou objetividade humana, submerso nas contingências do momento presente histórico, agregado ao desejo de compreensão da comunidade de que faz parte. Há então, de forma latente ou manifesta, a representação da historicidade na literatura, que age como condutora de uma retificação histórica.

Pensar no sistema literário nacional e avaliar obras de arte de períodos anteriores são tarefas importantíssimas para que a crítica literária nacional possa repensar a vigência desse sistema hoje. O Brasil ainda não conseguiu superar seu passado; o passado parece ser ainda bem atual. Nesse sentido, o exame de obras de artistas que participaram do processo de formação é importantíssimo para que a própria crítica avance. O estudo, não só de textos literários anteriores, como do próprio passado nacional, é valioso, pois por meio dele encontram-se problemas ainda não resolvidos no presente e indicam-se possibilidades e dificuldades para o futuro. Assim, a tendência de intitular Sousândrade como um “pré-modernista”, como muitas linhas críticas alinhadas a uma tendência universalizante

pretendem fazer na contemporaneidade, exclui a matéria nacional, dando margem, então, a uma visão equivocada da aparição da cor local no poema.

O conflito dialético entre local e universal é algo decisivo para a literatura brasileira. Segundo Roberto Schwarz, em “Nacional por Subtração” (2005), o Brasil já nasceu com o selo da internacionalidade. É a soma do cosmopolita e do local que dá a ver, pela representação literária, a realidade de um país que foi colonizado e que possui modelos importados.

Considerando as tendências particularizantes e universalizantes presentes em *O Guesa*, esta pesquisa tem como objetivo demonstrar criticamente e dialeticamente como se apresentam aspectos de continuidade e de tradição no poema de Sousândrade, atentando para sua posição em relação ao sistema literário nacional, ainda não consolidado no período. O caráter nacional e empenhado do poema, perpassado ainda pela consciência amena do atraso em relação ao país, dá ao poema um movimento pendular de tradição e ruptura. Apesar de apresentar traços de consciência acerca da realidade histórica do país, a obra não evidencia conscientemente a catástrofe do projeto de nação; ao contrário, demonstra ter fundo utópico e esboça uma crença no futuro desse projeto.

Portanto, *O Guesa* é um poema que, esteticamente e ideologicamente, evidencia aspectos muito relacionados à tradição cultural do século XIX. O poema apresenta algumas inovações estéticas se observado em cotejo com o contexto da produção romântica nacional; suas influências divergem do cânone romântico instaurado no Brasil, aproximando-se da arte romântica européia. No entanto, apesar de um aparente desprendimento da perspectiva nacionalista comum ao Romantismo brasileiro, a obra problematiza o Brasil Império e a Primeira República, mostrando ser, desse modo, empenhada, já que busca soluções para os problemas do Brasil e parece adotar a idéia de que a literatura é um instrumento para a consolidação do país.

A temática do ameríndio aparece em um momento no qual a literatura, para resolver a problemática da mestiçagem no país, adequava às necessidades nacionais o mito do “homem natural” e do “bom selvagem”, que foi idealizado e enaltecido, assim como a

natureza. O índio, e não o negro, fora escolhido para desenvolver o papel do “ilustre antepassado”; porém, sua serventia consistia apenas em, indiretamente, engrandecer os feitos e a cultura dos brancos colonizadores. Assim, os escritores estariam supostamente negando os valores ligados à colonização portuguesa, criando algo original, ancestral, uma relíquia a ser tomada segundo a moda vigente na França, em busca do espírito nacional. Apesar do empenho de expressar este sentimento nacional, o homem romântico, justamente por recusar a forma literária mais recente, como o arcadismo, julgando-a subsidiária da cultura portuguesa e, por isso, impossibilitada de expressar o nacional, buscou na exaltação à natureza local o que julgava ser o verdadeiro nacionalismo e, assim, acabou formulando uma utopia sem futuro. O engrandecimento do índio no romantismo serviu para ocultar a problemática do negro e dos próprios índios; serviu também para manter o preconceito em relação às minorias sociais.

Os dados formadores da cultura brasileira são dialéticos, suas especificidades nasceram e se mantêm no interior do processo de imposição de valores da cultura colonizadora em choque com o desejo de autenticidade e definição de valores nacionais independentes. Há em *O Guesa*, nesse sentido, um empenho de representação, ora terna, ora satírica, mas sempre crítica, dos diferentes conflitos inerentes a esse processo, que desconstrói a imagem de uma nacionalidade plena, unívoca e engajada, que era difundida pelos intelectuais brasileiros a partir da leitura de textos provenientes de nações hegemônicas, como a França, de Ferdinand Denis, que teve grande influência na instauração do movimento romântico brasileiro.

Pretende-se, nesta dissertação, reconhecer, em *O Guesa*, as construções audaciosas, significativas e também as que seguiam os ideais estéticos vigentes, bem como o esforço do poeta em dar autenticidade à nação por meio de todo um sistema simbólico, de artifícios textuais que garantiriam a modernização, a independência, a originalidade e a representatividade de sua obra.

Buca-se, nesta pesquisa, perceber como o poema apresenta uma organicidade cultural original que está relacionada com um legado já criado pelo sistema literário nacional. Sendo assim, o que há de inovador e peculiar em *O Guesa* está relacionado com a acumulação cultural interna dos antecessores e contemporâneos de Sosândrade no Brasil e, também no exterior. Tem-se como objetivo elucidar como em seu

conteúdo latente, e possivelmente não-intencional, *O Guesa* pode dar a ver dados relevantes sobre a formação da literatura brasileira e sobre a impossibilidade da inserção do Brasil no contexto mundial de capitalismo como nação independente.

O poema trabalha sim com a matéria nacional, na medida em que amplifica questões locais de seu tempo. Está inserido no sistema literário nacional de forma a dar continuidade à tradição vigente, tendo em vista que está empenhado na formação da nação, além da formação do continente. Há em seus versos a reprodução da consciência amena do atraso, já que não evidencia uma consciência crítica a respeito do fato de que os ideais burgueses não caberiam, de fato, na realidade colonizada do jovem país. No entanto, ainda assim, há nos versos de *O Guesa* indícios da formulação estética de uma postura crítica em relação aos problemas enfrentados pelos países cuja origem foi a colonização, e, nesse sentido, o conteúdo latente do poema escancara a historicidade do Brasil do século XIX.

Para tratar de todas as questões até agora apresentadas, tendo como base a tradição crítica nacional da historiografia da literatura brasileira e, também, a fortuna crítica da obra de Sousândrade, organizamos a abordagem dos problemas que a leitura crítica de *O Guesa* impõe em uma estrutura dividida em três capítulos.

O Capítulo I, **Antiga lira com novas cordas**, investiga o posicionamento da obra *O Guesa* frente à tradição literária já firmada no Brasil e frente a seu estilo de época, o Romantismo. O capítulo está dividido em três tópicos.

O primeiro, intitulado “Épica e consciência histórica”, levanta questões sobre a intencionalidade estética da matéria épica escolhida por Sousândrade e sua relação com a visão historicista do poeta ligada à consciência amena do atraso romântica, que ficcionaliza formulações utópicas nascidas do empenho em compreender o mundo material e a expansão do capitalismo.

O segundo tópico, “Subjetivismo e tradição literária”, disserta sobre a marca romântica subjetivista presente na obra. O conteúdo subjetivo, relacionado ao enredo, finda por se confundir com a leitura do mundo exterior, atuando como um reflexo dele. A obra de Sousândrade utiliza o subjetivismo individualista para dar a ver a história. Nesse processo de adoção do subjetivismo romântico, a obra traz à tona a sua própria posição frente à

tradição literária, apresentando referências a textos anteriores e contemporâneos, mas tais referências, muitas vezes, apresentam-se mais na forma de recusa dos moldes românticos que na sua pacífica adoção para edificar a obra. A aceitação e relação com os textos literários do cânone romântico é, portanto, outro ponto de discussão desse tópico. Sousândrade é um poeta que aceita a influência estrangeira. O mesmo fez Álvares de Azevedo, poeta representante do ultra-romantismo. Diante disso, é possível questionar se a aceitação de influências vindas do estrangeiro pode ser realmente interpretada como aspecto de inovação na obra de Sousândrade. Mais um ponto deve ser trabalhado nesse tópico, trata-se da posição de Sousândrade diante da crise dos valores e das instituições da sociedade imperial. O liberalismo estatamental, os valores aos quais o partido conservador se apegava e o catolicismo hierárquico eram pontos problemáticos do Império da segunda metade do século XIX. Desse modo, durante o movimento intelectual oitocentista, há filiações de vários autores românticos a temas universais ou temas engajados na vitalização do ideal nacional (influenciados por um desejo hegemônico dos países de centro). Tais filiações explicam a posição social dos seus membros e acabam por pressupor uma separação entre os campos intelectual e político, fazendo com que se evidenciassem os limites do poder de ação coletiva da arte. No Capítulo I deste trabalho, portanto, uma série de questionamentos se impõe ao leitor crítico, considerando-se a relação entre a produção de *O Guesa* e o movimento de afastamento e aproximação de Sousândrade frente a tais tendências de filiação romântica.

O terceiro tópico, “*Locus amoenus, locus urbanus*”, investiga, por meio das andanças do herói errante, o imaginário social e geográfico que o poeta formaliza no poema. Ora enaltece a natureza numa tentativa de engrandecer a nação e livrá-la da sujeição cultural aos países europeus, ora apresenta descrições fortes e críticas frente o meio urbano, onde o capitalismo atua como uma força estruturadora.

No Capítulo II desta dissertação, **A inserção dos espoliados na modernidade**, pretende-se, no primeiro tópico, tratar do indianismo na obra de Sousândrade, que revela a contradição presente na representação da prática colonizadora que causou duplo malefício aos índios. A matéria indígena foi inserida no mundo literário brasileiro de modo idealizado, ressaltando o ideal de que a literatura brasileira deveria ser

nacional, buscando, nessa temática, originalidade. Luiza Lobo vê na escolha temática da obra, que tem como protagonista um índio muísca, um elemento de inovação, já que, assim, Sosândrade estaria ampliando o indianismo brasileiro:

A originalidade de Sousândrade, à diferença de Gonçalves Dias, reside no fato de ele não se prender a um perfil já consagrado pelo indianismo brasileiro, como o de Alencar, que tornava o índio um herói quase inverossímil, apesar de sua derrota histórica. (LOBO, 2005, p. 11).

O segundo tópico do Capítulo II disserta acerca do indigenismo, pelo qual o posicionamento dos intelectuais da época, ao invés de repensar o desenvolvimento do sistema capitalista fixado de forma postíça nas nações latino-americanas, buscava refletir sobre o atraso a que estava submetida a população indígena, que de fato era espoliada. O posicionamento que Sousândrade tem sobre a abolição da escravatura não irá se diferenciar daquele que o poeta apresenta frente às práticas indigenistas. Essas questões sociais, políticas e econômicas estão esteticamente formalizadas na obra de Sousândrade, que, indo além da piedade frente aos maus-tratos sofridos pelos espoliados, aborda temas como a necessidade de mão-de-obra para o avanço do capitalismo, a miscigenação e o projeto de “embranquecimento” da nação.

O modelo de inserção na modernidade que Sousândrade propõe ao indígena não se difere muito do proposto ao negro. O terceiro tópico do Capítulo II aborda essa questão. Por ser uma forma de atraso social, a escravidão é vista como uma prática contraditória frente aos ideais iluministas de progresso. Sousândrade liga a não-concluída formação da nação à escravidão e ao hipócrita governo. Práticas abolicionistas eram, para o autor, sinônimo do próprio Império, e deveriam, portanto, ser combatidas. Para o poeta, com a erradicação do trabalho servil o capitalismo poderia se instaurar de fato no Brasil, gerando o ingresso na modernidade, o que demonstra que não ele possuía uma visão crítica sobre o trabalho servil ou a exploração do trabalho de modo geral; sua visão é amena pois acredita que, com a abolição da escravatura, o trabalho deixaria de ser um meio de exploração.

O Capítulo III, **A República, o Zac dourado**, que é assim denominado devido à transformação da personagem Guesa em um Zac dourado, ou seja, um alto sacerdote da cultura muísca, situação historicamente inverossímil, visa investigar o tratamento dado por Sousândrade à questão republicana no país, que não consegue se consolidar. O primeiro tópico de discussão, “Um ‘regime’ fora do lugar”, faz uma análise histórica sobre a formação do imaginário ideológico republicano no Brasil, além de posicionar o poeta nessa tendência.

Muitos autores, dentre eles Haroldo e Augusto de Campos, consideram que, por ser um defensor do sistema republicano, Sousândrade seria um homem para além de seu tempo. No entanto, o autor simplesmente parece seguir a tendência francesa de reconciliação utópica das classes sociais por meio de um sistema republicano que resultaria na sonhada tríade de fraternidade, liberdade e igualdade. O romantismo europeu, guiado por valores difundidos durante a revolução francesa, tende a revalorizar a cultura, o passado nacional e popular. Muitas obras de artes, principalmente as francesas, aplaudiam a proclamação da República. Mesmo na França, o ideal romântico acaba por se tornar *l'illusion lyrique*, ou seja, uma utopia retórica idealizada pelas elites esclarecidas, cujas divergências políticas e sociais não conseguiram superar as desigualdades presentes no meio social.

“Troca de tabuletas e utopia”, segundo tópico do Capítulo III, propõe uma análise comparativa da visão da instauração da República proposta por Sousândrade e por Machado de Assis. Verifica-se que Machado, por ter uma visão ampla do trabalho de seus antecessores, consegue apresentar esteticamente a problemática da impossibilidade de formação da nação. Sousândrade não tem o mesmo êxito.

CAPÍTULO I

Antiga lira com novas cordas

*Reservado é o mundo, em que o homem
É o selo co'as armas do Autor*

Sousândrade

1.1 Épica e consciência histórica

A epopéia clássica tem origem grega do termo *epopoia*, que significa ‘composição de poema épico, poema sobre feitos heróicos’. A palavra foi derivada de *épos,ous*, que significa ‘palavra, verso, discurso, poema épico’ e da forma verbal *poieó* que traz a idéia de ‘fazer, produzir, originar’. Diferentemente, na língua latina clássica, o termo utilizado era *carmem heroicum*, ‘canto heróico’. A evolução da palavra nas línguas românicas ocorreu por influência do grego escolástico. Em português, o vocábulo é difundido a partir da forma francesa *épopée*, tendo registro em forma lusitana pela primeira vez em 1660 como *epopeya* e, posteriormente, em 1672, com a forma *epopéia*. A epopéia clássica é um poema épico de grandes dimensões, possui caráter narrativo e estilo elevado em forma de oratória, que exalta as ações, os feitos memoráveis de um herói histórico ou lendário que representa uma coletividade, uma nação. Os temas pertencem ao contexto histórico e às tradições culturais mítico-lendárias. As ações narradas em um poema épico são grandiosas, e há com frequência a intervenção sobrenatural em seu discurso. Nesse sentido, e também segundo Análzido Vasconcelos da Silva em *História da epopéia brasileira*, *O Guesa* possui estrutura épica romântica. Todos os cantos são compostos por quartetos decassílabos, com exceção dos episódios conhecidos como infernos: “A dança do

Taturema” e o “Inferno de Wall Street”, nos quais há uma voluntária desordem métrica e a utilização do verso baseado no *limerick*².

A epopéia faz parte, segundo a conceituação clássica da *Poética*, de um dos grandes gêneros poéticos. Ainda na estética clássica, a tragédia exprime a luta das paixões humanas, enquanto a epopéia supera e reintroduz sentimentos comuns ao homem real e concreto, focando certos desejos humanos em seres extraordinários, que participam ativamente do enredo, decidindo e guiando seus rumos. As personagens lendárias têm o poder de simbolizar o espírito de uma época ou de um povo. Tem-se em *O Guesa* uma fusão na figura do herói. Ele ao mesmo tempo simboliza o feito extraordinário e encena a luta das paixões humanas. Há ligação com o modo dramático mesmo na estrutura do poema, que apresenta intervenções de personagens.

No que diz respeito à narrativa inserida no poema épico, pode-se perceber que por sua própria natureza estrutural, assim como afirma Bakhtin, a epopéia jamais poderia prescindir dos processos narrativos e descritivos, ao contrário do que fora colocado por muitos autores, como Hegel. É importante ressaltar que, mesmo na antiguidade, as poéticas clássicas já indicavam que a narração épica não tinha nenhuma intenção de narrar fatos simplesmente ou explicar realisticamente a história ou os fatos lendários. Narrativas factuais como as tecidas em poemas narrativos – que não tinham finalidades recitativas –

² O *limerick* tem origem irlandesa e é composto por três versos longos e dois versos curtos; tradicionalmente é estruturado em cinco versos octassílabos. A rima costuma coincidir nos versos mais extensos, que, geralmente, são o primeiro, o segundo e o quinto; e entre os curtos, geralmente o terceiro e o quarto verso. Em sua forma usual, são redondilhas maior e menor. Os versos em *limerick* foram muito utilizados pela imprensa dos países anglófonos durante o século XIX e visava satirizar ou dar um tom de comicidade a notícias. Os temas abordados geralmente estão ligados ao cotidiano. Luiza Lobo dedica um capítulo de *Épica e modernidade em Sousândrade* para averiguar qual teria sido a intenção do poeta ao resgatar essa forma poética que ainda não era amplamente difundida no Brasil, e conclui que “Qualquer que tenha sido a fonte preponderante para a criação (...), o que é certo é que a intenção inequívoca do poeta é criar, no dizer de Bakhtin, um processo dialógico entre duas ou mais vozes”.(LOBO, 2005, p. 165). Sousândrade busca com esse recurso satirizar acontecimentos nos dois episódios conhecidos como “Dança do Taturema” e “Inferno de Wall Street”, presentes nos Cantos II e X, respectivamente. Hoje, *limerick* significa a simples combinação de cinco versos, de maneira ordenada ou não, com métrica e reiteração de sons livres, no entanto, a estrutura desse tipo de verso sempre apresentou variações. O termo tem sido traduzido para o português por alguns poetas modernos e contemporâneos como “limerique”, e é difundido de forma significativa na literatura brasileira.

Os "limerick" são poeminhas
Que sempre só têm cinco linhas,
Contando, rimados,
Uns "causos" gozados:
Estórias bem piradinhas. (BELINKY, 2008).

respondem às exigências históricas, mas não às de um poema épico, cujas ações não possuem limitações espaciais ou temporais. Assim procede o texto de *O Guesa*, ao contrário talvez do próprio desejo de Sousândrade, que expressou no prefácio “Memorabilia” para a edição de *Guesa errante* que o poema continha dados “do dramático, do lírico e do épico, mas simplesmente da narrativa”. Há no poema a inserção da dimensão real, que é equivalente à história dos povos americanos e ao projeto de nação para o Brasil, mas há também a dimensão mítica, ligada à lenda do sacrifício do Guesa. Tais formações são relativamente autônomas em relação à realidade, porém sua relação com a vida social ocorre no processo de criação literária (SILVA, 2007, p. 124). Antonio Candido denomina de redução estrutural o processo criativo em que se “reduz” a realidade externa ao texto literário (referindo-se à realidade do mundo e do ser), de modo a interiorizar e transformar essa matéria real no texto ficcional (CANDIDO, 1998), transformando-se assim em uma estrutura literária, que pode ser analisada apenas no âmbito textual, autonomamente.

A epopéia possui um fator dialético importante em sua constituição: o caráter coletivo e popular, e, ao mesmo tempo, a condição de obra individual. As epopéias primitivas eram frutos da construção coletiva, cantando o bem cultural comum a uma comunidade. Tais epopéias reúnem canções e relatos populares de origem obscura, é o caso das obras atribuídas a Homero, a *Iliada* e a *Odisséia*. Nessas obras há a predominância de um espírito coletivo, porém o ato organizador de um artista parece ser primordial para sua constituição e acabamento.

O *Guesa* é um produto de um gênero tardio que se encontrava em decadência no século XIX, já que não ocupava lugar de destaque nas leituras da época. Possui, como será observado adiante, um projeto de interferência conscientemente política.

O poema de Sousândrade segue uma tendência de registro de poemas épicos narrativos do século XIX. Desde o século XVII, esse gênero já apresentava sérias físsuras em virtude da formação e consolidação dos estados nacionais, o que culminou indiretamente com seu gradativo desprestígio. Porém, durante as tendências neoclássicas e românticas houve uma tentativa de revitalização do gênero, com intenções poéticas, eurudistas ou nacionalistas.

Há uma estrutura épica decorrente em *O Guesa*. Este é formado por proposição, invocação, dedicatória e narração, estruturas básicas de uma epopéia clássica. Há uma grande ruptura no que diz respeito à inserção de trechos do gênero tragicômico.

(NEPTUNUS:)

—Os poetas plagiam,
Desde rei Salomão:
Se Deus crea — procream,
Transcream —
Mafamed e Sultão,

(Côro dos beatos pasmadores:)

—Setecentas mulheres,
Mais trezentas, milhar!
Ao ar livre nos montes,
Nas fontes,
Ou á beira do mar! (Risadas) (SOUSÂNDRADE, 2003, p. 43)

Nesse sentido, Sousândrade mostra-se fiel à tendência inglesa iniciada por Byron em *Childe Harold's Pilgrimage*, em que há quebra de uma métrica fixa no poema e a adaptação do gênero épico à retórica política romântica.

Muitos críticos das mais variadas tendências ocuparam-se em tratar de um assunto muito peculiar que em muito diz respeito ao poema de Sousândrade: a relação entre a discursividade presente nos romances e a narrativa inserida em contexto épico. Georg Lukács em *Teoria do Romance* faz considerações sobre a importância da abordagem dialética dos gêneros feitas por Hegel ao tentar consolidar uma distinção entre epopéia e romance.

Tal distinção, segundo Lukács, não é intencional, mas está diretamente ligada a circunstâncias histórico-filosóficas, que abrangem toda a criação estética. O romance corresponderia “à epopéia de um tempo em que a totalidade extensiva da vida não é já dada de maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência do sentido à vida se tornou problema, mas que, apesar de tudo, não cessou de aspirar à totalidade” (LUKÁCS, 2000, p. 28). Enquanto “a epopéia afeiçoa uma totalidade de vida acabada por ela mesma, o romance procura descobrir e edificar a totalidade secreta da vida” (Idem, p. 61).

Mikhail Bakhtin afirma, em *Questões de Teoria e Estética – A Teoria do Romance*, que o romance diferencia-se não só do gênero épico, mas de todos os outros por parecer ser o mais bem adaptado à leitura silenciosa do texto, enquanto os demais teriam ainda como marca o processo oral, a recitação. O crítico também menciona o envelhecimento das outras formas de narrativas, sendo o romance a única que ainda estaria marcada por um processo evolutivo. “O romance não é simplesmente mais um gênero ao lado dos outros. Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos.” (BAKHTIN, 1998, p. 398).

Lukács e Bakhtin discordam da visão hegeliana (precedida por Stuttgart e Blankenburg) de que o romance seria uma evolução, uma forma que herdara marcas da epopéia clássica, assumindo uma forma burguesa de narração, que atenderia a anseios socioeconômicos ligados à presença da literatura na sociedade e à adaptação de um gênero frente ao público alvo. Para questionar a afirmação de Hegel, Bakhtin utiliza-se de análises do romance clássico, em especial as obras latinas, quando ainda concorria contemporaneamente com formas consideradas mais eruditas de literatura, como a epopéia e a lírica.

Nesse sentido, a análise de poemas épicos narrativos do século XIX torna-se complexa, tendo em vista que o romance era o gênero dominante esteticamente. Assim, poetas buscam “reviver” ou “desenterrar” o gênero épico por motivações políticas ou artísticas que são dialéticas: se, por um lado, o romance burguês atende aos anseios do público leitor e do embrião do que seria um mercado editorial, por outro, a atração pelo gênero épico resulta em uma improbabilidade de sucesso nesse aspecto.

A retomada da épica no período romântico em que estava inserido Sousândrade também se apresenta como opção estética contraditória, se comparada aos ideais propostos pelos próprios românticos, que almejavam distanciar-se esteticamente dos moldes e intenções clássicas da poética. Apesar dos ideais românticos, o retorno à épica, gênero erudito e de difícil difusão, se fez presente nesse período e estabeleceu uma contradição entre as motivações que levaram alguns autores românticos a adotar a épica e outros a rejeitarem os legados do período clássico.

Bakhtin trata desse fenômeno como “um processo de evolução, uma espécie de ‘criticismo de gêneros’, (...) na época da supremacia do romance, quase todos os gêneros

resultantes ‘romancizaram-se’” (Idem, p. 399). Cita, inclusive, o poema épico de Byron, *Childe Harold’s Pilgrimage* como exemplo desse processo crítico de influência do romance nas demais formas de literatura.

Obras de arte eruditas, que recorrem ao canônico e ao rebuscamento, inseridas no contexto histórico do Brasil no século XVIII, como *O Uruguai*, *Caramuru* e *Vila Rica*, e no séc XIX, como *Juca Pirama* e *O Guesa*, trazem à tona uma séria questão: por que tais gêneros eram escolhidos em um país onde a barbárie da exploração humana, sob a forma de escravidão e esgotamento dos livres e pobres, ocorria? A matéria temática da épica sempre está ligada à própria barbárie, à exploração e ao flagelo de inimigos ou outros povos. Nesse sentido, o Brasil poderia ter sua epopéia legitimadora, o que, no entanto, não ocorre. A literatura brasileira se forma em um momento em que esse gênero já foi suplantado por outros gêneros como o romance. A nação nem mesmo se constituíra completamente e tentava se formar à sombra do genocídio, do acultramento e da exploração, temas que se fazem presentes apenas no conteúdo latente da obra de Sousândrade. *O Guesa*, portanto, se insere na dialética da busca pela forma literária elevada em uma nação em situação rebaixada, que, presente em toda obra literária do romantismo, se relaciona com a impossibilidade de sucesso da nação, só mais tarde formulada esteticamente pela literatura brasileira.

Deve-se ressaltar outro fator determinante para o reaparecimento do épico no Brasil, tanto no romantismo, como no período neoclássico: o nacionalismo. O movimento romântico aqui instaurado é marcado por uma série de características que tentavam adequar a arte à cultura e ao momento histórico nacional (que buscava se diferenciar ocorrido durante a época arcádica): o empenho do escritor em produzir uma literatura nacional, original, capaz de romper com a condição colonial e encontrar os rumos para a afirmação da independência do país.

A “romancização” proposta por Bakhtin, referida anteriormente, pode ser observada em *O Guesa* pela maior liberdade de linguagem apresentada; sonoramente tem-se efeitos melopáicos que se distanciam da noção romântica de musicalidade. O freqüente uso de onomatopéias, aliteraões, silibaões, entre outros, evidenciam tal proposta no poema:

(Yankee protestante em paraense igreja catholica:)
 —Que stentor! que pancadaria
 Por Phallus, Mylitta! Urubu
 Pará-engenheiro;
 Newyorkeiro
 Robber-Indio, bailo o *tatu*
 (SOUSÂNDRADE, 2003, p. 143)

Bakhtin tece um paralelo fundamental entre formas romanescas e épicas: a forma épica distancia-se do presente e concentra-se no passado para assim valorizar a nação e o povo em sua contemporaneidade. Já o romance trabalha com a experiência, o conhecimento e a prática como originárias do futuro.

O passado épico absoluto é a única fonte de origem de tudo que é bom para os tempos futuros. Assim afirma a forma da epopéia. A memória, e não o conhecimento, é a principal faculdade criadora e a força da literatura antiga (BAKHTIN, 1998, p. 407).

A obra de Sousândrade escapa do modelo épico clássico citado por Bakhtin. *O Guesa* narra uma situação de passado nacional, bem como uma situação presente de exploração e de perda de identidade cultural do indígena e, posteriormente, do negro, frente à invasão promovida pela cultura branca-européia. Dessa forma, há uma fusão e uma adaptação da estilística romanesca em *O Guesa*. Apesar do tom mítico, essa obra consegue se aproximar da realidade histórica do momento em que foi escrita, tornando o universo histórico acessível. *O Guesa* rompe com a tradição clássica épica também no que diz respeito ao herói. O objetivo do herói no romance, segundo Lukács, é pelo sentido da vida, sentido que é voluntário e ativo na comunidade, mas que pode ser fragmentado no contexto do mundo heterogêneo.

Forma interior do romance é a marcha para si do indivíduo problemático, o movimento progressivo que — a partir de uma obscura sujeição à realidade heterogênea puramente existente e privada de significação para o indivíduo — o leva a um claro conhecimento de si. (LUKÁCS, 2000, p. 90).

A partir disso, é evidente que o posicionamento do herói Guesa perante a problemática apresentada durante o poema também segue, embora de forma peculiar à sua condição de produção periférica, a proposta do romance, distanciando-se da epopéia clássica, na qual o herói não encarna tais questões subjetivas. As marcas de subjetividade presentes nos poemas épicos narrativos do século XIX são sinais típicos da estética romântica.

As epopéias clássicas superam o tempo cronológico, apresentam uma noção de temporalidade diacrônica, pois transformam a matéria referente ao passado em um tempo presente. Isso de daria também, fundamentalmente, pela incorporação e prática recitativa. Entretanto, o tempo anterior que ocorre na epopéia clássica já não tem mais vez nos poemas de intenção épica do século XIX, pois desde o século XIV, como nos textos de Dante, já havia um tratamento épico de sua atualidade, no qual o autor se coloca subjetivamente como personagem. O passado é configurado como um fantasma.

Para a épica clássica, o passado é um tempo idealizado, um paradigma, que presentifica memórias louváveis, que não são desassociadas da aparição de elementos míticos. A junção de realidade histórica e universo mítico acaba por tecer assim a representatividade de um todo. O narrador onisciente mantém distância da matéria histórica apresentada; apenas a contempla, como maravilhado, o que o exime de críticas ou de subjetivismos. O poema de cunho épico romântico opera igualmente com a predominância da terceira pessoa, mas, de forma muito acentuada, insere o posicionamento crítico de seu autor, ou por meio do narrador ou das aparições dramáticas, no caso de *O Guesa*. O grande anuir de detalhes favorecido pelo poeta clássico é menos utilizado na estética romântica, que dá preferência ao uso do discurso direto oriundo do drama e das técnicas de *flashback* e *flashforward*.

O herói de *O Guesa* é diferente do herói clássico, como o homérico. Se por um lado o herói homérico parece ter triunfo a partir do embate armado, o Guesa parece ser um herói da palavra, assim como na tradição da épica sacra. Além disso, há extensão para atuar como herói das artes.

Em muitos aspectos o Guesa se assemelhará a Jesus Cristo – ambos são sacrificados para a salvação do homem, ambos têm poderes divinos, questionam a política e

a ética vigente em seu tempo, comparação que ocorre no próprio poema, possivelmente com intuito de elevação da arte:

E qual Jesus, o Guesa foi contado,
Entre os maus; e rasão tendo Judea
D'esta vez: mas, se for-lhe descontado
Ao Indio (quikika e 'porta' levantêa)
Tanta cilada - não do Diabo a perna
Contra o Filho de Deus - mas, de christanos
Contra o filho do Sol; não pela eterna
Causa, mas causas d'individuos mundanos
(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 341)

Sousândrade investe então na forma que mistura a épica a outros gêneros, tentando narrar um mundo que não pode ser narrado. Os problemas que encontra no século XIX com a modernização, ou melhor, a ausência dela, fazem com que o texto épico estruture-se em torno de outros gêneros para tentar narrar esse mundo diferente do conhecido durante a antiguidade clássica, era dourada do gênero épico.

O Romantismo, além de um estilo de época, representa uma potencialidade histórica, um fenômeno social, e está relacionado a dois acontecimentos muito importantes: a revolução francesa e a revolução industrial, que culminaram em novos processos e princípios, gerando novos ideais sociais. Esse período evidencia o poder da consciência de interpretação e valorização do passado da humanidade, pondo em xeque a concepção clássica de história. Confrontou o pensamento ilustrado vigente no século XVIII, cuja história era pensada a partir da vida e dos feitos de homens ilustres, constituição e evolução de grandes instituições. A aproximação com reis, gênios, personalidades eminentes e heróis nacionais enalteceria o homem comum e o influenciaria. Iluminismo e romantismo não são tão opostos, principalmente no Brasil. Muitos autores românticos, apesar de condenarem o culto aos homens ilustres e aos valores institucionais, ainda se valem desse preito, retornando grandes nomes e grandes instituições na composição de suas obras.

A inclinação histórica do romantismo pretende organizar a matéria social em mundos que possam ser identificados. Tal identificação se dá, na Europa, por meio da celebração de mitos fundadores. No Brasil, há o “encaixe” da tendência européia, onde o indígena e seus mitos aparecem como forças edificadoras da nação.

Na arte romântica européia havia um conjunto de ideologias ligadas à classe burguesa que movimentava o processo político, histórico e artístico. Já no Brasil, esse processo não ocorre, pois as classes sociais eram diferentemente organizadas: no mundo colonial não-desenvolvido, não se pode falar em uma burguesia propriamente dita, ou em uma classe média; assim existia uma dificuldade de superação de um problema que é histórico, econômico, social e cultural, que era resolvido apenas dentro da matéria artística. A legibilidade do nacional aparece nas obras do período por meio do eterno apagamento da história, que era reinventada ficcionalmente, na tentativa de preencher lacunas causadas pela precária condição social do povo, exploração de trabalhadores livres ou escravizados e pela impossibilidade de emergência do país como uma nação de fato. “Tornando possível a criação de um mundo fora do mundo, o amor às letras não tardou em instituir um derivativo cômodo para o horror a nossa realidade cotidiana”. (HOLANDA, 1984, p. 121).

É peculiar a ocorrência desse processo em um país que não acompanhou o progresso da civilização européia e a evolução de seus costumes. Houve tentativas de inserção da concepção ilustrada no Brasil do ciclo do ouro, onde não havia a presença de homens ilustres ou de grandes instituições – mesmo aquela que seria a única e maior instituição, a coroa portuguesa, mostra-se fragilizada e fragmentada. Investidas literárias de enaltecimento de administradores, como Jorge d’Albuquerque Coelho, em *Prosopopéia*, de Bento Teixeira, ou de membros da coroa, como D. Maria I e Marquês de Pombal, na obra de Alvarenga Peixoto, soam forçadas e acabam por evidenciar a ainda impossível totalidade nacional. Em Sousândrade, tais personalidades públicas não são consideradas ilustres ou dignas. São vistas de forma satirizada, evidenciando a impossibilidade de progressão da nação, como demonstra o episódio do Taturema, que será trabalhado no Capítulo II desta dissertação.

Forte tendência romântica na obra do autor é sua nítida visão historicista. Seguindo a predisposição em voga na literatura do século XIX, Sousândrade recorre ao passado, extraindo dele dados que formariam uma solução estética para um problema de seu presente. Muitos escritores, empenhados na construção da nação, que deveria estar desconectada da Península Ibérica, retomam o passado colonial ou anterior, como procede Gonçalves Dias, para solucionar controvérsias de sua atualidade. Sousândrade assim o faz, lembrando os memoráveis feitos dos ameríndios em um período pré-colonial, fazendo da nostalgia e do lamento pela queda do grande Império Inca, por exemplo, uma ferramenta

que reforçaria a utopia do renascimento da força política e cultural Inca, distante da influência vinda da Europa. No entanto, o poeta não se restringe ao passado, vai além: o índio contemporâneo ao momento em que Sousândrade escrevia é retratado.

Das trevas compellido o novo mundo,
Romper manhan de amores se diria,
Na infancia a natureza e na alegria
Das rosas sanctas de um porvir jocundo.

Rosas? – Ardeu Guatimozin sobre ellas!
As grinaldas do Sol? – Foram mysterios
Dos diluvios de sangue nas estrellas,
A guiarem depois novos imperios!

Fascinado o Europeu ante a magia,
Viu-o Atahualpa, a delirar n'um sonho
D'El-Dorado, a correr louco e medonho
Através d'estas selvas de agonia!
(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 56/57)

Nesse fragmento, Sousândrade evoca as maravilhas do passado americano, anterior à Conquista. O continente teria tudo para ter o “porvir jocundo”, sustentando assim, segundo Antonio Candido (2000), que o continente e a nação são “novos”, o que indica a idéia de uma consciência amena de atraso, já que os aspectos pertinentes de atenção na nação estão relacionados com o fato dela ser “nova”, salientando o pitoresco em relação ao meio natural e ao homem brasileiro. Assim, na consciência amena do atraso, o conceito de *pátria* está estreitamente vinculado à idéia de natureza, ao enaltecimento do passado pré-cabralino e a elevação da figura dos primeiros habitantes do território. A natureza é apresentada de forma exótica, pitoresca, o que remonta a um passado (infância) ideal. Essa relação restringe as relações humanas a uma visão superficial. Após a colonização, as rosas santas não mais servem para indicar bons presságios aos povos autóctones – agora servem para acender o último imperador asteca, Quathemoctzin Tlaccatecuhtli-Xocoyotl, que defendeu a Cidade do México do exército espanhol liderado por Fernão Cortez. Ironicamente, o moto de D. Pedro I dentro da ordem maçônica era “Guatimozin”. O sangue derramado pela violência do conquistador banha e se sobrepõe à cultura indígena. Atahualpa foi o último imperador Inca, morto pelas forças de Francisco Pizarro, após ter sido convidado por este para um jantar. O sonho de Atahualpa a que se

refere o poeta era possivelmente um contato amistoso com o estrangeiro. A magia também é um trecho importante na passagem citada: ao mesmo tempo em que ficaram encantados com a cultura e a religião dos povos americanos, os conquistadores as perseguiram, exigindo que os indígenas seguissem o catolicismo. Essa magia pode ser também a magia do ouro, representada por Eldorado, cidade mítica composta por ouro e riquezas.

Durante o Canto Epílogo, o herói está cansado e doente de tantas viagens, sofrimentos e amores, até que Inti, o deus-sol dos Incas, envia Chaska, que na mitologia andina está relacionada com o planeta Vênus e é a deusa das donzelas, das frutas silvestres e do orvalho, para curá-lo. Inicia-se o restabelecimento da saúde do herói em longos trechos de intertextualidade com o episódio da “Ilha dos Amores” dos *Lusíadas* de Camões.

Há um toque de seriedade ao contar o episódio, que parece ter um tom funesto. Enquanto a Ilha dos Amores de Camões se consolida como o merecido prêmio para os navegantes após suas façanhas, em *O Guesa* a aparição de Chaska é seguida de lamúrias. Outros poemas camonianos como o soneto “Amar é como fogo que arde sem se ver” também fazem eco na poética de *O Guesa*.

Enquanto è de vencer outrem e o mundo,
 Vence o que è vencedor; mas, se se tracta
 De vencer a si próprio, tão profundo
 E' o esforço e è a lucha tão ingrata
 A carecer do egoísmo de Jesus
 Em que a vida è a morte e a morte è a glória,
 Diamante o coração, em que a victória
 Da arida pedra è ganha pela luz.
 (Idem, p. 192)

O trecho trata de uma reflexão feita pelo Guesa durante seu período de enfermidade, onde novamente é sensível a aproximação com Cristo. No poema de Camões, entende-se que aquele que ama deve saber perder, saber resignar-se com as forças contra as quais não se pode lutar, de modo a ressignificar o que seria vencer. Assim, o vencedor serve o vencido, motivado pelo amor. Já nos versos de Sousândrade, a lógica do amor assume outra perspectiva: vencer o mundo e as pessoas parece ser deveras simples, enquanto vencer forças díspares dentro de si próprio é bem mais complicado. O sentido do termo “egoísmo” expresso no poema envolve a busca laboriosa do voltar-se para dentro de

si mesmo e ter a revelação do sentido de vínculo individual com a humanidade, o meio exterior. O “egoísmo” de Jesus manifesta-se na perda de sua própria vida, fazendo assim de sua derrota a sua vitória. A morte, então, passa a ser a glória e o trunfo, pois Jesus soube vencer a si próprio, sendo essa a mais árdua luta. É a luz e a lapidação que tornam o carbono puro cristalizado em diamante; dessa forma, é a busca pelo entendimento de si mesmo e o saber perder que formam o verdadeiro e forte vencedor, tal qual Jesus Cristo. O Guesa, por estar enfermo, sente que está perdendo, mas ganha forças após essa reflexão e a cura trazida por Chaska.

O Guesa se aproxima de Jesus, pois parece aceitar a derrota caso ela viesse a acontecer nesse momento do poema. Como já visto anteriormente, por fazer uso da palavra como arma, o herói se aproxima do Filho de Deus. No entanto, se o Guesa perde em seu principal objetivo, a instauração da república e de práticas moralizantes, consideradas dignas, qual seria sua vitória? A resposta parece ser o próprio uso da palavra feito pelo herói, ou seja, o próprio registro literário de sua peregrinação que patenteia assim a realidade que o cerca. Essa aproximação entre o Guesa e a figura de Cristo assinala a aproximação de Sousândrade do processo de civilização do indígena que é por ele questionado, mas também reproduzido, como a relação entre o indígena e a figura central do cristianismo deixa ver.

No canto IX, o Guesa e sua filha retornam ao caminho do Suna, ausentam-se do Brasil, partindo de navio de São Luís. Em alto mar, o herói vê a costa brasileira e reflete sobre o passado. A passagem a seguir demonstra a dificuldade e a dor de guardar na memória os fatos vividos, que, por serem tão belos, não podem ser expressos ou representados sem violência. Logo adiante, retoma o passado remoto com saudosismo, pois a memória relembra com prazer o que já passou:

O passado foi ontem; muito vivas,
 As tinctas sangrariam; das imagens
 Sob a violencia, ao verem-se captivas,
 Ferozes as idéias são; – miragens
 De mais distantes dias, a memoria
 Compraz-se de contar o que passou-se;
 Nem é ás portas do festim da historia
 ‘Screve-se, mas do tempo á calma e doce.
 (SOUSÂNDRADE, 2003, p. 110)

O posicionamento histórico em *O Guesa* está relacionado com a consciência histórica romântica: o avanço histórico do enredo está ligado a ações individuais executadas pelo herói, o que faz com que a história e o meio social no poema se movam a partir do mundo privado, centrado na figura do Guesa. Há uma visão interpretativa e criativa da ocorrência de fatos históricos, o que seria um posicionamento romântico. Assim, o herói, mesmo tendo influências ilustradas no que diz respeito ao movimento da história, encarna feições românticas, pois tem o impulso de agente condutor de atividades; dispõe de personalidade acentuada, é subjetivo e lírico em muitos momentos, apresentando o destino como fio condutor e como desfecho de suas ações. A ficção presente no poema reflete sobre a história e seus eventos, de modo a remeter-se a acontecimentos históricos, formando um ciclo fechado, um círculo lógico. A historicidade pode ser percebida na obra através da tragédia pessoal vivida pelo herói, que personalizada, interioriza dados, tal qual o cânone romântico. A experiência coletiva é interiorizada – e esta subjetividade exprime toda uma questão social.

Além da complexidade de análise crítica para a compreensão da história, o Romantismo cria uma ação psicológica para o sentimento; este se torna objeto da ação interior do sujeito, isto é, cria-se o sentimento do próprio sentimento e sua valorização. No entanto, vale ressaltar que a arte romântica não é apenas constituída pelo sentimentalismo, há também muitos dados racionalistas iluministas, que existem em toda produção de trabalho artístico, o que não a difere por completo do classicismo.

Nenhuma arte é exclusivamente baseada no sentimento, assim como nenhuma depende unicamente da razão. Como se sabe, esses dois ingredientes são igualmente essenciais a toda e qualquer manifestação artística – e isto é verdade até para os mais simples, que são os da própria percepção sensorial. (VIZIOLLI, 2005, p. 137).

De tal sorte, há forças díspares, coletivas/objetivas e individuais/subjetivas, no texto sousandreamo quanto ao entendimento da história. Passado e presente ecoam no texto com o intuito de dar a ver uma situação peculiar local. A saudade romântica — retorno ao passado como fuga — exprime o fazer poético típico do romântico, pela qual o passado é enaltecido e contraposto à realidade vivida; tal saudade aparece com frequência

em *O Guesa*. A passagem a seguir refere-se ao nascimento, temática que sempre se configurou como problemática para um país colonizado como o Brasil. Graças à usurpação de território, culturas e bens de produção, teria a nação realmente nascido, assim como os grandiosos índios guerreiros descritos? No passado, anterior a chegada dos europeus, as mães indígenas poderiam se permitir celebrar o nascimento dos filhos, que eram abençoados. O coração do poeta apenas se sente doce e acalentado ao rememorar cenas como estas que revivem o amor, acalentadas pela perspectiva de melhorias para o futuro – sonho utópico:

Aqui as mães cantavam natalícios
Do guerreiro, lançando nas correntes
Verdes ramos, que fossem-lhe propícios
Do rio os gênios céleres frementes.
E eu jamais sinto o coração tão doce
Qual d'esses idos tempos á memória,
Quer falando do amor que já findou-se,
Quer em meigo sonhar da patria gloria.
(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 55)

Os poetas românticos do sistema literário ocidental escreviam sobre o nacional, o sobrenatural e o fantasioso. Tematizavam artisticamente o mundo industrializado em que viviam, castigado pela barbárie das formas de exploração das massas, lançando mão do inalcançável e do fantástico em suas obras, que formalizavam esteticamente um passado histórico ideal. A utopia projeta-se então para o futuro: o fracasso do momento presente lhes parecia invencível, os projetos de transformação social sugeridos pela Revolução Francesa e pela Revolução Industrial não garantiram ao proletariado europeu mudanças substanciais em suas vidas; no Brasil, com a exploração legitimada pela escravidão, a transformação social parecia ainda mais inalcançável. Desse modo, formulações utópicas românticas nascem do empenho em compreender o mundo material e o avanço do capitalismo.

Mas temos aí então, ainda que em traços largos, um primeiro elemento diferenciador das utopias românticas: elas carregam consigo, quase invariavelmente, uma concepção peculiar de história e de temporalidade. Ao contrário das utopias anteriores, que almejavam um mundo estável, um universo ideal, não raro a-histórico, quase que fora

do tempo, as utopias românticas manifestaram um visível caráter dinâmico ou, pelo menos, uma ansiosa e reiterada preocupação em ligar-se, de algum modo, a uma série histórica anterior. (SALIBA, 2003, p. 57).

Nesse sentido, ao fazer ode utópica às civilizações pré-colombianas com intuito de estabelecer uma República no Brasil, Sousândrade dá a ver a ideologia romântica. Enaltece a fraternidade entre os homens, atacando insistentemente a inveja e a rivalidade. O amor e a paixão seriam elementos fundamentais para a harmonia social, que só seria alcançada em sociedades igualitárias. Tais premissas estão ligadas ao pensamento do filósofo socialista francês Charles Fourier, integrante do chamado socialismo utópico, que influenciou o pensamento filosófico durante o século XIX.

1.2 Subjetivismo e tradição literária

Conforme apresentado no tópico anterior, percebe-se que Sousândrade não pode ser visto ou entendido se não for analisado sobre a ótica do romantismo. Em muitos momentos sua poesia assemelhar-se-á a de contemporâneos como Gonçalves Dias, Junqueira Freire e Casimiro de Abreu. O gosto pelo *mal-du-siecle*, tendência forte no Brasil, especialmente no que tange à segunda geração, ocorre com certa frequência em *O Guesa*. Em diversos momentos o poema se reveste de melancolia, expressa lamúrias sobre a injustiça e a dor, aponta o contraste entre medo e coragem frente à morte, aborda o sofrimento amoroso e certa idealização feminina, o sentimento de não ser amado ou querido e o questionamento de valores morais e religiosos

Sousândrade recorre à tendência romântica de que a produção da compreensão sentimental e do amor levaria o homem ao sofrimento, à dor. O apego à arte, à utopia e à morte pareciam saídas para que o indivíduo conseguisse amenizar seus desgostos.

“Quando foram-se todos... elle vinha
 aos suavissimos sons da branda Lyra
 Consolar minha dor – porque elle tinha
 D’ella o segredo; e nunca me ferira
 “Co’as settas minhas que lh’as entregara,
 Qual os mais me feriram... e o costumam.
 Os baixos homens; e antes, as quebrara
 Co’o doce amor dos que, chorando, exhumam.
 (SOUSÂNDRADE, 2003, p.110)

A aparição de sons nasais e a o ritmo marcado pela vogal *a* trazem leveza ao trecho, remetendo à própria musicalidade do som da lira. As rimas pobres centradas em verbos denotam a ação de poetizar. Assim, a arte consola o herói das mazelas da vida, parecendo ser a única saída possível. No momento em que tais versos aparecem no poema, o Guesa está prestes a deixar “qual um sonho (...) a natureza brasileira” (C. IX, p. 168), e tenta se consolar com um amigo. Há idealização do passado, “o doce amor” que é desenterrado.

Verifica-se então que o que justifica o “amor ao sentimento” ou “sentimento do sentimento” é o próprio amor romântico. No fragmento abaixo se encontra o amor exagerado que consome o homem. A disposição emocional tem valor ou dimensões que vão muito além do ordinário, do razoável: é intensa, febril.

‘Oh! consome e devora o teu amor!’
 Perdida ella dizia, demaisando
 Qual as doiradas noites do equador.
 (Idem, p. 67)

O Guesa, ao cantar sua solidão nas andanças pela América do Sul, lamenta o seu destino, havendo aí uma fusão do elemento indígena com a própria condição do autor: há a reflexão acerca da condição explorada do indígena e da própria condição do artista no mundo subdesenvolvido. O autor destaca os problemas humanos, evidenciando sua recorrência na sociedade da época. A pobreza, desse modo, parece desfigurar e trazer sofrimento ao homem. Isso ocorria, segundo o poeta, graças a uma organização social falha e à ausência de valores morais. Essa concepção é empenhada e tem marcas evidentes no fundo biográfico da obra, de modo a ligar a dor individual a uma maior, a social. A representação ameríndia, como símbolo eleito pelos românticos para significar de forma heróica o passado nacional, quando é tomada no poema também sob o ponto de vista de sua espoliação pelos colonizadores, ata o país não apenas ao passado heróico criado pela literatura romântica, mas também a sua origem e ao seu destino imposto pelo colonizador e seu projeto de exploração predatória das riquezas do Novo Mundo. Essa questão pode ser ampliada para além da visão acerca do índio, podendo alcançar o caráter exploratório no qual o próprio país está envolvido, já que, assim como é negado ao indígena o lugar que era dele e que em um momento posterior à colonização não mais lhe pertence, também ao país é imposto o dilema de ser uma nação impedida de sê-lo de fato.

“Sei, que elles hão de me negar da terra
 Ainda mesmo o repouso a que direito
 Tenho como mortal. De além da Serra
 Eu vejo, ao longe, a nuvem do meu leito!
 “Longe vivi, porque elles me negaram
 O logar, que era meu e que eu não tive;
 Solitário vivi, porque arruinaram
 Meu lar, meu Deus, e o amor que n’elles vive.

“E soffro— não co’ a perda, a deslealdade
 D’esses mundanos bens; mas porque quando
 A justiça vier, tardia, que ha de
 Julgar a elles e a mim, todos olhando
 “Talvez já não ‘starão. (...)
 (Idem, p. 112-113)

O empenho literário em Sousândrade, então, talvez seja resultado de uma correlação de forças, entre o esforço de produzir literatura bem sucedida esteticamente e as ações do autor em sua participação concreta no mundo social. Há ainda um movimento antagônico no que se refere à influência e à manutenção da estética romântica: em vários momentos da obra, o autor se utiliza de elementos românticos para compor sua obra; em outros, o cânone romântico parece ser atacado, negado; nesses momentos, seu ataque parece mais ser fruto de uma insatisfação pessoal que uma crítica a todo o movimento romântico.

As contradições e disparidades que envolvem a poesia de Sousândrade parecem ter alguma relação com a inconstância experimentada pelo autor. Isto pode ser percebido através da pesquisa realizada por Luiza Lobo, que relaciona uma série de dados biográficos do autor com a criação de sua obra literária. A prática literária é, então, encarada no poema como realização pessoal, como única possibilidade de fuga. Parece substituir experiências e abafar a comunicação, problematizando-a.

A junção entre sangue e poesia, entre vida e obra sugere que o sacrifício do Guesa é equiparado ao sacrifício do autor. Esse sacrifício se originaria pela percepção de ausência de saídas. O sangue e a lira do poeta aparecem como vozes reveladoras da verdade. O trecho a seguir sugere que a fala do Guesa não parece ser esclarecedora enquanto ele estiver vivo, mas apenas após sua morte, na posterioridade, é que essa fala será reveladora, iluminada. O mesmo ocorre com a literatura romântica, que em terras brasileiras, parece ser o único espaço onde os problemas da realidade podem encontrar solução. Portanto, a morte do herói como solução dá a ver uma problemática: o ameríndio precisa novamente ser morto para figurar no sistema literário. O esclarecimento sobre o herói apenas vive na posteridade, assim como próprio trabalho literário e o esforço na constituição do texto.

Meu sangue, então, pelos que o derramaram,
 Há de em sagrados vasos ser guardado;
 Meu coração, na mão dos que os arrancaram,
 Aberto ao Sol, vereis iluminado.
 (Idem, p. 113)

Não é possível discernir de fato o embate entre herói/escritor e a literatura; essa contraposição ocorre com certa amargura, tem aspecto de auto-análise, expressa as inquietações do autor. O individual, relacionado ao enredo do que ocorre com o herói, acaba por se confundir com a leitura do mundo exterior; a autobiografia tende a misturar dados pessoais com a história social. Desse modo, a visão da vida do autor serve de filtro para a interpretação e a elaboração da história presente na obra.

Um episódio interessante no Canto VIII é o que narra o convite feito pelo Guesa a vários amigos para jantar em seu paraíso; posteriormente esses amigos demonstram ser falsos e “parasitas”. Festas e banquetes dados pelo Guesa no Maranhão evidenciam o caráter letrado e culto do herói. É um homem das letras que, civilizado, frequenta os saraus que foram comuns durante todo o século XIX. A arte é bela e encanta, unindo as pessoas de forma nobre. Nesse episódio fica explícita a função do herói como parte da elite intelectualizada do Brasil, e ainda a sua figura de homem nobre.

Oh, essas festas do esplendor do Guesa!
 A flor da sociedade e da poesia,
 Quanto inspiram incantos da beleza,
 Nos rochedos do mar se reunia:
 Meigos das musas, cantos s’escutavam
 Dos bardos saudosos; trovadores,
 Notas dos sons divinos concertavam;
 Ria o futuro no jardins das flores.
 (Idem, p. 105)

A freqüente saudade do Brasil é uma propensão romântica presente na obra. A terra é vista de forma distante, adorada. Ocorre novamente a confusão entre o Guesa e Sousândrade, gerando assim um dado inverossímil, já que o Guesa deveria ser colombiano, e não brasileiro, não se justificando, assim, as suas saudades do Brasil.

“Da patria... o doce nome, a quem na terra

Não n'a teve, e mas sente-lhe a belleza,
 Pre-sente-lhe a doçura... – além da Serra,
 Lá... nos seios azues da Natureza.
 “Lá, onde pela fresca á madrugada
 Parte-se e chega co'as manhans orientesm
 Todos á porta estando, que a chegada
 ‘Speram e vêem-nos encontrar contentes...
 “Onde *talvez* passou-se a mocidade,
 Aonde quer-se voltar sempre, mas onde
 Nunca mais nada encontra-se, e responde
 Ignota dor aos echos da saudade...
 (Idem, p. 136)

Logo, por meio do par escritor e herói, o texto literário de *O Guesa* atua como documento que evidencia o genocídio e o flagelo humano, mas nele a vida ressurgue artisticamente por meio da morte real dos desfavorecidos. Assim procede a arte, transfigura em belezas os escombros de uma vida já instaurada na falência.

(...) Eia! da morte que deprava,
 Resurja a vida que arde luminosa!
 “Esta é a Harpa que estes sons ressoa
 Da formosura a d'erma eternidade!
 Esta é a Harpa natural — a coroa
 Cinge de soberana a Divindade!
 “Chammejadas ideias — mal luzentes
 Lavor, perolas, gottas amorosas —
 Mas do corinthio bronze igno-cadentes
 Ardam seus versos — astro, ou chaga ou rosas.
 (Idem, p. 129)

O ritmo dos versos acima são pausados e há o encadeamento de vários termos que evidenciariam a referência à literatura, as “chammejadas ideias”; sentimentos variados compõem o ato de escrever, que provoca nos leitores estados diversos. A grandiosidade (astro), a dor (chaga) e a beleza (rosa) são os elementos presentes nos versos que ardem. A literatura, a arte, é o que sobrevive ao passar do tempo, é ela que solidifica e dá a ver a história, podendo mesmo trazer à tona a dor que também “arde luminosa”. O eu lírico aponta, um pouco antes dessa passagem, que “estrellas fulgorosas” já brilharam em sua alma, belas representações da vida, que foram apagadas, ofuscadas pelo desequilíbrio, que produz imensas belezas naturais, como o sol sempettrião, remetendo-se possivelmente

ao passado pré-colonial, e a visão amena de que antes da colonização havia no Novo Mundo a perfeição e o equilíbrio. O desequilíbrio aparece no texto representado por meio do toque da harpa, o que demonstra em uma primeira leitura a filiação à arte romântica, que enaltece situações de inquietação e ao mesmo tempo pode elucidar a questão fundamental da arte, que esclarece e faz ver os traços ocultos da realidade, que são representados no poema pelos versos que podem arder como “chagas”. É o procedimento da literatura, ora arder como ferida, por justamente transparecer a alienação e o massacre, e ora acalenta, como a imagem de uma bela rosa. Tal antagonismo perpassa a idéia de que só há representação artística porque há desequilíbrio na própria realidade, pela forma como esta se configura socialmente.

No Brasil, esse desequilíbrio é ainda mais gritante. Mesmo tendendo que se contrapor ao classicismo e ao ideal de equilíbrio e harmonia, os artistas românticos buscavam o ideal de uma nação grande, nobre, maravilhosa, bem como um amor puro, elevado e sublime, o que de certa forma retomaria o ideal de equilíbrio. A passagem citada acima, bem como todos os muitos versos do início do Canto X indicam um forte lirismo subjetivo, a partir do qual se pode fazer uma leitura da própria condição da arte no país. A nação, em estado de desequilíbrio, possuía uma gritante desigualdade social, marcada pela escravidão e pela exploração.

Ao vermos a obra literária como trabalho, como produção, veremos que literatura e estrutura social são formas marcadas pela reificação. A literatura é um trabalho que busca recuperar o traço de humanidade do próprio trabalho, e por essa razão, expõe conflitos e tem o poder de escapar à alienação moderna. Antonio Candido em “Crítica e Sociologia” afirma que “todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando que é o público a que se dirige; graças a isto define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito” (1976, p. 25). Esta esquematização não é atingida em obras como *O Guesa*, já que seu efeito não foi alcançado de forma alguma na data de seu lançamento. Por ser uma obra redescoberta contemporaneamente, pode-se entender que seu valor como efeito apenas foi alcançado a partir de seu novo entendimento, sendo, portanto, um trabalho árduo defini-lo em relação à formação da literatura nacional.

Candido define, no mesmo texto, a diferença entre arte de agregação e arte de segregação. A primeira visa à experiência do leitor, buscando interagir com a coletividade por meio de um sistema simbólico vigente que usa formas já estabelecidas como formas de expressões comum à sociedade alvo. Já a arte de segregação tem como preocupação a renovação desse sistema simbólico ao criar novos e expressivos recursos, que fatalmente se dirigirão em sua contemporaneidade a um número restrito de receptores. Entende-se então que a obra de Joaquim Manuel de Sousaândrade encontra-se na situação de arte de segregação, pois o há empenho do poeta em buscar formas diversas e inéditas para a cultura literária nacional do século XIX, fazendo com que se diferencie e que suas peculiaridades sejam observadas, desequilibrando assim a socialização da obra. Poetas como Sousaândrade, incompreendido e desconhecido pelo público e crítica de seu tempo, passam a viver na posteridade quando seu valor literário é finalmente afirmado.

Tecendo ligações com o próprio sistema literário nacional, Sousaândrade se aproxima de vários textos de seus contemporâneos ou de poetas dos cânones clássicos e românticos europeus. Em alguns momentos, por fazer referência a esses textos, engrandece-os. No entanto, em outros momentos, os critica. Os românticos Gonçalves Dias e Gonçalves de Magalhães e os árcades Santa Rita Durão e Tomás Antônio Gonzaga são alvos da crítica do poeta, não sendo bem vistos pelo indianismo idealista traçado em suas obras, que continham dedicatórias feitas a D. Pedro II. Tais referências a outros textos literários feitas por Sousaândrade foram interpretadas pela crítica como prática desvinculada dos padrões românticos e antecipadora de um “tema do modernismo” (CAMPOS, 2002, p. 83).

(Alviçaneiras no areial:)
 — Aos céus sobem as estrelas,
 Tupan-Caramuru!
 É Lindoya, Moema,
 Coema,
 É a Paraguassú;
 Sobem céus as estrelas
 Do festim rosicler!
 Idalinas, Verbenas
 De Athenas,,
 Corações de mulher;
 — Moreninhas, Consuelos,
 Olho-azul Marabás,
 Pallidez Juvenilias,

Marílias
Sem Gonzaga Thomaz!
(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 42)

As “alviçaneiras”³ trazem notícia sobre a literatura brasileira: grandes nomes de célebres personagens vão aos céus, ou seja, são muito conhecidos. Ressalta-se que o nome do escritor Tomás Antônio Gonzaga não chega ao céu. Sousândrade parece criticar o grande reconhecimento dado a alguns poemas naquela época, sem, no entanto, valorizar os artistas que os compunham. O trecho também chama atenção por fazer uso recorrente de termos que fazem menção a mulheres brancas: “alv”, “rosicler”, “olho-azul”, “palidez”. Algumas personagens citadas pertencem à idealização indianista feita pelos árcades. Essas índias eram descritas muitas vezes nos poemas verdadeiramente como mulheres brancas:

Paraguaçu gentil (tal nome teve),
Bem diversa de gente tão nojosa,
De cor tão alva como a branca neve,
E donde não é neve, era de rosa;
O nariz natural, boca mui breve,
Olhos de bela luz, testa espaçosa.
(DURÃO, 2008, p. 41)

É necessário buscar o motivo dessa atitude crítica do poeta com tais autores, a quem Sousândrade louva em outros momentos. Conforme será explanado posteriormente, a questão fundamental para a compreensão desse embate, que gera o uso da paródia, são as dedicatórias a D. Pedro II, que, para Sousândrade, simbolizariam o Império, ou seja, a inviabilização da chegada do progresso e da república federalista ao Brasil.

Há no poema a identificação do autor com a personagem-título. Tal identificação segue o seguinte esquema: 1) por um lado temos a temática bíblica e a proximidade entre o herói e Jesus Cristo, pois este era um homem de fé, do convencimento por meio das palavras e veio a terra também em sacrifício. A visão judaico-cristã acentua no poema a questão do sagrado, do sacrifício e da humanidade, que parece ser reificada

³ Vocábulo possivelmente derivado de alvisarrar, que indica aquele que leva ou dá uma notícia, uma boa nova.

pela realidade. 2) Prometeu, aquele que rouba o fogo dos deuses, ou seja, a sabedoria, arte e cultura e dá aos homens e por isso deverá ser eternamente castigado. O castigo de Prometeu pode ser comparado aos caminhos árduos dos artistas, que, ao iluminarem e trazerem o deleite das ciências e artes aos humanos experimentam a dor de ver o sofrimento do mundo. Essa temática foi já anteriormente trabalhada por Percy Shelley em *Prometheus Unbonded* e por outros românticos. 3) O Guesa, mito indígena muísca que também representa o sofrimento, o sacrifício em nome de muitos, é uma representação que evoca, na figura do sul-americano, a idéia do atraso, pois a personagem de mesmo nome gradativamente se metamorfoseia em identidades diferentes, assim como o povo latino-americano, subdesenvolvido, nascido da barbárie e da exploração. 4) O próprio poeta tem voz nos versos, como se fosse um espectro, um misto dos três itens anteriores. Este carrega um fardo pesado, que parece ser um sentimento de culpa. Culpa que talvez esteja ligada ao fato de que o escritor, apesar de possuir certa consciência de uma determinada situação da realidade, sabe que apenas com seu trabalho poético será impossível mudá-la como gostaria. O texto artístico produzido é empenhado e, dada a sua consciência amena do atraso, tenta formular esteticamente soluções impossíveis para a realidade vivida. Essas formulações são um peso para o artista, e mesmo sendo empenhadas ou idealizadas, podem dar a ver a alienação.

O sentimento de culpa é maior para um escritor periférico, face a um mundo mais barbarizado e explorado do que o das nações centrais, um mundo onde a cultura foi imposta e onde o futuro das nações não se encontra de fato disponível. Enquanto o Prometeu de Shelley grita eternamente contra a moral da sociedade, o Guesa anda amorfo pelos caminhos do Suna, uma terra metamorfoseada, deslocada, que leva o poeta à morte certa. Em Shelley, o poeta vive eternamente, lamuriando sua sorte. Em Sousândrade o herói morre sacrificado e tem apenas a possibilidade de continuar vivo na arte, como a estrela que brilha no céu, ou como o Eldorado perdido.

A obra *O Guesa* não apenas trata de questões reais como o massacre cultural e a reificação do indígena ou o início da globalização e da hegemonia norte-americana, mas trata também da própria produção literária em região periférica. A morte eminente do andarilho, nascido na América do Sul e destinado a peregrinar, sem um lugar seu no mundo, fadado à dominação da América do Norte, a futura potência global, transcreve,

assim como no mito de Prometeu, o sofrimento certo daquele que representa a cultura, a literatura em um mundo em que a cultura está da mesma forma atrelada à dominação. *O Guesa* então é um épico fracassado da cultura sul-americana, que, nascida nos berços indígenas é sempre embranquecida, e, não tendo controle de seu destino, acaba sempre dependente. A auto-identificação não é apenas do poeta com a obra, mas sim da arte e de um continente em relação a sua situação no sistema-mundo.

O Guesa traz à tona a disparidade entre o escritor dos países centrais, reconhecido como grande, que exerce influência em toda a literatura ocidental, e o escritor periférico, que deve se ligar à cultura universal canônica imposta a seu mundo local. A referência a diversos textos literários presente no poema amplifica o conflito entre matéria e tradição local e cânone universal. Sousândrade percebe a diferença de alcance das “vozes” de um autor inserido na força cultural hegemônica e de um escritor à margem do sistema capitalista instaurado.

Pois há entre o Harold e o Guesa
 Diferença grande, e qual é:
 Que um tem alta voz
 E o pé *bot*,
 ‘Voz baixa’ o outro e o firme pé.
 (SOUSÂNDRADE, 2003, p. 148)

Há muitas semelhanças, tanto do ponto de vista estético quanto no que se refere ao enredo, entre *O Guesa*, de Sousândrade e o poema byroniano *Childe Harold's Pilgrimage*, publicado entre 1812 e 1818. *Childe Harold's Pilgrimage* é um poema narrativo com alguma estrutura épica que trata das viagens e reflexões de um jovem, Harold, que, desiludido com a vida, procura aventuras e distrações em terras estrangeiras, exóticas. É com essa obra, bem como com *Don Juan* (1819), que se firma a forma do “herói byroniano”, o viajante de natureza contraditória, ora doce e bondoso, ora cruel, devoto às mulheres e muitas vezes infiel a elas. Ambos os poemas contêm passagens autobiográficas, baseadas em experiências vividas pelos próprios autores.

A influência de Byron parece não se dar exclusivamente na obra de Sousândrade. Segundo Antonio Candido, Gonçalves Dias também tem predileção por estruturas fragmentadas e autônomas:

Obra semelhante pode ser publicada em partes quando essas possuem certa autonomia, como foi o caso de *Child Harold* de Byron, verdadeira série de ensaios críticos e psicológicos em verso. (...) Isso contribui para tornar o poema, como estrutura, confuso, prolixo, inferior ao *Caramuru* e o *Uruguai* (CANDIDO, 2000b, p. 82).

Sousândrade confessa admirar e beber da fonte poética byroniana e a ao grande poeta do mal do século tenta se equiparar, mesmo parecendo ver com certa nitidez a diferença entre ambos. Por meio de uma espécie de antonomásia, Harold encarna seu criador, Byron, enquanto o Guesa, encarna Sousândrade. O defeito físico que o poeta inglês tinha, “o pé bot”, uma deformação de nascença em um de seus pés, que lhe causava muito constrangimento, é associada à personagem Harold. Sousândrade não tinha defeito físico, e era atado ao seu chão histórico, “firme pé”. Certamente essa não é a “diferença grande” entre os dois: é, antes, o alcance de seu cantar, “alta voz” e “voz baixa”. A inversão espacial do vocábulo *voz* também não é acidental, “alta voz” soa mais forte graças à inserção da vogal posterior média arredondada oral aberta *o* no final da expressão. Já em “voz baixa” a fonética é atenuada pela presença do ditongo decrescente *ai* e da vogal posterior média arredondada oral aberta *a*. A consciência do decréscimo de seu cantar que Sousândrade demonstra ter certamente é diferenciada da experiência literária nacional. O poeta não somente usa e se inspira na literatura universal, mas parece conseguir perceber que o escritor periférico não tem o mesmo espaço que um escritor europeu, mesmo que este tenha o “firme pé”.

Para Luiza Lobo, que analisa com grande propriedade as influências e marcas intertextuais em *O Guesa*, a marca de ruptura de Sousândrade em relação a seus contemporâneos é

(...) o seu processo criativo, ao proceder uma incessante recriação intertextual, trouxe antigos signos para novos contextos. Por isso sua obra aponta para o Modernismo, na medida que pratica, talvez mais que qualquer outro romântico, e mais ao modo dos simbolistas, a idéia de paráfrase, de paródia e de metaforização semântica. (LOBO, 2005, P. 148).

No entanto, a multiplicidade de formatos e tipologias que se condiciona sobre os pilares da intratextualidade é bastante comum não só no romantismo, mas em todos estilos de época. Bakhtin (1998) caracteriza a intertextualidade como conceito operacional de teoria e crítica literária que tem como base a intertextualidade na própria concepção de linguagem que o texto constrói. Especialmente no romantismo vários autores do cânone eram parafraseados, citados e recriados com frequência, tais como Shakespeare, Victor Hugo e Alfred de Musset.

(LA-FONTAINE tomando para uma fabula os matadores de IGNEZ-
DE-CASTRO:)

Formigas não amam cigarras,
Vampiros de Varella Luiz
Não são Pedros crús;
São tatús
Impios, cabros, cuis e saguis.
(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 148)

Assim como na estética mimética clássica, a intertextualidade era utilizada para exibir a erudição e o conhecimento literário do artista. Castro Alves, contemporâneo de Sousândrade, em *Espumas Flutuantes*, menciona autores de períodos anteriores de nossa literatura como Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga, e também poetas do século XIX, como Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães e Álvares de Azevedo. O procedimento de reconstrução textual não é uma exclusividade de Sousândrade, no entanto, se há algum elemento diferenciador entre Sousândrade e os outros poetas românticos, tal elemento seria o fato de que o autor problematiza expressamente em seu poema a questão da diferença entre o espaço periférico de produção dos poetas brasileiros em relação ao lugar privilegiado de produção dos poetas dos países centrais. Por outro lado, tal problema está presente em toda a produção literária brasileira, que, sendo dependente dos modelos europeus, teve sempre que lidar de um modo ou de outro com a reconstrução de textos, técnicas e nomes ilustres do Velho Mundo. A dualidade local e cosmopolita foi um problema enfrentado por todos os escritores brasileiros, mesmo aqueles que não expressavam esse problema claramente. O texto de Sousândrade, seguindo a tradição

romântica de problematizar o confronto entre local ameno e local urbano, chama a atenção do leitor para a brutalidade de outra dualidade literária: local e universal. Talvez a inovação do autor esteja no fato de ressaltar a constituição de um ambiente de capitalismo selvagem, como as descrições de Nova Iorque, em contraste com um ambiente urbano movido por forças de trabalho escravas, como o Rio de Janeiro, e com a beleza natural de toda a América, o que será trabalhado no tópico seguinte desta dissertação.

Em uma nação periférica, quando a produção das obras não é imediatamente influenciada por modelos de arte estrangeiros, o inevitável influxo de influências externas passa a ser admitido com frugalidade. Antonio Candido (2000b) afirma que experiências nacionais anteriores articulariam a consciência da problemática do subdesenvolvimento. Percebe-se que, em Sousândrade, não há ainda um processo consolidado de causalidade interna, ou seja, de consciência desse acúmulo, no entanto, percebe-se no poema a tensão entre o local e universal, sem que os alicerces já edificados por seus antecessores sejam reconhecidos pelo poeta como pilares de sua produção poética.. A influência é reconhecida, é aceita, por vezes criticada e enaltecida, mas ela não se fixa, aos olhos do poeta, como estruturante no poema.

Muitas são as acepções definidoras da intertextualidade; ela está constituída na obra de Sousândrade, assim como em toda a arte romântica, como um processo típico das literaturas periféricas que se reportam comparativamente aos modelos europeus originais, dada a importação de todo um sistema artístico já configurado na Europa para o Brasil. O uso do registro intertextual era uma forma de exibição da acumulação de experiências de leituras, o que comprovava e garantiria que o autor teria conhecimento literário, o que visaria ganhar, por meio da erudição, prestígio.

O uso da intertextualidade demonstra como a obra de Sousândrade foi produzida no terreno da dialética local versus cosmopolita; ela evidencia que de um lado, ficam patentes as influências dos autores estrangeiros consagrados, aos quais o poeta pretende se comparar, mesmo tendo consciência da diferença de posição entre suas condições de produção e a dos poetas dos países centrais. Parece haver aí um sentimento de inferioridade que se reflete de forma contraditória na obra, isto é, parece haver uma necessidade de engrandecer a produção periférica do poeta (seu pé firme em oposição ao pé defeituoso do outro) por meio da originalidade da cor local. Desse modo, “os defeitos” e a

“voz baixa” da poesia produzida em região periférica podem tentar se equiparar à poesia universal, que também, ressalte-se, tem os seus defeitos, seus “pés bots”. Como o defeito físico é traduzido em forma poética, ele transita da forma corporal, biológica e física para o campo da forma estética, assim o verso de Sousândrade compara dois tipos de defeito incomparáveis, que se dão em campos diversos, o físico e o estético, e estabelece uma equiparação impossível entre eles, como se o defeito físico do poeta europeu o rebaixasse e ele pudesse ser enfrentado ou equiparado ao defeito estético da produção literária periférica. Curiosamente, a equiparação não se dá pela grandeza, mas, ao contrário, pela falha, pelo defeito, pelo que falta no corpo do poeta consagrado e pelo que falta no corpo do texto da literatura periférica. Em suma, trata-se de uma equiparação falsa, impossível, que escamoteia o sentimento de inferioridade pelo atraso da literatura e da nação periférica frente à literatura universal e aos países centrais. Por outro lado, a intertextualidade, quando se refere à presença de textos ou nomes de poetas nacionais, é, na verdade, sinal do processo de acumulação literária responsável pela configuração do sistema literário brasileiro, já que Sousândrade não estava alheio à produção de seus antecessores e contemporâneos, manifestando-a e resgatando-a em sua obra.

1.3 Locus amoenus, locus urbanus

No Brasil Imperial, o período da história nacional situado entre a Independência, em 1922, e a Proclamação da República, em 1889, foi composto por anos profícuos e eufóricos no que diz respeito à busca pelo nacionalismo. Uma visão entusiástica do Brasil já pode ser observada nas tentativas de composição de grandes poemas nacionais, como é o caso de *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, *Colombo*, de Porto Alegre e *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias, manifestações louvadas pela crítica e pelo público da época. Porém, pode-se questionar se os objetivos visados obtiveram realmente êxito nessas obras. Há ainda uma grande quantidade de poesias e textos em prosa com fundo patriótico, inspiradas em ações e feitos de grandes homens e de fundo liberalista.

Logo após a declaração da Independência do Brasil, surgia entre os intelectuais da época o questionamento de como tentar se livrar da sujeição cultural que a jovem nação tinha em relação aos países europeus. O primeiro vínculo a ser quebrado teria de ser com a ex-metrópole. Para tanto, os artistas e intelectuais buscavam afirmar particularidades nacionais, buscando uma maior autonomia cultural. Os poetas românticos se dedicaram e trabalharam no intuito de produzir símbolos que fizessem com que o povo do país recém “independente” se reconhecesse como cidadão. Assim, cabia ao escritor romântico a árdua tarefa de construção da nação e sua identidade.

Unida ao nacionalismo, houve outra tendência formadora na literatura brasileira: a noção de que os brasileiros seriam iguais. Indiferente à procedência, de todos, índios, negros, mestiços e brancos, se esperava uma contribuição igual para a formação da nação. No entanto, esse movimento também não edificava as relações sociais de produção vigentes naquele momento, já que a maior parte da população, extremamente desfavorecida na divisão de riquezas, “contribuía” com trabalho explorado, e os benefícios se restringiam a uma pequena parcela da população de origem européia.

Tanto no Brasil como em toda a América Latina, a nação só pode ser pensada como uma construção artificial, ou seja, como um subproduto ideológico financiado pelas elites políticas. A edificação do nacional não é reflexo de um passado

imemorável. A identidade nacional é resultado de uma construção política e cultural desprovida de realidade objetiva fixa; seu objetivo principal é provê-la para que tenha a legitimidade necessária para que possa se afirmar em favor dos interesses das classes dominantes locais. Cria-se assim um ambiente onde se operam ideologias para que as relações sociais de pessoas, povos e etnias diversificadas imaginem que estão unidos a uma mesma comunidade.

As longínquas viagens e as intermináveis andanças promovidas pelo Guesa têm uma grande importância para o entendimento da obra. Tais peregrinações têm fundamentações românticas, refletem e estimulam a emoção. A mudança de visão, tanto do Brasil quanto do estrangeiro, aguça a reflexão, levando o poeta a tecer comparações. A busca por lugares e pela experiência vária reflete a própria busca romântica da essência humana; ou seja, a busca pelo indivíduo. Nesses andares, fica evidente o conflito marcado entre o local natural, ameno, selvagem e belo e o local urbano, corrompido, caótico e corrupto.

Há também a mitificação em *O Guesa* da ampla e magnífica natureza, que é exaltada tanto pelos seus valores estéticos quanto econômicos. Os bens naturais são encarados na obra de Sousândrade como um lugar de refúgio, que daria margem à cura corporal e espiritual. Pretendia-se oficializar, por meio do empenho romântico, a imagem de uma natureza exuberante, paradisíaca e grandiosa. Tal visão apresentada na arte romântica não está de acordo com os conflitos sociais que marcaram a época de produção do poema (décadas de 1850-1860) – as graves e diversas consequências da utilização de trabalho escravo pela classe dominante local; homens livres que, se rendiam à política servil do favor. O mito da grandeza territorial do país já aparece na literatura romântica como uma das justificativas ufânicas. Há a exaltação de um Brasil que se pretendia construir em todo o texto, mas este não aparece de forma concreta no texto.

Enaltecer a natureza é uma forte característica da literatura empenhada, tanto da romântica quanto da árcade. A prosopopéia é a humanização da natureza, e é justamente a humanização da beleza natural da terra que trará ao país a nacionalidade e a dignidade, perdidas na barbárie da terra nova. Em *O Guesa*, a natureza tem papel importante, não exagerada e não exclusivamente brasileira – a América como um todo é descrita poeticamente durante a viagem do peregrino Guesa:

Eia, imaginação divina!
 Os andes
 Volcânicos elevam cumes calvos,
 Circundados de gelos, mudos, alvos,
 Nuvens fluctuando — que espectac'los grandes!
 (SOUSÂNDRADE, 2003, p. 27)

Eis Marajó viçosa e redolente
 Do equador filha, noiva estremecida
 Do rio, que lhe abraça o cinto ardente
 Suspirando em saudosa despedida.
 (Idem, p. 57)

Imagens produzidas, principalmente pelos primeiros românticos, atendem ao anseio de “apagamento” do passado colonial, exaltando as belezas terrenas existentes nas Américas. Assemelhadas a pinturas naturalistas, a floresta, as matas, a flora e a fauna são representadas para justificar a grandiosidade da nação e a felicidade que o brasileiro deveria ter de habitar o paraíso.

E nas tepidas tardes brasileiras,
 Ao norte azues veliinhas navegando;
 Boyantes d'agua á flor as baixas terras,
 Virentes, jovens; o ar crystal; soprando
 Brisa gentil, que inspira beatitude;
 (Idem, p. 110)

Há aproximação e retração das personagens em relação à natureza. O cenário natural é sempre grandioso, exaltado, apoteótico, mesmo com a denúncia da barbárie. O texto sousandreamo acaba então por ser muito peculiar neste aspecto: ao mesmo tempo em que representa as belezas naturais do Brasil, assim como a de toda a América, parece criticar o caráter “grandioso” da nação. Para o autor, a partir de uma matéria moralizante, o Brasil não seria o “paraíso”, pois estaria encharcado de corrupção, depravação dos costumes, aviltamento e barbárie.

O caos estabelecido em *O Guesa* pode ser explicado a partir de dualidades: o autor mostra as belezas da terra que, ainda virgens, não teriam sido corrompidas por

práticas moralmente depreciativas, mas, por outro lado, mostra essa mesma terra já corrompida em outras localidades, o que marcaria uma postura diferente dos demais autores brasileiros do período. Tal embate toma forma no caos psicológico e lingüístico presente nos infernos de “Taturema” e “Wall Street”. Lobo já salienta (2005, p. 55) a idéia interessante da contraposição entre o “inferno das selvas” e o “inferno da cidade”.

Sousândrade, por um lado, tenta revestir seus versos com a realidade nacional e, por outro, faz parte de um movimento estético que buscava com empenho criar um projeto que consolidasse a literatura brasileira. A obra tenta traduzir e reposicionar no Novo Mundo o universo dos cânones clássicos e românticos europeus. A inserção do meio natural e do meio urbano na obra elucidam essa problemática. O meio natural é enaltecido em *O Guesa*, nesses momentos o herói parece estar calmo e tranqüilo. O ambiente é pitoresco, exótico e muito belo, cuidando assim de reproduzir a estética vigente na corrente literária nacional que apontava para esses enredos “criativos” e diversos do simples ambiente urbano europeu.

O herói não é visto como um índio real, legítimo. Há uma grande idealização do herói e do meio natural em que se encontra, especialmente quando ele rememora o momento em que foi forçado a deixar seu lar. O poeta possivelmente idealiza a natureza e o herói, para alcançar o efeito de elevação necessário à composição do poema épico.

No seu cavallo branco, em que descansa;
Caravana dos servos a seguia
“Cantando nos caminhos perfumados,
Que por alvo areal longos se abriam
A’s novas lavras e aos curraes dos gados
Aonde tudo, aonde todos a queriam.
(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 163)

Na situação descrita, o herói abandona o círculo familiar em um cavalo branco, carregado por escravos, sendo amado e adorado por todos, o que aponta o distanciamento do índio Guesa dos demais índios apresentados no poema. Além disso, no poema, o herói teria “serenos/Olhos azues”, outro dado que demonstra a idealização

indígena típica do romantismo brasileiro, ou seja, a atribuição de qualidades ou características físicas européias a outros povos. Logo após sua partida, o herói passa a sofrer as mazelas do mundo, demonstrando estar fragilizado pela ausência dos pais. A ausência do ambiente familiar e a saudade de tempos felizes são lamentos comuns a outros poetas brasileiros, como Bernardo de Guimarães. Tais sentimentos são comuns em textos do romantismo.

Tem sido dicto que não era o Guesa
 Um libertino e sim o malcontente
 Coração procurando na beleza
 O celestial asylo, que pre-sente
 E não pode encontrar.
 (Idem, p. 196)

Verifica-se que a intenção do poeta é, de certo modo, entregar a resolução para a problemática enfrentada tanto pelo herói como pela nação à busca pela beleza que é associada, tanto no classicismo e em certas correntes do romantismo, com a busca pela própria arte. A fuga do errante para o mundo da arte aproxima o texto do cânone ultraromântico que infere a fuga como saída para os problemas. Frente à impossibilidade de solucionar problemas presentes na realidade ou de sua subjetividade, o poeta dá margem à fuga da realidade, que é expressa em seus versos de várias maneiras: fuga para a natureza, para o passado, para o interior de si mesmo, para o lado noturno de vida, para o misticismo, o sobrenatural, o sonho, a loucura ou a própria morte.

Várias cidades são mencionadas em *O Guesa*, podendo-se destacar o Rio de Janeiro e Nova Iorque. Nos ambientes urbanos há um notável desconforto, pois esses lugares são associados ao dinheiro e à ambição. Tal situação enseja uma dialética peculiar: se há um projeto liberalista na obra de Sousândrade, o que traz o desconforto e a inquietação para o mundo civilizado? O dinheiro, o roubo, ações, imperadores, escravos, ou seja, marcas do capitalismo liberalista que o herói defende, são aspectos que parecem incomodá-lo demasiadamente.

O recorrente uso em *O Guesa* do mito de Prometeu, ficcionalizado e poetizado por inúmeros autores, como Percy Bysshe Shelley, Mary Shelley e Byron,

conforme tratado no tópico anterior desta dissertação, aproxima Sousândrade da tendência do romantismo europeu, já que via no titã o protótipo natural da genialidade romântica. O poeta entende a difusão do conhecimento e da sabedoria como essencial, porém atribui àquele que a difunde o sofrimento de mártir. Nesse sofrimento, Prometeu e Guesa se aproximam; no entanto, o Guesa é um Prometeu que escolheu, “voluntário”, a propagação da instrução, da erudição e da arte, o que faz com que tenha autoconsciência de seu sofrimento. No Canto VI, ao deixar a cidade do Rio de Janeiro (também simbolizado como “mundo” no poema) e o “passado sórdido” vivido, o Guesa retorna ao caminho do Suna. Há o relato da motivação que faz com que o herói abandone a terra: sair é fundamental para sua sobrevivência, como se não houvesse mais saída no Brasil.

E ia os serros do Sul subindo o Guesa
 Qual quem do mundo quer sair em vida
 E sobe tão altas regiões da natureza
 N’azas no kóndor, não do suicida.
 Prometheus voluntario, elle lá estava
 Do Gigante-de-pedra recostado
 Ao ombro arido — qual quem descansava
 Antes de trabalhar — oh, tão cansado!
 (Idem, p. 92)

A personagem pretende abandonar o mundo real, representado pela cidade do Rio de Janeiro, pois desse mundo pretende “sair em vida”. Infere-se, portanto, que permanecer ali ocasionaria a morte iminente, enquanto migrando para os céus e regiões altas do norte, encontraria mais natureza e beleza. Para atingir tal subida grandiosa, o Guesa utilizaria as asas do condor, o que explicita a importância da manutenção da cultura ameríndia, de seus mitos e do folclore para atingir tal objetivo. A metáfora do condor também retrata o “destaque” de algo ou alguém sublime, tendo em vista que se trata da maior ave voadora do mundo, que é associada, em todas as grandes culturas pré-colombianas, como Nasca, Chimú, Wari, Tiahuanaco, Mochica e Inca, como animal sagrado. Além disso, o “Vôo do Condor” é uma prática ritualística comum aos incas, a qual traria sabedoria e visão diferenciada frente à realidade. Sousândrade, a partir do mito da grande ave andina, cria uma metáfora para se contrapor à onda de suicídios que eventualmente rondava a sociedade no século XIX, reforçada pela arte ultra-romântica. A

fuga da realidade dar-se-ia então por meio do esclarecimento e da própria produção artística, e não por meio da morte. É aí que surge a comparação com Prometeu.

O Canto VI é rico em indagações e críticas a respeito do contexto em que se encontra o país – de início tece uma crítica ao Rio de Janeiro, onde o Guesa havia ido pedir auxílio ao Imperador. A cidade é descrita como “mesquinha”, possivelmente por ser a capital do Império, ao qual tanto Guesa como Sousândrade faziam forte oposição. No entanto, em meio à descrição da cidade que ora é enaltecida por suas belezas naturais e ora é criticada por ter as “creações de Caïn” – frutos materiais da experiência meramente terrena – surge a voz do negro, que canta tristes canções ao cair da noite:

Oh quanta luz! Nos valles jaz mesquinha
A cidade, negra harpa, que recorda
Creações de Caïn: jardins e vinhas;
Ruas sonoras são-lhe da harpa as chordas.
(Idem, p. 91)

Se descontado, por Judeus e Judas
Vendido o Christo pés-descalços pobre;
E por ladrões civilizados e búrglars⁴
Explorado em cothurno o Guesa e nobre
(Idem, p. 196)

Tem-se nesse trecho uma comparação diversificada do Guesa com Jesus Cristo. Os malfeitores de Cristo são apresentados, bem como a situação de miséria constituída, já que Jesus se fez pobre para seguir seu caminho espiritual e libertar os homens. No ideal cristão bíblico (2 Coríntios, 8, 9), a pobreza e a ausência de bens materiais enriquecem a espiritualidade humana, ao contrário do que aparece expresso a respeito dos malfeitores do Guesa. Os assaltantes e “ladrões civilizados” estão a arrebatar os bens do herói que, diferentemente de Jesus, descalço não está, calça um coturno.

Sousândrade faz referência em vários outros versos de *O Guesa* aos “ladrões civilizados” – banqueiros inescrupulosos, vigaristas, políticos e religiosos corruptos, entre

⁴ Termo derivado do Anglo-Francês *burgler*, de origem do latim medieval *burglator*. Aquele que assalta, furta. Assaltante.

outros. Os assaltantes tentam usurpar as riquezas do herói, o que parece lhe incomodar, havendo assim uma distância entre o pensamento cristão, anterior ao desenvolvimento do capitalismo e o do herói, já encharcado pelos ideais do mundo “civilizado”. Os ladrões assumem então a função do próprio capitalismo, que rouba e faz com que o herói perca cada vez mais sua honra, saúde e riqueza. O Guesa já está corrompido pelo sistema capitalista, já que teria caído na “cilada” dos “invidos mundanos”. Pode-se concluir então que o capitalismo atua como uma força estruturadora do poema épico de Sosândrade, que se opõe à realização de feitos do herói, ligando-se assim à dimensão real da matéria épica, havendo a representação do relato histórico do capitalismo instaurado nas Américas, e mais especificamente, no Brasil.

Ao viajar pelos Estados Unidos da América, o Guesa reflete sobre a condição do homem e da arte. Observa que os males da sociedade sempre foram percebidos por poetas e suas liras.

Porque os males que estão na sociedade,
Em todos'stão, qual no ar, que á luz se agita,
A contágio da peste; e a liberdade
Só fugindo, ou vencendo á morte, a evita.
(...)
Embora fôrmas , a apparencia embora,
Lhe entenderás, subtil, falsa a harmonia:
Não são auroras boreaes a aurora,
Nem a luz dos incendios luz do dia.
(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 141)

Frente aos vícios e à corrupção, o poeta afirma que não há meio para se escapar dessa realidade, a não ser fugindo ou morrendo. O escapismo e a morte refletem tendências ultra-românticas claras no poema. O trecho acima exprime que a arte, de um modo ou de outro, acaba por refletir a história humana, mesmo em seus momentos dolorosos. A aparência harmônica, considerada falsa, é criticada. Tal trecho faz referência ao trabalho artístico de exaltação realizado pelos próprios românticos. O poeta busca nesse sentido um maior realismo, já que critica a representação da “luz dos incendios” como “luz

do dia”. Tal crítica é contraditória na obra de Sousândrade, pois, como visto anteriormente, ele idealiza a natureza e a nação.

No início do Canto X, o Guesa faz sua meditação em uma bela manhã ao caminhar através dos bancos de Hudson. Durante essa meditação, o poeta critica novamente a situação em que se encontram os Estados Unidos e também toda a humanidade. O mal encarnado chegou até o Éden e o Guesa provou deste fruto “amaldiçoado e negro”, isso ocorre porque esse Éden foi construído pelos homens, havendo aí a perda do caráter divino. Essa parece mais uma justificativa para que o desenvolvimento político, social e econômico não tivesse obtido pleno êxito no país. A passagem evidencia como a ausência do sagrado levaria o homem à danação, mesmo em um ambiente propício para o desenvolvimento humano.

Porque no fructo amaldiçoado e negro
 Elle mordido havia, nos delirios
 Do amor á humanidade; e nobre e intêgro,
 Da esperança ficaram-lhe os martyrios
 E sem gloria nenhuma! era o paraiso;
 Foi a serpente; como há sempre o engano!
 Então, que Eden é este, onde do riso
 Devemos suspeitar? — o Eden humano!
 E arte aprendeu de então tacitamente
 Os homens evitar; (...)
 (Idem, p. 128)

Para se livrar desse fardo humano, o Guesa passa a evitar os outros homens, para assim não suspeitar de seus sorrisos. O isolamento e a solidão são características típicas dos heróis românticos, em especial durante o ultra-romantismo. O herói não deseja mais banquetes, assim se manteria longe dos amigos “parasitas”.

No novo continente, a cidade foi instaurada como um símbolo do sistema capitalista. Era em torno dela que se nutria o sonho de ordem e o princípio de noções de trabalho remunerado, compra, venda e troca. A cidade tem uma adaptação dura no Novo Mundo, é um projeto que tem um fundo racionalizante e obedece a exigências e imposições colonialistas. O ideal urbano tem um fundo progressista, competia a ele o domínio e a civilização dos homens que buscava evangelizar e educar.

Algazarra, miragem; ao meio, o Guesa:)

— Dois! três! cinco mil! se jogardes,
 senhor, tereis cinco milhões!
 = Ganhou! ha! haa! haaa!
 — Hurrah! ah!...
 — Sumiram... seriam ladrões?...
 (Idem, p. 141)

— Roma começou pelo roubo;
 New York rouba a nunca acabar,
 O Rio, antropófago;
 = Ofiófago
 Newark... tudo pernas para o ar...
 (Idem, p. 147)

Percebe-se na obra de Sousândrade que a cidade não conseguiu alcançar seus objetivos principais. O poeta apresenta uma cidade incivilizada, corrompida por vícios diversos como roubos, mentiras, prostituição. O autor evidencia como uma marca percussora a linguagem desenvolvida dentro do meio urbano. Mostra sua multiplicidade por meio da representação sonora de uma grande cidade como Nova Iorque.

São desenvolvidos no poema os pares cidade — trabalho humano e natureza — trabalho poético, no qual ambos estão ligados. Partindo de uma contradição tipicamente romântica – campo x cidade. Essa oposição faz ode à natureza em seu estado bruto, origem da pureza humana, ambiente no qual o homem seria capaz de encontrar a liberdade pessoal e social. Já a sociedade, organizada em um ambiente urbano, é vista como deturpadora da virtude, sendo projetada para o nível estético, gerando assim a polarização temática campo versus cidade, que foi muito trabalhada pelos românticos. A condição humana primitiva, expressa pelo elogio as sociedades pré-colombianas e a vida que os povos pré-cabralinos levavam, bem como revalorização do amor e da amizade e a retomada da natureza, vista como oposto da infelicidade e da injustiça, sentimentos inerentes à engrenagem que impulsionou o pensamento no século XIX, estão presentes no texto de Sousândrade,

opondo-se máquina social estruturante, a cidade. Há, conforme declarado anteriormente, uma visão amena do atraso sobre a relação homem e natureza pitoresca. No entanto, a relação com o natural parece ser desequilibrada em Sousândrade, fundindo-se aqui ao ambiente da cidade. O autor consegue chegar a uma configuração aguda dessa contradição ao acentuar características uma cidade grande de fato e modernizada como Nova Iorque, mostrando a ferocidade do sistema capitalista. Aparentemente o poeta parece ter consciência da diferença entre ambiente civilizado e ambiente selvagem. A gritante disparidade entre florestas e “selvas de concreto”, dando a ver marcas de insucesso mesmo onde o capitalismo já havia estabelecido de fato seria uma forma diversa da de ler a questão em relação aos demais autores do romantismo brasileiro.

CAPÍTULO II

A inserção dos espoliados na modernidade

— *Dói! dói! dói a perversidade*
Com que às filhas de nosso amor
O mundo denigra!
= S'emigra
Para o inferno uivando de dor!

Sousândrade

2.1 Indianismo

Desde a chegada dos europeus à América, os índios foram alvos de um círculo interpretativo de sua cultura. Foram objetos de impressões diversas, sempre elaboradas por ocidentalizados que se esforçavam para catalogar e definir o outro. A maneira como o dominador interpretou o ameríndio foi filtrada por ideologias que não tinham como objetivo dar a ver a visão dos próprios índios, nem mesmo da consolidação de uma política cultural que os beneficiasse. De certo modo, o indianismo, aliado ao afincamento romântico para o abandono da convenção clássica, revela indiferença em relação ao conjunto social.

O conjunto de princípios teóricos defendidos pelo pensador Jean-Jacques Rousseau teve grande força durante todo o século XIX e influenciou em larga escala o Romantismo em diversos países. De modo especial, a proposta de que os males da condição humana derivavam da sociedade urbana e de que apenas no meio natural o homem se realizaria como livre e próspero tem ampla aceitação nas literaturas periféricas. A forte tendência do período, conhecida como indianismo, tem suas bases fincadas em tal filosofia, ao apresentar o índio americano como o herói de uma nova era. O indígena é o *bom selvagem*, tem uma cultura estreitamente ligada à natureza. No Brasil, essa perspectiva

romântica buscou nas exuberâncias da terra e no indianismo elementos compensatórios para o atraso da jovem nação.

A literatura brasileira formulou uma visão transfigurada do índio. A matéria indígena, estranha aos escritores, assim como à população de modo geral, foi de fato inserida no mundo literário, mas de modo idealizado, isto é, a serviço dos ideais vinculados à literatura brasileira que deveria ser nacional e, ao mesmo tempo, universal, ainda que o país não fosse exatamente nem uma coisa nem outra.

O indianismo romântico caminhava simultaneamente com os progressos da ciência histórica tão difundida durante o século XIX. A leitura de crônicas e documentação datada do passado colonial servia, aliada ao exercício da imaginação, de base para o desenvolvimento do indianismo denominado “etno-historiográfico”.

Antes, durante a ilustração, o índio já se configurava na literatura como representante nacional dos desejos locais, que visava expressar a necessidade de autonomia da Colônia em relação ao Império. Assim, o instinto de nacionalidade vem da desolação diante do fato de que a identidade nacional é proveniente da violência da colonização.

Durante o Segundo Reinado, há aumento considerável de interesse na matéria indígena. Tal prática era aliada a intenções que visavam o desligamento com a cultura lusitana. Logo, o índio serviu para validar e construir traços de nacionalidade para a jovem nação. Justamente nessa época os estudos sobre etnografia e lingüística aumentaram de forma expressiva e resultaram na criação do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Brasileiro.

Tal interesse está presente em *O Guesa*, que foi a obra que mais custou dedicação a Sousândrade, que trabalhou nessa composição mesmo pouco antes de sua morte. O poema utiliza a tradição mitológica de base Muísca, mas também há a fusão de outras populações ameríndias. Porém, a cultura indígena não se consolida como temática central da obra. Foi baseado no *corpus* do trabalho de Marie César Famin, em *Colombie et Guyanes*, que Sousândrade possivelmente teve contato com a lenda do Guesa. A cultura e a religião dos Muíscas encontram-se bem detalhadas nesse escrito, que fora baseado no *Vues de Cordillères, et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*, do historiador naturalista alemão Alexander von Humboldt, que influenciou o trabalho de Sousândrade, conforme explicita Cuccagna (2003, p. 37). Os esforços peregrinatórios em nome da

ciência, da antropologia e da evolução serviram de fundo central para a composição de *O Guesa*.

Sin embargo, Humboldt no se limita a ofrecernos una visión nueva de la humanidad indígena, más precisa y auténtica que la imagen idílica, repugnante o "filosófica" habitual a la sazón en Europa. Por el contrario, sus descripciones antropológicas y sus apreciaciones de las estructuras sociales del mundo indígena están acompañadas de un profundo sentimiento de simpatía hacia lo que él da en llamar la "nación india", considerada como una porción estimable de una humanidad desheredada, digna de acceder a la civilización. (MINGUET, 2003, p. 12)

Igualmente na obra de Sousândrade, o índio, para “*acceder a la civilización*”, deveria passar por um processo educacional reformador, que supunha uma efetiva e eficaz evangelização.

A Conquista da América, tema recorrente na obra, serve de pano de fundo às denúncias dos barbarismos cometidos pelos colonizadores. Por ter sido patrocinada pelo regime monárquico, alvo de crítica na poesia de Sousândrade, a Conquista é amplamente criticada. Para assegurar e legitimar a nação, afastando-a das relações com a antiga metrópole, a Conquista é vista de forma negativa, com o objetivo de assegurar o crescimento da nação e igualá-la à hegemonia européia.

A realidade nacional é representada em *O Guesa*, porém o autor lança mão de outras localidades como espaços que compõem a obra. A situação política brasileira é comparada e está ligada na obra à de outras nações, como o Chile e os Estados Unidos, o que fora denominado por diversos estudiosos como “panamericanismo sousandrino”, e comporia um aspecto de novidade no fazer poético do autor quando contrastado com os demais autores da literatura brasileira. Silvio Romero (p. 965) atribui essa diferenciação de Sousândrade em relação aos demais poetas românticos à sua temática transamericana, não-comum aos demais autores da época.

Afrânio Coutinho, em *A Literatura no Brasil*, define as várias manifestações indianistas ocorridas em solo brasileiro ao tecer um panorama histórico que salienta suas principais características. Segundo o autor, o *indianismo romântico* possui sentimento nativista e atua como estímulo à independência, confundindo-se com ideais nacionalistas. Essa prática ofereceu, de certo modo, uma versão adaptada à realidade local do tema

medieval instaurado na Europa. A manifestação indianista seria composta por duas fases: uma ufanista e outra de imitação francesa.

Coutinho destaca um padrão indianista que chama de *gonçalvino*, e que afirma ser “originalmente brasileiro” (COUNTINHO, p. 77). O indígena teria traços autobiográficos nos poemas de Gonçalves Dias, devido ao fato desse autor também ser filho de um branco com uma cafuza. Dessa forma, a personalidade do índio seria complementada pela vida do próprio autor. É conveniente ressaltar que há trabalhos indianistas de Gonçalves Dias em vários gêneros poéticos: lírico, como em “Leito de folhas verdes”, dramático, como em *I-Juca Pirama*, e épico, como em *Os Timbiras*.

Sousândrade se aproxima de Gonçalves Dias não só por inserir na temática indianista vários gêneros e recursos poéticos; a metrificação variada em diferentes cantos, ou dentro de um mesmo canto, é prática recorrente em *I-Juca Pirama* e em *Os Timbiras*, bem como em *O Guesa*:

No meio das tabas de amenos verdores,
Cercadas de troncos - cobertos de flores,
Alteiam-se os tetos d’altiva nação;
São muitos seus filhos, nos ânimos fortes,
Temíveis na guerra, que em densas coortes
Assombram das matas a imensa extensão.
(DIAS, 2000, p. 5)

O prisioneiro, cuja morte anseiam,
Sentado está,
O prisioneiro, que outro sol no ocaso
Jamais verá!
(Idem, p. 7)

Que outro fado pior Tupã nos guarda?
– As setas da aflição já se esgotaram,
Nem para novo golpe espaço intacto
Em nossos corpos resta.
– Mas tu tremes!
– Talvez do afã da caça....
– Oh filho caro!
(Idem, p.13)

Gonçalves Dias, com sua “poesia americana” (CANDIDO, 2000, p. 73), se aproxima da poesia de Sousândrade graças à utilização de versos brancos e inserções

dramáticas e líricas em poema de intenção épica. Essa característica de Sousândrade é apontada por muitos críticos como marca de ruptura; ao contrastar sua poética com a de Dias, percussor e difusor do indianismo durante toda a produção romântica, percebe-se alguma similaridade, o que leva à conclusão de que Sousândrade, nesse aspecto, coloca-se em posição de manutenção ou desenvolvimento de uma prática já instaurada no sistema literário brasileiro.

O indígena na obra de Dias é visto de forma generalizada, as especificidades da tribo ou do indivíduo não são assinaladas. Em *O Guesa*, no que diz respeito ao herói, o mesmo ocorre: suas atividades são sempre generalizantes, e seus sentimentos (quando ligados ao ideal ameríndio) são padronizados. A personalidade do Guesa Errante, ao contrário do modelo de Alencar e Dias que atribuem características emocionais de um grande herói medieval europeu ao indígena, não é explicitada. O esvaziamento da personalidade poderia ser explicado pela superposição de sentido simbólico (constituição e valorização de ideais nacionais originais) que envolve os personagens em questão. Entretanto, ainda assim, a figura do Guesa está marcada pelo traço civilizador que é sempre mais evidente que os elementos da cultura indígena.

No trecho que se segue há a abordagem tipicamente romântica da natureza e do herói: puro, branco e em perfeito equilíbrio com o meio natural. Quando há menção de dados sobre a personalidade ou características físicas relativas ao herói, sempre são evidenciados aspectos ligados à imagem de um poeta típico do momento histórico em que *O Guesa* foi produzido, ou seja, o homem branco pertencente a classe hegemônica:

Dormindo o Guesa está. Negrantes coroas
De palmeiras orlando cada lago,
Em cada leito azul luzente aberto
Brilha o ethereo fulgor de um sonho mago.
Oh! quem o visse ali ao desamparo,
Tão só! tão só! na terra adormecido,
Desarmado, sem medo, morto, ignaro,
Pallido, bello, candido, perdido,
Entre as victorias-régias, incantados
Virgens abysmos de frescor e alvura –
São-lhe da noite os sonhos namorados,
Sendo da sesta o somno na espessura.
(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 49)

Nesse trecho, é evidente o processo de expropriação dos valores e da expressão do índio – a renúncia de valores. As qualidades do herói de *O Guesa* são virtudes de um fidalgo letrado, atípicas a sua verdadeira condição. Esse recurso seria explicado por meio da confusão entre autor/personagem, quando o herói passa a ter função de poeta. O indígena então renuncia a sua cultura, a sua religião, não para consubstanciar economicamente sua realidade, mas sim para seguir o cruel destino dos mártires, que apenas são eternizados na obra literária, sofrendo no texto uma dupla violência, já que dá a ver a violência real e ainda ocorre uma segunda espoliação dentro do próprio texto literário.

Gonçalves Dias foi pesquisador etnográfico do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Brasileiro; sua obra, influenciada pelos trabalhos realizados no instituto, continha uma série de dados etnográficos, embora muitos deles adaptados a seu ideal de artista: ressaltar qualidades guerreiras dos ameríndios, valores de coragem, honra e probidade. No entanto, o conflito étnico está restrito a guerras dos próprios índios. Não há reflexão do verdadeiro embate étnico que havia ocorrido durante a colonização, a dominação dos brancos frente aos indígenas.

Em *I-Juca Pirama*, o narrador é o Velho Timbira. Assim, o poeta dá voz a um elemento da classe social dominada e da cultura derrotada. Tal ocorrência, entretanto, não dá a ver a expressividade do conquistado; que parece estar fechado em seu mundo pitoresco, já que o elemento branco, o conquistador e a cultura dominante estão ausentes. O antagonismo está restrito ao confronto entre duas culturas ameríndias, a timbira e a tupi. A descrição das etnias, suas características antropológicas e sociais são devaneadas ou remetem ao senso comum.

Diferentemente, no poema de Sousândrade, a narração está em primeira pessoa e é distante dos acontecimentos apresentados nos cantos. A voz é dada aos diversos personagens por meio de recursos dramáticos. A etnografia também não oferece muitos detalhes sobre os ameríndios com que o Guesa tem contato, e nem mesmo sobre sua própria etnia.

Em acordo com o indianismo brasileiro e a poética de Gonçalves Dias, Sousândrade também vê no indígena pré-cabralino uma beleza inigualável: ele era justo, vivia em harmonia e tinha dignidade.

A mesma atitude idealizadora, portanto. Encontramos para o índio pré-cabralino brasileiro submetido a um enfoque paradisíaco da sua essência e da sua vida aborígene, enfoque estimulado, também, pelo luxuriante e incontaminado contexto natural em que ele morava. (CUCCAGNHA, 2003, p. 126).

Dados biográficos levantados pela pesquisadora Luiza Lobo revelam que o poeta possivelmente teria visto os autóctones restantes no Brasil do século XIX em sua viagem ao Amazonas. A visita à floresta possivelmente acentuou o desejo de demonstrar deslumbre frente à natureza, e também críticas à administração e às políticas implantadas pelo Império. Já o objetivo de Gonçalves Dias, marcado pela utopia romântica nacionalista e ufanista em relação à imagem do indígena, concentra-se em evidenciar as maravilhas do Novo Mundo e não em problematizar, ao menos explicitamente, a condição do ameríndio naquele momento presente

O contato com os ocidentais trouxe ao autóctone a degradação. Segundo a obra de Sousândrade isso ocorreu porque os europeus que fizeram a mediação do contato com os indígenas não tinham valores morais ou escrúpulos.

A prática colonizadora teria duplo malefício: retirou o índio de sua crença e sua paz do passado, e não conseguiu efetivar a catequização e a educação até o século XIX. A crítica à imposição religiosa feita pelos cristãos aos gentios foi especialmente acentuada na obra, que denuncia o abuso de bebidas alcoólicas, consumidas tanto pelos sacerdotes quanto pelos índios; a falta de vocação dos religiosos que ali se encontravam; a extrema pobreza e o descaso das autoridades.

Ao aceno christão estes contentes
 Desciam da montanha co'os vinháticos:
 A cruz se alevantava; e os innocentes
 Adoraram então, mansos, sympathicos.
 Acercavam d'alli as pobres choças
 E nunca mais podiam separar-se:
 Meiga sombra da cruz! espr'anças nossas
 Convertidas da lagryma a chorar-se!
 (SOUSÂNDRADE, 2003, p. 55)

A convivência com o europeu parece trazer a desgraça ao autóctone, e seu estado de degradação seria a consequência de um contato desumano que tinha como base um cristianismo corrompido. A denúncia dos horrores e dos abusos contra os índios está relacionada à predisposição antiibérica, reforçando a prática desenvolvida na primeira geração do romantismo brasileiro; a imagem dos jesuítas está ligada diretamente à idéia de monarquia, colonização e dependência.

Para realizar a difícil operação de representar literariamente os elementos indígenas, os escritores brasileiros tinham que lidar com o problema de tentar inserir valores culturais estranhos a eles em um modelo literário europeu e, portanto, de certa forma também alheio à realidade de nossos escritores. O problema se agrava quando os elementos indígenas são alçados, do ponto de vista literário, à categoria de representantes legítimos das origens da nacionalidade brasileira. Assim, a representação do indígena, vinculada ao empenho do nacionalismo romântico, acaba por se aproximar dos elementos constitutivos da cultura indígena, de forma a transfigurá-los em uma imagem que se distancia da original em favor dos ideais da elite culta e letrada, empenhada não exatamente na problematização da condição do autóctone no século XIX, mas na edificação de uma origem nacional, o que, em certo sentido, ficcionalizou o indígena e cristalizou sua presença heróica em um passado inventado, ameno.

Assim, quanto ao indianismo, a obra de Sousândrade se diferencia das obras dos demais românticos, como Gonçalves Dias, pela utilização de dois modos temporais diversos: o indígena da colonização é matéria produtiva em seu poema, assim como dos de seus contemporâneos, porém a obra de Sousândrade também formula e problematiza a condição do índio no século XIX.

No entanto, o elemento indígena em Sousândrade não escapa, assim como ocorre em outros escritores românticos, de ser uma forma de viabilizar as ideologias políticas do autor. No caso específico do índio amazônico, percebem-se na obra intenções colonizadoras, evangelizadoras, educacionais e moralistas.

Para que o autóctone atingisse o pleno desenvolvimento e passasse a ter uma condição digna no processo civilizatório, este deveria ser submetido a uma pedagogia cristã-evangélica. Quando o autor critica o processo evangelizador instaurado no Brasil pelos jesuítas e demais missionários, busca com isso ironizar seu trabalho que não foi bem

sucedido, por contar com missionários ignóbeis que fugiam ao aspecto edificante e moral considerado digno. Assim, indica que a doutrina cristã não deveria ser corrupta, e que deveria trazer a moral, o ensino, a civilização.

O *Taturema* é uma festa dedicada ao culto de Jurupari, entidade sobrenatural, legislador divinizado invocado nos mitos indígenas e que preside aos rituais de iniciação masculina. Há registros de que, inicialmente, durante a dança, as mulheres não participavam, a elas era proibido ouvir o som dos instrumentos sagrados, que deveriam ser guardados longe de seus olhares. Porém, ainda no século XIX, há mudanças estruturais do rito que, mesclado à fé cristã de algumas localidades, passa a cultuar boas colheitas e já admite participação feminina (LOBO, 1979, p. 49). A aparição específica no poema de um rito que já na época padecia e perdia a identidade ocorre de forma singular: não só o rito perde a identidade e é aculturado, também o é o poema. Ao entoar o *Taturema*, a estrutura épica cessa, abrindo espaço para uma disposição cômico-dramática.

Sousândrade vê nos índios o problema da “queda” daqueles “primeiros infantes da Criação”; e ao contrário de um Dias, de um Alencar, um Chateaubriand ou um Cooper, que teimam em idealizar o índio, mesmo quando seus enredos mostram ideologicamente exatamente o oposto. (...) Sousândrade foi um daqueles raros românticos que conservou um sentido crítico para com a realidade indígena brasileira, escolhendo o índio para seu herói, mas sem deturpar a verdadeira situação dos fatos. (LOBO, 2005, p. 54-55)

O que se pode perceber da poética sousandrina é um antagonismo marcante frente à questão da representação do indígena. É contraditório afirmar que o herói escolhido pelo poeta não tem uma imagem transfigurada em relação à realidade indígena do século XIX, se o mesmo encarna a função de poeta, de salvador mítico, de homem esclarecido que pode lutar pela instauração da República e do liberalismo. O herói é idealizado, e talvez seja essa a grande inovação de Sousândrade: centra a figura do homem esclarecido, da elite intelectual, na figura de um índio, que teria forças, usando como arma seu discurso, ou seja, a palavra, tal qual faz um escritor. A figura do escritor encarnada na figura do indígena é idealizada, porém assume uma idealização diversa da feita por Alencar e Dias. Na obra desses autores, o índio simplesmente encarna o herói branco, forte e astuto, que enfrenta o

inimigo por meio dessas qualidades. O confronto do Guesa com seus adversários dá-se sempre pelo uso da palavra, da retórica, usos em que o herói parece levar vantagem.

A figura do Guesa aparece como um mediador de um processo de transculturação. Transculturação é o processo transitivo de um universo cultural a outro, que não se trata somente da aquisição de uma cultura distinta, mas também implica a perda, a privação ou o desligamento de um ideal cultural precedente (RAMA, 1982). Como um conhecedor do mundo, não só do mundo indígena, mas também do mundo ocidentalizador europeu, ele transmite o patrimônio cultural e, desse modo, permite a instauração da modernização, agindo como mediador do contato entre a cultura indígena e a cultura branca capitalista. O campo harmônico do mundo ameríndio fora destruído: com a miscigenação e o acultramento o caos fora instalado. Desse modo, o herói teria a função de ordenar o caos através de seu conhecimento cultural vário e de seu posicionamento crítico. Assim, vive entre dois mundos, do mesmo modo que o artista que produz na colônia subjugada pelo capitalismo. O herói, então, pode ser lido como uma personificação do próprio poeta brasileiro (ou talvez, uma representação do próprio Sousândrade), que em sua época produzia uma poesia sem notoriedade internacional, que vive sem o mecenato do Império e o prestígio dos saraus e academias.

Logo no início do *Taturema* são pronunciadas críticas e reflexões acerca da colonização portuguesa. A *Muxurana*⁵ *histórica* seria uma representação da situação de cativo do indígena durante o período pré-colonial e colonial. Há uma inversão de papéis: não é o prisioneiro de guerra tupi que está atado, mas sim o próprio índio. No entanto “os tempos mudaram”: os índios perderam sua identidade, porém influenciam culturalmente membros da igreja, que são denunciados de forma moralizante ao participarem do tatu, dança de roda virtuosística e de caráter satírico em que um dos participantes narra, cantando, uma caçada ao tatu.

Quando os Índios mais vários doidejavam
E este canto verídico e grosseiro
Em toada alternavam:

(MUXURANA *histórica*:)

⁵ Do tupi *musu'rana* ('semelhante ao muçu'): corda com que os indígenas amarravam os prisioneiros de guerra antes do sacrifício.

— Os primeiros fizeram
 As escravas de nós;
 Nossas filhas roubavam,
 Logravam
 E vendiam após. (...)
 (*Coro dos índios:*)
 — Mas os tempos mudaram,
 Já não se anda mais nu:
 Hoje o padre que folga,
 Que empolga,
 Vem connosco ao tatú.”
 (SOUSÂNDRADE, 2003, p. 38)

A leitura cômico-dramática (que é inserida dentro da estrutura épica) do episódio do *Taturema*, onde a leitura é circular e caótica, constitui um evento que pode ser desarticulado da estrutura do poema. As barreiras de leitura, a dificuldade de entendimento vocabular e estrutural do poema, exemplificam a árdua e complexa leitura da matéria local.

Os indígenas aparecem como sofridos, escravizados, mas também como ignorantes e aculturados, estes se encontram em igualdade de voz com seus dominadores (cléricos, membros da realeza, grandes artistas) apenas no sonho bêbado e desordenado do *Taturema*. Na embriaguez do rito indígena, o dominado satiriza e é satirizado.

(Yankee protestante em paraense igreja catholica:)

Que stentor! que pancadaria
 Por Phallus, Mylitta! Urubú,
 Pará-engenheiro;
 Newyorkeiro
 Robber-Indio, bailo o *tatu!*
 (Idem, p. 143)

Na comicidade gerada pelo texto, o riso parece ser uma forma crítica em relação a uma estrutura arcaica vigente no Brasil. Esse riso impulsionaria uma vontade de mudança que seria a instauração de ideais burgueses liberalistas. Paralelamente, o poema também intitula como “tatus” o núcleo central que mais sofre críticas durante o *Taturema*: toda a pseudo-aristocracia imperial, bem como bispos, fidalgos e até mesmo membros da corte. O ambiente está cheio de mentiras e farsas; dramaticamente, os “tatus”, também se expõem ao cantar na desordem, não sentindo constrangimentos por seus atos censuráveis:

Ministro portuguez vendendo titulos de
honra a brasileiros que não teem:)

— Quem de coito damnado
Não dirá que vens tu?
Moeda falsa és, esturro
Caturro
D'excellencia tatu!
(Idem, p. 40)

(D. JOÃO VI escrevendo a seu filho:)

Pedro (credo! que sustos!)
Se há de ao reino empalmar
Algum aventureiro,
O primeiro
Sejas... toca a coroar!
(Idem, p. 41)

A poesia adquire então força antimonárquica e antiibérica, porém a estrutura de crítica funde-se com o crítico, fazendo do caos corrupto do *Taturema* uma representação nacional. Sousândrade tece críticas a vários literatos nas vozes fantasmagóricas do *Taturema*. Há então, no cerne desse episódio, um confronto ideológico entre conteúdo local e conteúdo universal, que apenas é resolvido na forma artística ébria do rito. Uma forma depende da outra para criar a desarmonia, que se harmonizaria ao explicitar o Brasil do século XIX, dando voz ao colonizador e ao colonizado.

O interesse indianista diversificado de Sousândrade difere da conotação ideológica de cunho nacionalista e ufanista de outros autores do romantismo brasileiro; a procura da nacionalidade e a visão do nacional se encontram justamente na negação e na crítica do indígena como salvador da nação (em contraposição ao aculturamento e embranquecimento do Guesa errante).

A verdadeira intenção política e de denúncia, não só a respeito da situação do negro ou do índio, mas também do subdesenvolvimento nacional – da nação que boa parte da crítica persiste em ver como internacionalizada – seria evidenciada através das vozes ébrias e caóticas que sussurram um vocabulário da mais alta erudição e convivem, através da dialética caos/harmonia, lingüisticamente e culturalmente na obra de Sousândrade.

O *Taturema* dá a ver um mundo: nele, colonizado e colonizador têm voz, porém há um classe subjugada. No céu sobem estrelas, somente se este céu é o literário. A desconformidade lingüística/discursiva presente em todo o poema e a ambigüidade presente no nome do episódio acentua o entendimento da nação (que poderia ser estendida à compreensão histórica da América do Sul), que tinha como sistema organizacional o caos justificado e mantido pelos “tatus”, dando a ver seu passado histórico, onde uma minoria corrupta mantinha privilégios e anulava a cultura de uma maioria em desvantagem nesse processo. Sem escrúpulos, sua voz transparece publicamente as atrocidades que cometem. Os que escutam nada fazem. Só resta dançar e beber no rito fantasmagórico e aculturado do *Taturema*. O episódio, tal como outros presentes na obra, elucida o fracasso atribuído ao Império ainda em vigência no Brasil. O *panamericanismo* pode então ser questionado, já que, mesmo o poeta fazendo menção a outras localidades na América, está focado em uma problemática nacional.

2.2 Indigenismo

Durante toda a segunda metade do século XIX, instaurou-se na América Latina uma série de paradigmas reflexivos sobre questões relativas aos autóctones: o indigenismo. Nesse período, os artistas e pensadores dedicaram-se, em especial, à análise de assuntos indígenas, sublinhando sua importância através da admiração cultural e do resgate de certos valores considerados “nobres”.

Hoje o indigenismo se constitui por atos políticos efetivados pelas nações americanas com vistas a atender e resolver problemas inerentes aos povos indígenas, com o objetivo de integrá-los à nacionalidade correspondente. Porém, essa integração forçada ao meio “nacional” faz com que os valores do índio sejam diluídos na cultura dominante, homogeneizando assim a cultura do país. O indigenismo é baseado no questionamento da elite branca acerca do atraso das nações latino-americanas; ao invés de questionar o desenrolar do capitalismo globalizante, vê o atraso na população indígena, que de fato encontra-se e encontrava-se empobrecida e marginalizada.

O indigenismo buscava uma política renovada no âmbito de um neocolonialismo interno que perpetuaria, com finalidade, o colonialismo anteriormente praticado. Visava então à perpetuação da prática colonial, que, ao invés de estar concentrada na mão do Império, seria aplicada novamente na ex-colônia com o falso objetivo de “humanizar” as populações degradadas e inseri-las no mundo de produção capitalista. A preocupação com os índios, desse modo, tem base em inquietações e objetivos próprios do grupo culturalmente e economicamente dominante. Para Sousândrade, a situação precária do indígena é resultado da má administração de D. Pedro II (Fomagatá). É preciso esclarecer que esse ponto de vista político relacionado à situação do ameríndio está sujeito a dados relativos à criação artística, e não serve apenas para a finalidade política e social defendida pelo poeta.

O antropólogo e historiador alemão Carl Friedrich Philipp von Martius propunha que, para que houvesse um projeto centralizador, o Império deveria disseminar sentimentos patriotas. Afirmava ainda que um país com um grande contingente de escravos teria apenas a monarquia como sistema político viável. Esse argumento constituía, então,

uma base para a manutenção do projeto de exploração monárquico, ao qual Sousândrade se contrapõe, ao contrário de José de Alencar, por exemplo. A escravidão indígena é abertamente condenada na obra de Sousândrade, assim como a do negro, embora nesse caso, de forma implícita.

Mas, volveram – ao oiro vivo, ao homem
Natural, que algemam á escravidão,
O homem-criança, cujo ser consomem,
Deixando-lhe sem vida o coração.
(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 56)

E essa è a do Inca mais formosa glória:
Destruição, antes que infimos costumes;
E o destruidor, a continuar a história,
Houve de transplantar os proprios numes.
Não havia o homicidio, o aduterio,
A suspeita, o engano, a fome, o roubo,
A perfidia, a prostituição no imperio
Do Inca divino, justiceiro e probro.
(Idem, p. 178)

Sousândrade foi de fato o único poeta brasileiro que tentou expandir o tratamento da questão indígena para além dos territórios do Brasil. A cultura de outros povos indígenas americanos aparece em sua obra. Cláudio Cuccagna afirma que “Esse aspecto (...) constitui, por si só, elemento de novidade no âmbito das produções indianistas americanas.” (CUCCAGNA, 2004, p.19). Porém, é necessário investigar até que ponto essa “novidade” temática consolida-se de fato como uma mudança ideológica estrutural em sua literatura, e como ela se posiciona em relação ao sistema literário nacional.

Apesar dessa inovação, o poeta acaba por adular elementos da vida do autóctone, bem como a sua cultura, a política e a mitologia, com o objetivo de “integrar”, ou melhor, “subjugar” esses grupos étnicos a uma empreitada política ocidental e capitalista de desenvolvimento.

A discussão e a crítica que Sousândrade estabelece não são capazes de questionar verdadeiramente a própria colonização, questionam apenas o modo como foi instaurada e os malefícios que trouxe ao desenvolvimento do Brasil como nação. O poeta

reconhece e admira a diversidade cultural dos povos, porém como integrá-los na sociedade senão buscando equipará-los por meio de educação, trabalho, religiosidade e valores morais? Desse modo, assim como as práticas indigenistas que influenciaram a confecção de seu trabalho artístico, o artista não pode de fato dar autonomia e escolha a esse grupo étnico, assim como não puderam os demais escritores brasileiros do período.

Tem-se, então, que a representação do indígena em Sousândrade, assim como a idealização feita por Gonçalves Dias e pelos demais românticos indianistas, corresponde aos interesses das classes altas letradas do Brasil. O poema atesta o impasse da cultura nacional, que, por ter sido transplantada, é impossibilitada de tecer diferenciações de classe ou etnia. As classes dominantes, pelo próprio caráter representativo de força hegemônica dentro do sistema capitalista, jamais darão espaço e voz para as classes dominadas. No Brasil, a formação histórica nacional e a luta de classes são constituídas como problema, em forma de uma impossibilidade. Os espoliados não possuíam condições históricas de luta, havendo apenas uma ou outra manifestação de força organizada que de fato se rebelaram, não conseguindo, no entanto, gerar condições de mudanças efetivas para sua situação de exploração. Essa impossibilidade tem relação com a mundialização do capital e com a chegada desse modelo já pronto, que visava gerar novos mercados no Novo Mundo, como no Brasil, onde já havia o impedimento de desenvolver-se como nação. O espaço de disputa, por ser impossível de se realizar no plano social e na realidade objetiva e histórica, se configura na literatura. O texto literário prende-se então à matéria local e acaba por ter de incluí-la, ainda que seja em favor dos interesses dominantes, tal qual observado na representação do indígena em *O Guesa*. Assim, o indígena está morto na vida real, e desse modo permanece na obra, ainda que perversamente descaracterizado e novamente explorado.

Segundo Florestan Fernandes, a burguesia brasileira é, em sua estrutura, contrária a qualquer ideal verdadeiramente revolucionário. Interesses divergentes passaram pelo filtro das concessões e ajustamentos mútuos, impossibilitando ou diminuindo drasticamente qualquer impacto revolucionário, deslocando-os dos interesses dominantes da burguesia. Desse modo, um tom ultraconservador assume a uniformidade da classe, polarizando valores e comportamentos reacionários.

Paradoxalmente, imperativos categóricos desse padrão de dominação burguesa obrigaram as classes favorecidas a negligenciar ou até rejeitar certas tarefas especificamente liberalistas que poderiam ampliar o escopo do processo de revolução nacional, assim como o da própria transformação capitalista. Tal negligência e neutralização das capacidades criativas são intrínsecas às classes burguesas, tendo conseqüências nefastas como a impossibilidade de representação das classes dominadas.

Ainda assim, movido por uma consciência utópica, o poeta procura resolver o problema do ameríndio, porém, ao tentar evitar o funesto destino destes, examina a situação com base em critérios de caráter moral ou político, decidindo sobre a conveniência de serem ou não liberados para apresentação ou exibição dos dados sobre a complexa questão. Isso não deixa de ser uma estratégia que legitimava, a partir da pedagogia de inserção desses povos à “adequação” ao mundo civilizado, a hegemonia de uma determinada classe social, reafirmando assim a impossibilidade de representação e novamente liquidando o índio.

Sousândrade aponta direções impraticáveis e não consegue efetivamente resolver a grande contradição que envolve a formação da cultura brasileira ou latino-americana: a civilização importada que se comporta como bárbara e incivilizada nas atrocidades cometidas no território nacional, que não supõe a integração da grande massa da população à vida industrializada.

A visão sobre o indígena é lírica, com um tom de consciência de seu sofrimento, que não deixa de ser pitoresco.

Selvagens – tão belos, que se sente
 Um bárbaro prazer nessa memória
 Dos grandes tempos, recordando a história
 Dos formosos guerreiros reluzentes:
 Em cruentos festins, na vária festa,
 Nas ledas caças ao romper da aurora;
 E à voz profunda que a libera e chora
 Enlanguescer, dormir saudosa cesta...
 (SOUSÂNDRADE, 2003, p. 37)

(Coro dos Índios:)
 —Mas os tempos mudaram,
 Já não se anda mais nú:
 Hoje o padre que folga,
 Que empolga,

Vem conosco ao tatú.
(Idem, p. 38)

Não há na obra de Sousândrade movimentos de reivindicação; há a consciência da espoliação dos indígenas, manifestada em certos trechos, porém sua voz ainda é abafada e possui pouco espaço no extenso *O Guesa*. O autóctone ainda é representado como fator de arte, estético. Há a escolha de um protagonista indígena, mas suas ações não corresponderiam a um quéchua verossímil. A minoria nesta obra não reclama seu lugar como povo brasileiro de fato – seu espaço na criação artística é funcional.

Desse modo observa-se que Sousândrade representa os autóctones de modo peculiar: há visão do indigenista típico do século XIX no que diz respeito aos índios de seu tempo, são contemplados esteticamente, porém sua matéria cultural não se encontra viva no texto literário. Os índios das civilizações pré-colombianas e pré-cabralinas, principalmente os da civilização inca, são enaltecidos pelo seu passado glorioso e são retomados como os grandes povos que habitavam o território, o que edifica a origem do continente e do país.

Já o herói, o Guesa Errante, é um índio idealizado, pois há sua transmutação de indígena em homem culto esclarecido, um espelho do poeta, o que indica uma latente dialética: além do idealismo, quebra a verossimilhança com sua historicidade ao dar ao indígena a função de lirista. O índio, por meio de sua inserção na obra de arte como um poeta, ascende. Ascende e morre, vítima de um sacrifício. É exatamente em seu sacrifício como artista que ele tem voz. No entanto, quando esse índio canta, ele não dá a ver sua historicidade; dá a ver a de um outro de classe, a dos homens cultos da elite local, que realizavam viagens, possuíam grande erudição literária e posicionamento político. Sousândrade, ao dar vida ao sacrificado-poeta Guesa, apesar de avançar ao dar a ver a condição do escritor periférico, manteve fortes laços com a influência literária hegemônica, permanecendo ligado a questões de dependência cultural.

2.3 Abolicionismo

O Brasil já era independente e, no entanto, ainda mantinha relações de trabalho escravo no século XIX. Para se aproximar do capitalismo e da idéia de emancipação, a elite esclarecida brasileira previa a extinção gradual do trabalho servil. A escravidão era a base do governo imperial. A contestação do regime de trabalho escravo ganhou várias facetas durante todo o século XIX. Dado o crescimento modesto da economia do país e a difusão dos ideais progressistas, os intelectuais gradativamente passaram a buscar meios que oferecessem saídas para as gritantes contradições entre os ideais que defendiam e a política instaurada no Brasil.

Uma convenção assinada no Rio de Janeiro, no dia 26 de novembro de 1826, dava o primeiro passo no combate ao tráfico de africanos escravizados. Ela foi uma ação diplomática inglesa, visava barrar o tráfico, já que isso era interessante para a Grã-bretanha economicamente; todavia, não visava conceder liberdade total aos negros.

Durante a sessão da Câmara dos Deputados, no dia 22 de março de 1850, antes da Lei Eusébio de Queiroz, foi apresentado um projeto que sugeria medidas “emancipadoras” para os negros. Ainda no mesmo ano, João Francisco Varnhagen irá publicar em Madri “Os tráficos dos africanos e a escravidão”, no qual há uma proposta de libertação do escravo no ventre da mãe cativa. A escravidão sofreu, desde a década de 1850, certa oposição, principalmente devido ao impacto da Lei Eusébio de Queiroz. As tentativas de proibição do tráfico continuaram sendo motivo de controvérsia política dentro do país.

Na segunda metade do século XIX houve uma reedificação e uma maior discussão sobre a questão do trabalho servil. Um grande número de adesões ideológicas à defesa da causa dos negros deu-se, antes do meio político, no meio intelectual que não tinha ligações oficiais com o governo. As manifestações eram provenientes de civis ou instituições como o Instituto dos Advogados. Esse movimento teve grande expressividade graças às mensagens da *Société française pour la abolition de la esclavage*, que publicava vários textos na década de 1860, o que estimulava os jovens intelectuais brasileiros. Na

década de 1870, deu-se o aparecimento de uma campanha parlamentar, movimento intitulado de *abolicionismo*. Evaristo de Moraes é quem fixa com exatidão o início dessa campanha favorável à erradicação da escravatura no país. Vale ressaltar que o trabalho livre dos imigrantes ganhou força no Brasil graças aos deslocamentos internos da população, e era visto como solução para os problemas mesmo antes da abolição. O trabalho livre passa a ser favorecido com o grande aumento de correntes migratórias internas, já que é nesse período que tem início a imigração europeia para o sul do país.

Em oposição aos grupos abolicionistas, havia reações de escravocratas conservadores, que ganhavam muita amplitude, principalmente devido ao grande poder político que o Partido Conservador, simpatizante da escravidão, possuía na época.

Durante o início do romantismo instaurado no Brasil esse problema não havia sido examinado atentamente do ponto de vista artístico. No entanto, no final do século, um grupo de escritores, intitulados de *condoreiros*, ou de terceira geração do romantismo no Brasil, ensaia tratar de acontecimentos sociais, discursando sobre liberdade e levantando questões sociais. Esse grupo de artistas voltava-se para o futuro, para o progresso, tinha como fundador Tobias Barreto e como maior nome, Castro Alves. O tema da escravidão tornou-se a marca desse grupo, daí o nome *condoreira*, que voa livre, ou seja, de postura favorável à abolição no Brasil.

A escravidão fornecia braços para o trabalho no campo, assegurando desse modo um lugar para a nação subdesenvolvida na divisão internacional do trabalho. Assim, para muitos intelectuais e escritores românticos anteriores ao condoreirismo, o Brasil apenas poderia se vincular ao liberalismo e ao mundo civilizado utilizando uma das práticas mais incivilizadas: a escravidão.

A representação do negro também aparece como ponto diferenciador na obra de Sousândrade. Contemporâneo de Castro Alves, alguns dos versos de Sousândrade podem inclusive ter antecedido o poeta dos escravos. Os dois autores vêem o negro de forma diversa.

Todos cultivam a musa patriótica, alguns a indianista: Bittencourt Sampaio, Bruno Seabra, Sousa Andrade e Trajano Galvão cantam o negro pela primeira vez, lançando deste modo um elemento importante do que seria a quarta e a última linha de poesia romântica: o lirismo social de Castro Alves. (CANDIDO, 2000b, p.182).

No Canto XII, também conhecido como “O Guesa, O Zac”, título dado pelo autor em 1902 para a publicação de mais 62 versos que comporiam esse canto no jornal *O Federalista*, pode-se inferir que o poeta considera o negro, além das marcas da escravidão, uma forma de atraso, não o vendo simplesmente de forma caridosa ou com embasamento histórico, como faz Castro Alves. Ao descrever o Chile, Sousândrade afirma que aquela nação seria desenvolvida por civilizar o indígena e não ter o elemento negro em sua composição. Tal processo é considerado civilizatório.

Portanto, fôrça, que è soberana,
E qual convem ao que s’immortalisa—
A mais limpa nação americana,
Que não ha negro e ao índio civilisa.
(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 187)

A elite imperial do século XIX possuía uma uniformidade de opiniões acerca da escravidão. Ela concordava que havia necessidade do trabalho escravo para que a estrutura econômica do país pudesse ser mantida. No entanto, a instituição servil opunha-se a princípios básicos da civilização.

A idéia de liberdade e a herança iluminista dos românticos e dos intelectuais brasileiros entram em contradição com o fato de que boa parte dos ricos senhores escravocratas não possuíam educação alguma, muitos eram mesmo analfabetos. Enquanto isso os artistas louvavam a beleza, o caráter, a honra, os valores dos naturais do país, acentuando a importância e a necessidade dos “bárbaros” serem educados e civilizados e, na verdade, o que é contraditório, nem mesmo boa parte da elite era educada. Assim, as qualidades conferidas ao negro e ao índio eram as de uma sociedade e as de uma cultura aristocrática, ideal, inexistente, o que confere mais uma vez o aspecto de uma idéia importada e desajustada em relação à realidade local.

Negros e índios não tinham representação política no século XIX e tampouco poderiam se autorepresentar artisticamente na produção de obras literárias. A própria função da arte do período passa a impedir que isso ocorra. Sousândrade não dá ou representa a totalidade do índio. Há a frustração da tentativa do poeta de conseguir realizar tal feito; a obra literária não modifica nesse caso a realidade presente, já que o ideal transplantado é

impossibilitado de operar frente à realidade nacional. O capitalismo não suporta tal integração.

A suposta homogeneidade étnica chilena se explica pelo fato de o país não ter participado do tráfico de negros no período colonial. Vale ressaltar que a colonização do Chile foi marcada por confrontos com indígenas, principalmente os araucanos, que, no entanto, eram insuficientes para deter o processo de colonização. Sousândrade atribui claramente a homogeneidade étnica à inserção do autóctone no capitalismo, à ausência de mão-de-obra escrava negra e à república oligárquica, que apresenta como fatores de sucesso para o Chile, modelo que deveria ser seguido pelos demais países da América do Sul, inclusive o Brasil.

E o futuro chegara. Vejo o encanto
Das rosas do Senado em Treze-Maio:
Se a aberto coração é doce o pranto,
Daí o livre novembral raio
(Idem, p. 202)

O termo composto por aglutinação “Treze-Maio” representa a abolição da escravatura em 13 de maio de 1988. A abolição da escravatura verdadeira é justificada pela proclamação da República em 15 de novembro de 1989, um ano após a abolição. A prática da verdadeira liberdade estaria completa após o “Novembral”, isto é, após a Proclamação. A imagem da princesa Isabel é equiparada a de uma santa, que aos céus subirá iluminada.

Dos verdugos, cristã descendente
Doce e humilde — que suba a Regente
À posteridade coroada de luz:
Dos escravos o trono quebrando,
Se o dos livres s’está levantando
De ferro fundido co’as fôrmas da Cruz.
(Idem, p. 204)

O estudioso Claudio Cuccagna afirma que os versos acerca da escravidão do ameríndio, na realidade, serviriam de “um instrumento de protesto contra a instituição da

escravatura do negro.” (2004, p. 74). No entanto, é interessante questionar por que o autor utiliza o índio para se referir à condição social de um outro de classe, o negro, que, inclusive, aparece no poema.

O poema critica o sistema escravocrata e, além disso, infere alguns ideais positivistas, os quais tratavam da situação de miscigenação na América que levaria o homem americano ao “embranquecimento”. O positivismo pensa na cidadania como dependente e condicionada à raça. O autor trata do “amelhoramento” da cor, no qual o negro, assim como o índio (“*peau-rouge*”) se transformaria em branco, o que tornaria injusta a escravidão, tal qual defendia Abrahan Lincoln.

(Consciências perante a história substituindo aos destruídos
NATURAIS)

- Chumbando Booths⁶ aos reis – ‘gorilas’,

A raça melhoram de cor:

E o negro Africano,

Amer’cano

Já é *peau-rouge*! será brancor!

(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 151)

O trecho faz referência ao assassinato do presidente abolicionista estadunidense Abraham Lincoln, que, ao se reeleger, foi assassinado pelo ator John Wilkes Booth, defensor dos confederados e da escravidão. Sousândrade lamenta a morte de Lincoln e a situação dos negros na América.

A representação de Sousândrade é contrária à de Machado de Assis. Machado não dá voz às classes dominadas, mas, ao mesmo tempo, justamente por negar esta voz, explicita a real condição do povo subjugado: a de não ter poder de decisão na sociedade capitalista instaurada no século XIX. Sousândrade tenta dar a voz ao dominado, no entanto seu esforço é insuficiente para tornar evidente os mecanismos sociais que impedem a real emancipação dos espoliados. Esse esforço é o empecilho da representação que já não pode ser alcançada.

⁶ Da língua inglesa: abrigos temporários utilizados para homens do campo, animais ou escravos.

Cada um a seu modo, esses autores demonstram a disparidade entre a sociedade brasileira, escravista, e as idéias do liberalismo europeu. Envergonhando a uns, irritando a outros, que insistem na sua hipocrisia, essas idéias — em que gregos e troianos não reconhecem o Brasil — são referência para todos. (SCHWARZ, 2005, p. 60)

Roberto Schwarz, em “Idéias fora do lugar” (2005), examina o liberalismo trazido ao país durante o século XIX, observando que o que se tratava inicialmente de uma ideologia no mundo europeu, transforma-se, no mundo subdesenvolvido, se tanto, em um ideal transplantado e corrompido. Segundo o autor, o capitalismo na Europa traria, ao menos aparentemente, a prevalência do trabalho livre e da igualdade perante a lei. No entanto, no Brasil, ainda havia a utilização de mão de obra escrava que era dominante e, desse modo, as relações materiais baseadas na força bruta eram socialmente aceitas. A rude exploração ocorria explicitamente.

O Brasil está ligado ao sistema capitalista desde o início de sua história, e teve larga participação na acumulação primitiva de bens. Porém, a formação social brasileira nem sempre foi vinculada ao capitalismo, tendo uma relação complexa com o mercado.

Schwarz (2005) também apresenta o conceito de “desfaçatez de classe” em seu texto. Os senhores de escravos, a elite brasileira do século XIX, é um grupo que depende da escravidão, mas que, no entanto, precisam se reportar a ideais europeus desprovidos de seu significado inicial.

Nem é traição da noite: tal confiam
 Os senhores aos barbaros escravos
 O filho seu mimoso, e que estes criam
 No grande amor, o amor que vem de aggravos.
 (...)
 Não foi o império odioso conquistado
 Por armas, ou na audácia do guerreiro;
 Foi o das *amas*, pelo amor sagrado;
 Seja o patriarchal formoso império!
 (SOUSÂNDRADE, 2003, p.94)

Sousândrade evidencia a contradição em que a elite local se encontrava, pois considerava o escravo um bárbaro, mas entregava a ele seu “filho mimoso” que era criado por *amas-de-leite* negras. Os versos ressaltam que o amor em questão vinha de “aggravos”,

ou seja, era proveniente da conquista feita à base de castigos hediondos aos quais os escravos eram submetidos no Brasil.

As terras brasileiras não foram conquistadas pela “arma do guerreiro”, mas sim pelo amor comprado por castigos físicos. Desse modo, Sousândrade liga a não-concluída formação do Brasil à escravidão. Os versos acima remetem também a situação antagônica que o país vivia e sua hipocrisia, o Império estava intrinsecamente relacionado com a escravidão, e ela, portanto, deveria ser combatida.

Negra, negra eu sou, mas formosíssima
 Qual as tendas brilhantes de Kedar!
 Arde a Myrrha nos seios meios puríssima—
 Oh! Dá confortos, que hei sede amar!
 Sou o primeiro amor, sou eu a esposa
 Que no deserto encontra-se perdida;
 Do crepusculo a musa, a promettida
 (...)
 do viajor a sésta eu sou, a esposa,
 Sou eu a apaixonada Brasileira,
 Queimado collo, ardente canneleira
 (Idem, p. 73)

A mulher negra da passagem acima, em sua condição de escrava, é vista como ótima amante, não apenas nesse trecho como em outros momentos do poema. Entretanto, o posicionamento que o poeta apresenta nos versos que tratam da mulher negra é daquela que pode ser desposada, mas não se torna efetivamente esposa, desaparecendo do enredo do poema. Assim, há uma visão tipicamente ligada ao século XIX, já que ele não questiona o porquê de a primeira esposa, a mais fácil e disponível ser a negra. A amante tem então um papel efêmero, conquanto, ela é a “prometida”. Ao ser colocada como musa do crepúsculo, a imagem do negro é manchada e desonrada, o que dá a ver que o abolicionismo que o poeta defende de fato tem a ver com razões políticas iluministas que defendiam o trabalho livre, para impulsão e desenvolvimento de um mercado capitalista. A mulher também é descrita como a “apaixonada Brasileira”; partindo dessa comparação, se entendermos a “esposa” escravizada como a própria nação, pode-se ler a condição do país, que na verdade continuava sendo uma colônia de nações européias, mas de forma distituída de consciência e escravizada, cedia seu mais precioso bem para países de centro. Bela e

delegada é a terra, é o Brasil, tal qual a amante negra expressa nos versos; serve para ser desposada, no entanto, não consegue se efetuar como esposa.

Vagavam, longas pausas, longamente
 Vozes, recomeçando, concertando,
 E as alavancas funebres vibrando
 Nocturnas, nas pedreiras e cadentes;
 Dos escravos as vozes tristes, mestas,
 Quão desgraçadas, Deus! (...)
 (Idem, p. 91)

Nos versos acima, os negros fazem parte da descrição da cidade. A voz dos escravos compõe ecos tristes e abafados. A “alavanca funebre” pode indicar que se trata de um cortejo de velório, o que explicaria a situação de negros cantarem durante a noite, próximos as “pedreiras”, seu possível local de trabalho⁷. O trecho, se analisado seu conteúdo latente, faz uma analogia com a situação do negro no momento em que vivia Sousândrade: a voz “triste”, “cadente” e desgraçada aparece como um eco fúnebre sem força em meio à descrição da capital do Brasil Império, do mesmo modo o negro pode ser descrito socialmente. Os escravos cantam de forma duplamente cruel sua morte, sua exploração: a que ocorreu historicamente irá se repetir com pungência na obra literária. A partir da aparição desse canto triste, que “escapa” dentre os versos descritivos do Canto VI, pode-se entender e perceber a função e o caráter da própria arte.

“O emprestimo sem ter,
 Voltou o desespero dos perdidos:
 Foram por meu amor todos vendidos
 Os servos da Victoria. Eu vi-me endoidecer!
 “Mas, nasci do pranto que verteram
 Em minha alma e da bençã que me deram
 Ao verem-me partir, dizendo: até os céus!...
 Quem são maus, os escravos? Os senhores!
 Quem, os povos? Os ruins imperadores!
 (Idem, p. 95)

⁷ Não há qualquer menção em dicionários de língua portuguesa sobre o termo “mesta”; aparentemente trata-se de uma variante fonética da palavra “mista”; mas poderia ainda ser uma redução de “mesterial”, referindo-se então ao trabalho manual realizado pelos escravos.

O Guesa, no Canto II, oferece alforria a seus servos devido à grande afeição que sentia por eles e também devido aos seus ideais republicanos. O herói sente-se feliz, sente-se recompensado ao ver a gratidão dos ex-escravos. Os dois últimos versos demonstram que os servos não teriam culpa dos maus-tratos que sofriam. Culpa teria o imperador e o sistema do Segundo Reinado que ainda utilizava mão-de-obra servil. É interessante notar que a personagem Guesa agiu tal qual Sousândrade em sua vida, ele de fato gastou parte de sua fortuna para alforriar escravos em sua fazenda chamada Vitória, mesmo nome dado à que o Guesa possuía.

Dessa forma, percebe-se que Sousândrade tinha intenção abolicionista, no entanto ela é originária de uma visão piedosa perante os maus-tratos que os escravos sofriam. Visava também à erradicação do trabalho servil para que o capitalismo pudesse ser instaurado de fato no Brasil. A modernidade e os ideais iluministas que o poeta possuía impedem que ele aceite a escravidão. Porém, o poeta não tem uma visão crítica sobre o trabalho servil e a exploração do trabalho de modo geral; sua visão é amena, já que acredita que, com a abolição da escravatura, o trabalho deixaria de ser um meio de exploração, o que constitui uma visão amena do atraso.

CAPÍTULO III

A República, o Zac dourado

Nossos literatos são Barões, Comendadores, Deputados e Diplomatas, quando não se tornam escritores puramente políticos e sobre que política!

Sousândrade

3.1 Um “regime” fora do lugar

O período regencial brasileiro (1831-1840) compreendeu uma grande agitação política provocada pela radicalização dos dois partidos existentes: o conservador e o liberal, o que culminou com o enfrentamento de forças aparentemente divergentes. Os conservadores visavam uma monarquia constitucional, inspirada em padrões ibéricos; já os liberais defendiam o federalismo republicano ao molde norte-americano. Após disputas, o período finda com a vitória dos conservadores e a instauração do Segundo Reinado.

A primeira metade do século XIX foi marcada por importantes transformações na sociedade e na economia. O Segundo Reinado teve de forjar mudanças para que houvesse desenvolvimento e o sistema político não fosse abalado. O Império fazia uma combinação de inúmeros ideais importados; em sua política, utilizava o constitucionalismo dos ingleses. Isso quer dizer que havia o empenho em equiparar o Brasil às grandes forças hegemônicas. Foi nesse período que o capitalismo se desenvolveu mais acentuadamente no país, como reflexo do grande salto do sistema monetário e industrial que acontecia no exterior.

Os esclarecidos viam nos ideais importados e nas novidades do avanço do capitalismo modelos preferenciais a serem seguidos pelo Brasil, buscando impulsionar a organização baseada na propriedade privada dos meios de produção e da propriedade intelectual.

O surto progressista se consolida em 1850 e, devido ao conflito no Paraguai, reduz o ímpeto do governo imperial. Uma instabilidade na economia se batia, já que ela não dispunha de meios suficientes e de capital para o seu desenvolvimento. Firms vinham à falência, houve diminuição da produção agrícola e a guerra se firmou como obstáculo ao crescimento do país. Durante o período houve também o aumento considerável da circulação de papel na forma de moeda.

A propaganda republicana ganhou fôlego e, com a Revolução Farroupilha na primeira metade do século XIX, se tornou cada vez mais sofisticada, principalmente nas décadas de 1860 e 1870. As primeiras agitações republicanas têm início com o seu primeiro jornal, *A República*. Um grande número de intelectuais assinou um documento não-oficial intitulado “proclamação republicana”. Esse grupo era formado em sua grande maioria por intelectuais, jornalistas, engenheiros, médicos, professores e estudantes. O manifesto tem consequência e força de inspiração dentro da própria literatura brasileira, o romantismo, em especial, em sua última geração, defensora da República e do abolicionismo.

A república parece satisfazer o ideal de formação da nação, pois ela traria ao país preceitos básicos de modernidade e edificação nacional, bem como elementos constitutivos da nacionalidade: hino, bandeira, cidadania e voto. Para os republicanos, o seu programa teria valor histórico atestado, seria uma saída ideológica condizente com o momento histórico que se vivia.

Sousândrade via de forma desfavorável a vitória dos conservadores e os feitos do período monárquico. Tinha como objetivo expandir seu projeto pedagógico republicano que visava à melhoria do país, ao mesmo tempo, tal argumentação deveria trazer soluções para os problemas propostos. O sistema republicano seria para o poeta um sistema digno, que solucionaria e melhoraria a nação. Ao defender essa nova fase civil para os cidadãos, a idéia de República em sua obra teria como base seus ideais pessoais, um conjunto de valores típicos da burguesia ilustrada. Dessa forma, cria-se uma estrutura utópica dentro do poema, que acaba por ser resolvida pela própria contradição: por um lado, tece comparações com os Estados Unidos da América, o que mostra como, na realidade, suas expectativas são remotas, se considerada a difícil possibilidade de uma mudança social radical no território nacional. Outro traço contraditório são as críticas feitas

pelo autor aos Estados Unidos, que, apesar do desenvolvimento, ainda traziam consigo marcas da barbárie, vícios e mediocridade.

A utopia faz parte da própria cosmovisão romântica. O herói, ao se confundir com o poeta, seria o único a trazer a mensagem de paz e renovação política e social por ele proposta à nação. O poeta faz ode aos princípios republicanos por meio da utopia incaica. Este tem como objetivo frisar que o bem-estar social já fora e seria novamente aplicado em todo o continente. Porém, esse modelo incaico serve de base, na realidade, para a consolidação de um sistema que teria bases capitalistas ocidentais. A aparição dessa utopia servia meramente para trazer a originalidade local para a vida social. No Canto VI, como no trecho apresentado a seguir, há a inserção de dados da história da América Espanhola, confundidos e comparados com a história do Brasil; é sensível o tom moralizante e a necessidade da implantação do sistema republicano é retomada:

Mas, onde o lar, o Deus, a escola, as normas
Do cidadão? – política, do lucro;
Sciencia, sem consciencia; alheias fôrmas,
E o estrangeiro corruptor... sepulchro...
(...)
Lá, Manko-Kápak a salvar a história
Dos Naturaes, que eleva a humanidade;
Aqui Pedro-Bragança co'a Victoria
D'independencia, pela liberdade.
–Mas, aonde vai qual trevas o monarcha,
Deixando-os pinhor de vinda aurora
Entre as mãos de inimigo patriarcha?
–Quem a si patria faz, sem patria agora?
(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 94)

A mim, feriram o craneo, derramaram
Meu innocente sangue; a ti coroaram —
E ambos vindos dos mesmos elementos.
“E ambos á sagração de um berço exergo,
D'onde a lenda da vida se nos traça,
Differente missão nos coube: exalça
Tua; á minha eu me sacrificio e entrego.
(...)
E a ti, deram as chaves do thesoiro
De uma grande nação; e a mim... concorro
Para a despreza tua. E enquanto morro
No exílio, vives qual imagem de oiro.

(Idem, p. 129)

O Guesa e seu inimigo, Fomagatá (D. Pedro II), são comparados em vários versos do Canto X. O Guesa lamenta sua triste sorte, de ser errante e terminar sacrificado, enquanto o malfeitor D. Pedro II coroa livremente a nação. Ao se observar o Guesa como representante do povo ameríndio, vemos no trecho citado o claro antagonismo entre as classes sociais. De um lado, tem-se a elite, representada por D. Pedro II, e de outro, o Guesa, o índio. O indígena deve se sacrificar, morrer de fato pela nação, enquanto a classe favorecida simplesmente goza das riquezas exploradas no Brasil. Como visto anteriormente, o Guesa errante é representado de forma diversa dos demais índios que aparecem no texto – ele é nobre, domina a arte e é culto. Desse modo, o Guesa assume o papel do artista, aproximando-se da barbárie, da catástrofe, enfim, da realidade que podia ser observada no Brasil da época. Já D. Pedro II representa a ilusão historicista do líder político que é vinculada com o conceito classicista de história. A missão do herói é de se sacrificar, esse sacrifício é o próprio de poetizar. Durante todo o texto, a arma utilizada pelo Guesa é a palavra e o lirismo; a própria literatura é então seu sacrifício, uma marca do extermínio.

— Volta ‘a pátria! A tua c’roa, o teu cetro
 Vem na praça queimar! teu espectro
 Catástrofe, ‘a Europa, ah! ah! vai fazer rir!
 Não dizias-te um Republicano?
 Vem! vem ser cidadão soberano
 Da democracia áurea para a surgir!
 (Idem, p. 204)

Depois da Proclamação da República, D. Pedro II é convidado pelo Guesa, em tom irônico, marcado pelas gargalhadas indicadas por “ah!”, para retornar ao país. Essa é uma atitude que engrandeceria a vitória do herói, que honra seu inimigo, pois aceitaria sua derrota. O monarca afirmava ser favorável à instauração da República, mas, no entanto, nunca agiu energeticamente em defesa de tal ideal. O Imperador também não acreditava em federalismo, ao afirmar que o país possuía instituições fracas, e que o povo não teria

instrução suficiente, o que poderia sujeitar o sistema federalista a manipulações. D. Pedro II distribuía pessoalmente investimentos entre províncias e governava minuciosamente todo o sistema político brasileiro, o que contrariaria as afirmações que fazia de que seria republicano.

(Salvados passageiros desembarcando do ATLANTICO;
HERALD deslealmente desafinando a imperial ‘ouverture:’)

Agora o Brazil é república;
O Throno no Hevilius caiu...

But we pickd it up!

Em farrapo
‘Bandeira Estrellada’ se viu.

(THE SUN:)

Agora a União é imperio;
Dom Pedro é nosso Imperador:

‘Nominate him President’;

Resident...

Que povo ame muito a Senhor.

(Idem, p. 145)

O poeta apresenta no episódio do *Inferno de Wallstreet* passagens em que os noticiários norte-americanos abordariam o assunto da república no Brasil, dando a ver como a mídia se posicionava frente a assuntos políticos de maneira parcial, o que é um dado interessante na poética de Sousândrade, pois revela que o autor teria certo entendimento acerca do poder da imprensa, que elaborava e controlava o conteúdo das matérias publicadas. O *limerick* é também um tipo de verso que era com frequência publicado em jornais da época na Inglaterra e nos Estados Unidos. O jornal *The New York Herold* trata de uma República no Brasil. Convém ressaltar que o Canto X, no qual está inserido esse episódio, foi composto por Sousândrade antes da proclamação. O termo “farrapo” deve se referir à República Rio Grandense, que persistiu durante a Guerra de Farrapos. A expressão “bandeira estrellada” relaciona-se com a bandeira e o hino norte-americanos. A letra do hino inclusive foi traduzida por D. Pedro II e publicada no *Herold*. Assim, o jornal ligaria a influência da revolução no sul do Brasil com os ideais republicanos norte-americanos. No entanto, o concorrente *The Sun* não traz manchete sobre a revolução; trata da manutenção da União, do Império, afirmando que o povo deveria amar

seu “presidente”, não fazendo menção aos farrapos. Assim, satiriza a imprensa e reforça seus ideais republicanos.

(‘Imaginária Imprensa’ em maré –vazante coçando a cabeça:)
 —Desde Hayes, tudo prospera,
 Menos viver de sensação:
 Mãos á obra!... ‘E não *éxcellent*
 O *président*’
 Pois é um kranky, um papão!
 (Idem, p. 150)

Neste trecho há a descrição da América, mais especificamente do Peru. A própria relação humana parece ser suavizada na explorada América Ibérica.

Porque tudo suavisa-se na America
 Do idioma os tons, os mimos da creoulas,
 Onde as morenas tardes hão d’angelica
 (...)
 Quão facil a conquista onde ha doçura!
 (Idem, p. 168)

Nos primeiros versos acima, o poeta aparenta afirmar que tudo seria suavizado na América, o que facilitaria sua exploração: quanto mais doce é o povo, mais facilmente ele é conquistado. Retoma ao ideal republicano, acreditando que o homem cordial facilita o processo de conquista.

Pouco tempo após a Proclamação, já havia intelectuais que viam que o novo regime não satisfaria as necessidades do país. Em 1901, Alberto Sales publicou um ataque polêmico à república. A nova política era, para ele, mais corrupta e mais tirana do que o Império. “Este Estado não é uma nacionalidade; este país não é uma sociedade; esta gente não é um povo. Nossos homens não são cidadãos.” (SALES, apud CARVALHO, 1990, p. 33).

Sousândrade seguia parte do ideal republicano de Benjamin Constant que previa a salvação da pátria por meio da República. Tal ideal tinha base positivista e uma

visão dinâmica da histórica, que dinamizava a visão de passado e de presente em projeção para o futuro. Essa tendência tinha um fundo messiânico.

Vem, o' Platão, fundar tua República,
Eis a patria edenal, nativo o crente,
Do socialista a lei, tua e tão pudica
Às de Jesus guiando, ao Deus vivente!
(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 178)

Nenhum líder civil assumiu a função de símbolo após a Proclamação, que pudesse ser representado artisticamente, da nova política, diferente do que ocorreu na Revolução Francesa, em que houve participação do povo.

Em um país como o Brasil, em que o povo assistiu à distância a discreta presença militar nas ruas e a tomada de poder, o mito da origem da república não pôde ser completado, ficou inconcluso, do mesmo modo que a própria instauração política que não satisfizes de fato suas necessidades.

Na busca de um herói republicano, surge a controversa imagem do inconfidente Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. Um herói é um símbolo muito forte para a identificação da nação, para a identificação coletiva, ele legitima o regime político que promove o culto ao nome desse grande nome, para que atue como um panteão cívico.

Lhe abre a história o Dentista — ao Setembro,
O primeiro; Deodoro ao Novembro:
E as duas cabeças de Dom Portugal

Cortam, e as repartiram ouvintes
Das mil forças das constituintes
Dos dois Benjamin Constants.
(Idem, p. 202)

Vários poemas tratam do calvário de Tiradentes que passa a ser representado com atributos semelhantes aos de Cristo. Sousândrade também responde a essa necessidade

e acaba por adotar Tiradentes como herói da Independência e da República, além do nome de Deodoro da Fonseca, e atribui à Princesa Isabel o título de ícone da abolição.

Todos os esforços dos intelectuais e políticos republicanos não tiveram êxito na legitimidade do regime no Brasil. Não obtiveram sucesso em criar um imaginário popular republicano. Deodoro da Fonseca não conseguiu se erguer como grande herói e a população continuou sem representação política efetiva.

3.2 Troca de tabuletas e utopia

No início do canto X, o Guesa e sua filha chegam a Nova York, onde o herói enaltece os Estados Unidos da América e a República. O sistema republicano é visto no poema como o berço para que a liberdade chegasse até o povo.

A Republica é a Patria, é a harmonia:
 Vós, que da religião ou da realeza
 Sentis-vos á pressão de barbaria,
 Vinde! a filha de Deus não vos despreza.
 (...)
 Sêde bemvindos! há logar p'ra todos
 E lar e luz e liberdade e Deus —
 E a cada filho em dor, miseria e apodos,
 Abre a formosa Mãe os braços seus!
 (SOUSÂNDRADE, 2003, p. 119)

Nova York aparece como cosmopolita, já que a todos acolhia. A repetição da conjunção “e” mostra todas as vantagens que os americanos teriam: desenvolvimento social e econômico; liberdade conquistada pela instauração da república e do sufrágio; e direito à escolha religiosa. A cidade é então uma legítima filha de Deus. A solução encontrada pelo poeta para os que sofrem em sua terra natal é a da migração, “Sentis-vos á pressão de barbaria,/Vinde!”. Desse modo, não há tentativa de resolução dos problemas nacionais. A fuga para outra localidade é melhor desfecho para se escapar da barbárie. Isso só seria possível em Nova York, graças à República.

Um dia de festa na jovem América do Norte parece tão belo, e faz com que o poeta sinta saudades da terra natal, comparando-a com o atual exílio:

E entre o povo feliz reaparecem
 Da mocidade os doces tempos idos:
 As mágoas, ou perdoam-se, ou s'esquecem,
 Onde os tormentos são desconhecidos
 D'essa trindade negra — dos escravos,
 A religião e os réis. Mas a distância
 Converte em quasi-amor todos os agravos,

Bem qual á treva em manhans de ouro a infância.
(Idem, p. 121-122)

O Brasil é então comparado com os Estados Unidos da América. O atraso da nação é atribuído à escravidão, à monarquia e ao catolicismo corrompido. Sousândrade tem percepção da falência e do insucesso do projeto de nação no Brasil. Como visto, o autor demonstra ânimo em relação ao desenvolvimento e à consolidação do país como pátria justa e igualitária, dando a ver que os imensos problemas sociais poderiam ser solucionados simplesmente por meio da Proclamação da República. No entanto, perpassa o poema a impossibilidade de formação e construção desse projeto utópico. O otimismo romântico é abalado quando o próprio autor aponta as falhas desse sonho utópico na própria América do Norte. “Corrupted free men are the worst of slaves” (p. 196), apresenta Sousândrade a anedota norte-americana que suavisa a escravidão. Ainda no início do Canto X, após vangloriar as maravilhas e as conquistas sociais dos Estados Unidos, há uma série de críticas e questionamentos sobre a condição do país. Lá homens e mulheres tinham educação, a qual, na visão do poeta, continha muitas falhas. Os homens possuíam vícios, eram corruptos, apesar de cristãos. As mulheres, fúteis e vaidosas; “Que emprestem-lhe o valor... De quem a palma?/È da Maria ou é da Marionete?/(...)/Não rainhas das modas, rês dos bancos,/Mães da vaidade e paes da ladroeira” (Idem, ibidem).

Machado de Assis é considerado o marco da consolidação do sistema literário brasileiro, ele formulou e resolveu esteticamente a problemática da impossibilidade de formação da nação; sua obra percebe o movimento entre o local e o universal, transgredindo essa dicotomia. Ele tem uma visão díspar à de Sousândrade, apresentando outro entendimento e um universo complexo de idéias no que diz respeito à formação da nação. Em especial, quando se trata da Proclamação da República, a ideologia política sonhada e defendida por Sousândrade é vista por Machado como irrelevante para uma verdadeira mudança na condição social do país.

Apenas os versos de “O Guesa, o Zac”, a continuação do Canto XII publicada em 1902, datam posteriormente à queda do Império; o poeta também compôs, possivelmente entre 1888 e 1889, *Novo Édem*, um conjunto de poemas que homenageiam o novo sistema político instaurado no Brasil. Em 1904, Machado de Assis escreve seu

penúltimo romance, *Esau e Jacó*, trabalhando esteticamente e ficcionalmente com os fatos que levaram à queda do Império do Brasil.

O pensamento de Machado de Assis a respeito da transferência do poder monárquico para o poder republicano pode ser averiguado no episódio conhecido como o da “tabuleta da confeitaria do Custódio”, presente em *Esau e Jacó*. A personagem Custódio era proprietário de uma confeitaria no Rio de Janeiro e assiste a mudança de regimes políticos. Certo dia resolve reformar a tabuleta da “Confeitaria do Império”, tendo em vista que ela se encontrava “rachada e comida de bichos. Pois cá de baixo não se via” (ASSIS, 2001, p. 116). No entanto, antes da inauguração da nova placa, Custódio inquieta-se, pois vê um certo movimento e se recorda que ouvira rumores sobre uma tomada militar do poder. Custódio vê a tabuleta pronta, no entanto, não pode permitir que o nome da confeitaria continuasse o mesmo, já que temia ser morto pelas forças militares; nessa situação, Custódio é obrigado a encomendar uma nova tabuleta com uma nova designação, e pensa em adotar o nome do novo regime para o estabelecimento, “Confeitaria da República”, mas no entanto, reflete: “se daqui um ou dois meses houver nova reviravolta, fico no ponto em que estou hoje, e perco outra vez o dinheiro.” (Idem, p. 146). Por fim, surge a sugestão de “Confeitaria do Custódio”, o que evitaria aborrecimentos com qualquer tipo de poder instaurado. Custódio aprendeu então que “as revoluções sempre trazem despesas” (Idem, p. 148).

A troca de tabuletas da confeitaria simboliza a troca de poder no Brasil. A tabuleta velha, assim como o regime monarquista, estava desgastada, corrompida e apodrecida por dentro. Ao fazer referência que “cá de baixo não se via”, Machado indica a alienação do povo que não percebia os problemas presentes no regime. A própria atitude de Custódio, que ouviu “vagamente” falar em uma tentativa republicana de tomada de poder, demonstra o alheamento e o desinteresse dos brasileiros nessa mudança; o que aparece em primeiro lugar é o lucro, que não pode ser afetado por tal mudança. E assim os fatos sucedem: mudou-se a tabuleta, porém a confeitaria continuou a mesma, apenas com um pequeno prejuízo por ter de pagar pela revolução.

Para Machado de Assis, República e Império têm igual valor. São atribuições e mudanças simplistas que, na verdade, não solucionam o problema do país. Se

a monarquia era vergonhosa e sinônimo de atraso, a república parecia ser enganosa e artificial.

Machado, produzindo sua arte praticamente no mesmo período em que Sousândrade, tem a sensibilidade de que os problemas que o país enfrentava não seriam resolvidos com tais mudanças de regimes políticos. Em *O Guesa*, Sousândrade, ao contrário de Machado, não vai além do pensamento utópico; sua própria obra dá indícios da falência da instauração do novo regime, porém não demonstra ter *consciência* dessa insolvência ao ver na Federação e na República uma saída para a completa modernização e civilização do país.

Para Sousândrade, a instauração da República deveria ocorrer para modernizar o Brasil, junto com a inserção dos espoliados (índios e negros) no mundo civilizado. A República e a civilização afastariam, desse modo, o homem do mito ainda mais, o que, conforme apontado anteriormente, gera uma contradição nos ideais propostos por Sousândrade. O Brasil republicano toma o espaço do mito; a modernização e a civilização são os novos mitos presentes no texto, que têm muito mais força constitutiva para a composição do enredo que o mundo antigo dos muíscas. A mitificação e o sobrenatural não pertencem mais ao mundo do sagrado, irão se fundir na forma reificada.

IV. CONCLUSÃO

O Guesa se enquadra no ainda não consolidado sistema literário nacional da segunda metade do século XIX e apresenta mais aspectos de continuidade da tradição canônica vigente do que de ruptura. As formas históricas e sociais apresentadas esteticamente e ideologicamente defendem ideais burgueses utópicos que visavam à consolidação do Brasil como nação, ou seja, filiações a uma visão da consciência amena do atraso.

Muitos poderiam se perguntar: “Mas que destino tem o errante, afinal?” Discutir o fim ou o resultado da empreitada de andanças do Guesa é um trabalho árduo, principalmente se considerado que os Cantos VII, XII e XIII do poema não puderam ser concluídos por Sousândrade. Luiza Lobo, em *Épica e Modernidade em Sousândrade*, cria um esquema que permite ligar dados do enredo do poema a dados biográficos do autor; Lobo afirma que, inicialmente, o poema teria uma estrutura épica clássica, mas dado o descontentamento de Sousândrade, que persistia na continuação de sua composição até em seu leito de morte, uma estrutura piramidal pode ser estabelecida para a leitura do texto. A estrutura piramidal do plano do enredo ou enunciado “nos ajuda a perceber que a narrativa de *O Guesa* nunca se fecha” (LOBO, 2005, p. 90).

No Canto XII, publicado em Londres, anterior à publicação dos 62 versos de continuação no jornal *O Federalista* intitulados de “O Guesa, O Zac”, tem-se uma alusão a uma possível morte do herói: ele foi perseguido pelos Xeques, os sacerdotes muíscas, que nele atiraram flechas. No entanto, ao se seguir com a leitura de “O Guesa, O Zac”, o Guesa é transformado em um alto sacerdote, o Zac, e retorna a Bogotá. Haveria nesse final uma grande contradição ou distanciamento da verossimilhança, tendo em vista que o índio errante, tal qual coloca Famin em seus estudos, dificilmente poderia atingir o nível de Zac, alto sacerdote da religião muísca. Há no Canto X ainda um outro entendimento do que poderia ter acontecido com o herói: este se transformaria no Eldorado a partir da figura de um Zac dourado, resultando na criação de um mito fundador para a cidade.

No final do Canto Epílogo, o herói retorna para a fazenda da Vitória, dizendo que lutou e venceu:

Luctou elle com Deus-Omnipotente,
 E vencido não foi; co'a terra e os mares;
 Co'as nações fortes e as nações tementes,
 E vencido não foi.
 (...)
 Oh, mais que as fôrças de mil homens, forte
 O cincto da vestal! D'aquelle doce
 Doce hyacinthino ninho aguarda a sorte:
 Raio amigo e seraphico, hospedou-se
 Nos seios de tua alma,; arruinado
 Quando o templo do Sol pelo estrangeiro —
 — Ora, direi do Guesa derradeiro,
 Por *burglars* o ritual civilisado?
 (SOUSÂNDRADE, 2003, p. 200)

A partir dessa leitura, o Guesa teria vencido e seria sacrificado no “ritual civilizado” pelos assaltantes. Como visto anteriormente, os “*burglars*” simbolizam os banqueiros ambiciosos e corruptos, considerados pelo poeta como um novo tipo de ladrão na sociedade. Simbolizam sintomas do capitalismo instaurado no século XIX, vividos pelo herói nos Estados Unidos e no Brasil. É importante observar que o capitalismo nem mesmo chegou a se consolidar de fato no Brasil, e é a sua instauração incompleta que é criticada pelo poeta.

A palavra como ato heróico do Guesa pode ser percebida claramente em um fragmento do Canto XI, que mostra o herói diferente de Pizarro ou Cortez, que foram vencedores na história por meio de atos tratados no texto como desonestos e baixos. O Guesa é um vencedor, pois tem valores morais e ama a vida; É um verdadeiro herói, pois recusou tentações mundanas, preferindo sofrer as injustiças do mundo.

E sem ser qual Pizarro e Hernandes-Côrtez
 A' conquista de imperios por façanha,
 O Guesa é vencedor qual os mais fortes
 E os mais leaes n'esta moral campanha.
 (Idem, p. 163)

O Guesa, como visto anteriormente, assume a função do artista, revelada em uma leitura latente dos versos. O herói, se visto como encarnação da arte nacional, dá a ver o tom moralizante que a literatura deveria seguir no Brasil, havendo então uma reflexão tipicamente romântica.

Assim, conforme dissertado neste trabalho, há uma dificuldade de avançar na pulsão de desenvolvimento social. Sousândrade tem o desejo de tecer uma solução estética e ideológica para o seu poema, há muito esforço nesse sentido. O autor está empenhado em um projeto, e esse projeto é de uma literatura com estrutura estética diferenciada, marcada pela intenção de originalidade vigente no Romantismo.

O estilo literário de Sousândrade é decorrente de um produto ideológico do autor. O enredo possui uma estrutura circular, ao tentar criar um mapa elucidativo, conforme feito por Luiza Lobo, percebe-se que há uma série de lacunas em sua composição. Em certos momentos, a postura ideológica parece superar a questão estética do poema, que é minuciosamente trabalhada para que dê a ver a originalidade.

Quando um texto é esteticamente bem-sucedido, ele consegue evidenciar as contradições sociais, históricas, políticas e ideológicas. As lacunas estéticas da estrutura sem fim do poema parecem ser o grande trunfo da obra, que engloba ideais burgueses europeus e traz para a realidade nacional, fazendo com que a matéria estética esteja desligada da realidade nacional. As intrigas secundárias da obra são as que justamente contradizem a realidade exposta na leitura do conteúdo manifesto da obra, que versa sobre o embranquecimento do índio. O excluído na obra de arte permanece espoliado tal qual ele é na realidade, no entanto, por meio do texto artístico, ele pode ser amplificado.

Elle afinou as chordas de sua harpa
Nos tons que elle somente e a sós escuta;
Nunca os ouviu dos mestres — se desfarpa
Talvez por isso a vibração d' inculta
No vosso ouvido. Que aprender quizera,
Sabem-nos todos. — Lede letras sestras
Quando fôra das leis tambem: quem dera

Que o fizésseis! e os bellos *sons* da orchestra
 Não vos levaram ao desdem tão facil
 Pelos *gritos* que estão na natureza:
 Desaccordes, talvez; d'esp'rança grácil,
 Talvez não; mas selvagens de pureza!
 (Idem, p. 76)

Como herói, tendo em vista a situação de emergência do país, o Guesa é fracassado. Dilacerado, pensa em sua condição periférica e não consegue enfrentá-la verdadeiramente.

O herói pertencia a um modo de produção cuja organização social era baseada no plano religioso, amplamente amparada pelo mito e pela magia. Sousândrade, ao inserir em seu texto um herói proveniente dessa organização que entra em conflito com uma realidade reificada, promove uma tensão de forças, o que dar a ver o tom do real litígio presente na história. Assim, o texto de *O Guesa* se compõe e se constrói de maneira análoga à história. A composição textual empenhada no uso de uma estética “original” faz com que o próprio texto tenha um tom lúdico elaborado, recriando, desse modo, a magia perdida pelo Guesa em sua inserção na realidade reificada.

A *mimese* do herói, índio que passa a ser um poeta branco, culto e letrado, parece evidenciar uma segunda *mimese*: a da condição do próprio autor. O Guesa vence por suas palavras, vence por sua magia. Ao poeta também resta a palavra e a magia como modo de enfrentamento da realidade.

Não há, conforme explicita Luiza Lobo, subordinação entre os episódios de *O Guesa*. Os fatos ocorridos organizam-se em uma estrutura circular, o que compromete o avanço do enredo. Essa estrutura textual indicaria então a própria estrutura social em que se encontrava o Brasil e em que se encontrava o artista brasileiro, periférico, na segunda metade do século XIX.

Desse modo, a resposta para a pergunta feita anteriormente pode ser essa: se o destino inconcluso do herói Guesa for equiparado com a nação, ele transparece exatamente a historicidade: a nação não foi formada, do mesmo modo que o texto de Sousândrade busca mas não encontra seu próprio desfecho. Há uma crise de representação. A estrutura circular e a fragmentação justificariam essa impossibilidade representativa. Os

conflitos que compõem a obra são tão complexos quanto os que compunham a sociedade da época em que foi escrita

Sousândrade contempla o desastre, lutando contra ele. Mesmo sem eficiência, o ato de observar a queda já é uma forma de contestá-la. O autor apropriou-se de um conteúdo literário e temático universal que, no entanto, ressalta a situação nacional.

O Guesa, assim como toda obra de arte, é política, pois internaliza em sua própria estrutura contradições sociais, econômicas e culturais de seu tempo, que, apesar de abrigar outros discursos, como suas marcas de ruptura em relação à produção artística da época, é um projeto burguês, dado o seu caráter republicano, uma ideologia criada pelas elites e que visaria, por meio da “modernização”, a manutenção dessa mesma classe no poder.

Resistiria a obra de Sousândrade de alguma forma à impossibilidade de sucesso econômico do Brasil, a sua impossibilidade de consolidação como nação e como república e à cultura imposta? A única forma de luta eficaz contra essas premissas na obra é seu próprio caráter literário, tendo em vista que a literatura em si é uma forma de luta para a superação da subordinação cultural e política. A produção artística também é um trabalho; um trabalho peculiar, pois não visa uma finalidade prática evidente no mundo material; é libertário e, ao mesmo tempo, reificado. Sua função parece ser a de lembrar o homem da alienação que pode ser superada.

O poeta, apesar de parecer ter certa consciência da falência, insiste em ideais moralizantes, iluministas, e em alguns momentos, apresenta indícios de positivismo, já que buscava levar o Brasil ao mundo civilizado. Observar o Brasil nesse contexto de vitória/derrota explicita novamente algumas intenções do poema. O país só poderá ganhar se iluminado, ou seja, por meio do conhecimento e de uma inserção efetiva no mundo capitalista. Novamente, a única saída para a nação, mesmo com a derrota social e econômica, seria o registro literário.

A literatura de Sousândrade não apresenta radicalidade, já que tenta sempre consertar o mal instaurado no país, por meio de soluções utópicas que de fato não atendem às reais necessidades do Brasil. *O Guesa*, assim como toda a arte romântica composta no período, está a serviço do dominante em sua ideologia, no entanto, no conteúdo não-

manifesto do poema, há a apresentação da impossibilidade desse sonho utópico e das reais carências do dominados.

Sem dúvida, a mais eficaz formulação mimética de Sousândrade foi equiparar e dar a lira a um espoliado.

O Guesa chama a atenção de seus leitores, assim como chamou a da crítica que o revitalizou na década de 1960, inicialmente por ter estruturas diversas da toada romântica brasileira, que se exercitou para canonizá-la. Fazem parte do cânone obras de arte consagradas ou eleitas, consideradas parte de uma parcela diferenciada de produção artística. Trata-se de um processo crítico relacionado à escolha de ferramentas estéticas que também diz respeito a posições de classes, que envolve noções de inferioridade ou superioridade. *O Guesa*, conforme afirma Candido (2000b), faz parte do cânone como uma obra menor da literatura.

Sousândrade pertence assim ao cânone da literatura brasileira. Mesmo aparecendo como um “poeta menor”, faz parte do panteão literário. Já acumula um modesto mas já significativo volume de estudos críticos, sendo hoje examinado em universidades e aparecendo com frequência em simpósios, colóquios e seminários. Alguns livros didáticos de Ensino Médio, inclusive, dissertam sobre o autor. O fato de o autor ter uma intenção estética, aproximando-se de formas literárias clássicas e românticas, o caracteriza como pertencente ao cânone. Assim como os demais escritores românticos, Sousândrade ainda possui uma consciência amena do atraso e uma visão utópica de avanço e civilização por meio da instauração da república.

Sousândrade e sua poética, muitas vezes de forma equivocada, se tornaram um mito, principalmente no Maranhão. Considerado libertário, pai dos pobres e dos estudantes, extravagante e louco, ganhou inclusive um samba enredo no carnaval maranhense de 2003, no qual foi protagonista da Favela do Samba.

A Lira da Favela é Guesa Errante
obra de um poeta genial
tesouro literário fascinante
no meu coração faz carnaval

No ponto onde o condor negreja
e o brilho de um artista colossal

o “Big Ben” não quer o Bem
plantou a tirania mundial

(...)

Cururupu e Codó
na Libertação
negro, branco, índio
Bandeira do Maranhão!

No entanto, percebe-se uma canonização às avessas de Sousândrade. Talvez pelo fato de o poeta estar na “periferia da periferia”, já que ele estava distante do círculo literário da época – Bahia, São Paulo e Rio de Janeiro – e socialmente não possuía o mesmo prestígio, a crítica tenta realizar uma reparação, quase uma reparação social, ao se esforçar tanto em afirmar que o autor estaria à margem do cânone literário nacional. A idéia de tirá-lo do limbo e recontextualizá-lo, muitas vezes desconsiderando o que o autor significou naquele momento histórico, embora tenha o imenso valor de aprofundar o conhecimento da instigante produção literária de Sousândrade, pode fazer a tentativa de recuperação da obra do escritor resvalar no desejo de canonizá-lo.

A força de *O Guesa* se concentra no fato de que um poeta brasileiro, dentro de seus limites de visão e consciência, trabalhou esteticamente, até a sua morte, entre tendências localistas e universalistas, algo que ainda não tinha forma definida: o lugar e as condições em que nasceu, suas contradições insolúveis, frente às utopias de resolução dos dilemas do Brasil e da América Latina. Sousândrade deu, sobretudo, continuidade à formação do sistema literário brasileiro, que mais tarde se consolidou, dando a ver que, no lugar da República imaginada literariamente pelo poeta, restou a tabuleta calculada pelo balanço entre custo e benefício, lucro e prejuízo: a “Confeitaria do Custódio”. A obra de Sousândrade não aguarda as glórias da canonização como recompensa, o que, de certa forma, render-lhe-ia apenas um lugar fantasmagórico e inacessível no cânone. O mais importante a ressaltar na leitura de *O Guesa* é que a chama do empenho de Sousândrade, no fluxo histórico da formação da literatura brasileira, cooperou para iluminar as contradições do país e, assim, evidenciar o Brasil como problema, o que não deixa de ser um caminho de solução para a complexa questão da formação nacional.

V. BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. W. *Notas sobre literatura*. Trad. Jorge Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

_____. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1982

ALONSO, Ângela. *Idéias em movimento – a geração de 1870 na crise do Brasil- Império*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

AMORA, Antônio A. S. *O Romantismo: 1833-1838/1878-1881*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

APPEL, M. B. & GOETTEMS, M. B. (Org.). *As formas do épico. Da epopéia sânscrita à telenovela*. Porto Alegre, Movimento, 1992.

ASSIS, Machado. *Esau e Jacó*. São Paulo: Klick, 2001.

ASTRADA, Carlos. *Trabalho e alienação*. Paz e Terra, 1968.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo : Martins Fontes, 1997.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1998.

BAKHTIN, Mikhail; MEDVEDEV P. N. *The formal method in literary scholarship*. Baltimore: The Johns Hopkins Press.

BECKER, Jean-Jacques; CANDAR, Gilles (dir.). *Histoire des gauches en France*. Paris: Éditions la Découverte, 2004.

BÍBLIA SAGRADA. Segunda Epístola de São Paulo aos Coríntios. Português. *Bíblia de referência Thompson*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Flórida: Vida, 1996.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

BOWRA, Maurice C. *Grécia Clássica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

_____. *Heroic Poetry*. London: Macmillan, 1978.

CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Re visão de Sousândrade*. São Paulo, Edição Invenção, 1964.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *Literatura e sociedade : estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. 15ª ed. Tradução: Vera da Costa e Silva (et al.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

COUTINHO, Afrânio (dir.); COUTINHO, Eduardo F. (co-dir.) *A literatura no Brasil: era romântica*. 4. ed revista e ampliada. São Paulo: Global, 2003. 3 v.

CRIPPA, Adolpho. *Mito e Cultura*. São Paulo: Convívio, 1975.

CUCCAGNHA, Claudio. *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*. São Paulo: Hucitec, 2004.

DOLHNIKOFF, Mirian. *O pacto imperial: origens do federalismo no Brasil do século XIX*. São Paulo: Globo, 2005.

DIAS, Gonçalves. *I-Juca-Pirama*. Pára de Minas: Virtualbook, 2000. Livro eletrônico.

_____. *Os Timbiras*. Pára de Minas: Virtualbook, 2003. Livro eletrônico.

DURÃO, José de S. Rita. *Caramuru*. Belém: Unama, 2008. Livro eletrônico.

GIRAULT, René. *Peuples et nations d'Europe au XIXe siècle*. Paris: Éditions Hachette Supérieur, 1996.

HADDAD, Jamil Almansur. *Revisão de Castro Alves*. São Paulo: Saraiva, 1953. 2º volume.

HEGEL, G. W. F. *Lições de estética*. Lisboa: Guimarães ed., 1993.

_____. *Estética — A arte e o ideal*. Lisboa: Guimarães ed., 1993.

HILL, Telenia. *Castro Alves e o poema*. Brasília: Tempo Brasileiro, 1978.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

JAMESON, Frederic. *Marxismo e forma*. São Paulo: HUCITEC, 1985.

_____. *Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática: 1997.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

JOLY, Aristide. *Les Métamorphoses d'Homère et de l'épopée gréco-latine au Moyen Age*. A: Franck, 1870.

Lobo, Luiza. *Tradição e ruptura: o Guesa de Sousândrade*. Edições SIOGE, São Luís, MA, 1979.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Ed. Duas Cidades/Editora 34, 2000.

_____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Estética*. Barcelona/México: Ed. Grijalbo, 1967.

_____. *História e consciência de classe*. Porto: Publicações Escorpião, 1974.

MARROQUÍN, Alejandro. *Balance del indigenismo*. Ciudad del México: Instituto Indigenista Interamericano, 1972.

MARTIN, Robert Grant e SNYDER, Franklyn Bliss. *A book of English Literature*. 3. ed. New York: Mcmillan, 1948.

MARTIUS, C. F. Von. “Como se deve escrever a história do Brasil”. In: *O estado de direito entre os autóctones do Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/EDUSP, 1982.

MARX, Karl.”Prefácio da primeira edição” e “Posfácio da segunda edição” in *O capital*. Crítica da economia política. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. *Teses sobre Feuerbach*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MINGUET, Charles. *Alejandro de Humboldt, historiador y geógrafo de la América Española (1799-1804)*. Trad. Jorge Padín Videla. Ciudad del México: CCyDEL-UNAM, 2003.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: das origens ao romantismo*. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.

OLIVIERI, Antonio Carlos. *Dom Pedro II, Imperador do Brasil*. São Paulo: Callis, 1999.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

Pessoa, Reynaldo X. *O ideal republicano e seu papel histórico no Segundo Reinado: 1870-1889*. São Paulo: Arquivo do Estado, 1983.

QUINT, David. *Epic and Empire*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *La transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 1982.

ROMERO, Silvio; BARRETO, Luiz Antônio. *História da literatura brasileira*. Edição comemorativa. Rio de Janeiro: Imago, 2001. 2 v.

SILVA, Anazildo V. e RAMALHO, Christina. *História da epopéia brasileira: teoria, crítica e percurso*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

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

SCHWARCZ, Lilia M. *Espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil: 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1992 .

_____. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra: 2005.

_____. "Leituras em competição". In: *Novos Estudos Cebrap*, 75, julho de 2006.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo, Duas Cidades, 1990.

_____. *Seqüências brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

TRAGTENBERG, Lívio. Não a porteiros de conservatório. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 12 jan. 1986.

VIZZIOLI, Paulo. "O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do romantismo". *In*: GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

Williams, Frederick. *Sousândrade: vida e obra*. Edições SIOGE, São Luís, MA, 1976.

_____. *Sousândrade: A study of his life and work*. Wisconsin: Ann arbor, 1971.

Williams, Frederick G. e Moraes, Jomar. *Sousândrade: inéditos* (Harpa de Ouro, Liras Perdidas, "O Guesa, O Zac"), Departamento de Cultura do Estado, São Luís, MA, 1970.

_____. *Sousândrade: prosa*. Edições SIOGE, São Luís, MA, 1978.