

UFRRJ

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

TESE

***O DESARRAZADO PATOLÓGICO:
O GUESA, A HISTÓRIA E A CRÍTICA DO TEMPO***

Ramon Castellano Ferreira

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE AGRONOMIA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

O DESARRAZADO PATOLÓGICO:
O GUESA, A HISTÓRIA E A CRÍTICA DO TEMPO

RAMON CASTELLANO FERREIRA

Sob a Orientação da Professora
Dra. Rebeca Gontijo Teixeira

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em **História**, no Curso de Pós-Graduação em História, Área de Concentração Relações de Poder, Linguagens e História Intelectual.

Seropédica, RJ
Dezembro de 2021

https://sipac.ufrj.br/sipac/protocolo/documento/documento_visualizacao.jsf?imprimir=true&idDoc=899267



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



TERMO Nº 1269 / 2021 - PPHR (12.28.01.00.00.49)

Nº do Protocolo: 23083.086635/2021-51

Seropédica-RJ, 02 de dezembro de 2021.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

RAMON CASTELLANO FERREIRA

TESE submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de DOUTOR, no Programa de Pós Graduação em HISTÓRIA, Área de Concentração em RELAÇÕES DE PODER E CULTURA DISSERTAÇÃO.

APROVADA EM 01 de dezembro de 2021

Conforme deliberação número 001/2020 da PROPPG, de 30/06/2020, tendo em vista a implementação de trabalho remoto e durante a vigência do período de suspensão das atividades acadêmicas presenciais, em virtude das medidas adotadas para reduzir a propagação da pandemia de Covid-19, nas versões finais das teses e dissertações as assinaturas originais dos membros da banca examinadora poderão ser substituídas por documento(s) com assinaturas eletrônicas. Estas devem ser feitas na própria folha de assinaturas, através do SIPAC, ou do Sistema Eletrônico de Informações (SEI) e neste caso a folha com a assinatura deve constar como anexo ao final da tese / dissertação.

Professora Doutora REBECA GONTIJO TEIXEIRA - Orientadora - UFRRJ
Professor Doutor MARIA DA GLORIA DE OLIVEIRA - UFRRJ
Professor Doutor SÉRGIO ALCIDES PEREIRA DO AMARAL - UFMG
Professor Doutor HENRIQUE ESTRADA RODRIGUES - PUC -RJ
Professor Doutor FERNANDO FELIZARDO NICOLAZZI - UFRGS

(Assinado digitalmente em 02/12/2021 16:19)
MARIA DA GLORIA DE OLIVEIRA
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DepthRI (12.28.01.00.00.00.86)
Matrícula: 1544166

(Assinado digitalmente em 02/12/2021 10:09)
REBECA GONTIJO TEIXEIRA
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DepthRI (12.28.01.00.00.00.86)
Matrícula: 1734363

(Assinado digitalmente em 02/12/2021 08:53)
FERNANDO FELIZARDO NICOLAZZI
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 026.114.999-77

(Assinado digitalmente em 02/12/2021 08:45)
SÉRGIO ALCIDES PEREIRA DO AMARAL
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 975.201.957-91

(Assinado digitalmente em 02/12/2021 10:51)
HENRIQUE ESTRADA RODRIGUES
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 764.709.036-49

Para verificar a autenticidade deste documento entre em
<https://sipac.ufrj.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: **1269**, ano: **2021**, tipo: **TERMO**, data de emissão: **02/12/2021** e o código de verificação: **0d3c41fd92**

F368d Ferreira, Ramon Castellano, 1983-
O desarrasado patológico: O Guesa, a história e a
crítica do tempo / Ramon Castellano Ferreira. -
Seropédica, 2021.
155 f.

Orientadora: Rebeca Gontijo Teixeira.
Tese (Doutorado). -- Universidade Federal Rural do Rio
de Janeiro, Pós-Graduação em História, 2021.

1. História. 2. Experiência do Tempo. 3. Crítica. I.
Teixeira, Rebeca Gontijo, 1968-, orient. II
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Pós
Graduação em História III. Título.

Aos meus pais, Sérgio (em memória) e Elizabete.

À minha filha, Mel.

A Mery Horta.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à professora Rebeca, pela orientação durante todo o período de desenvolvimento da tese. Além de sua erudição e olhar perspicaz, sou grato, sobretudo, pelo seu caráter compreensivo, o que se mostrou imprescindível nos momentos de dúvidas que ameaçavam o desenvolvimento da pesquisa.

Meus sinceros agradecimentos aos professores Glória de Oliveira, Henrique Estrada, Sérgio Alcides e Fernando Nicolazzi por terem, gentilmente, aceito o convite para participar desta banca de doutorado. Aos professores Felipe Charbel e Glória de Oliveira pelas críticas e sugestões, quando de sua participação em minha qualificação de doutorado.

Ao programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, por ter encontrado ali todo o apoio nos trâmites acadêmicos necessários para a realização da pesquisa. Ao Paulo, sempre solícito e gentil.

Aos professores dos seminários que tive oportunidade de cursar, Glória de Oliveira, Marcello Basile, José Nicolau Julião, Felipe Charbel e Henrique Gusmão, por sempre se mostrarem dispostos à discussão e terem me proporcionado imensas contribuições cuja importância se mostrou incomensurável para o meu amadurecimento intelectual.

Ao meu pai e à minha mãe por todo apoio que sempre me deram, desde a minha infância até a presente trajetória no mundo acadêmico. À minha filha Mel por me proporcionar o prazer de ser pai. Aos meus sogros, Sidney e Conceição, por todo apoio e por terem me proporcionado o prazer do convívio familiar. E a Mery, amor e companheira.

*O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de
Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de
financiamento 001*

*This study was financed in part by the
Coordenação de Aperfeiçoamento de pessoal de
Nível Superior - Brasil - (CAPES) - Finance Code
001*

RESUMO

FERREIRA, Ramon Castellano. ***O desarrazoado patológico: O Guesa, a história e a crítica do tempo.*** 155p. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Linha de Pesquisa Relações de Poder, Linguagens e História Intelectual, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2021.

O objetivo desta tese é investigar a elaboração da experiência do tempo no poema *O Guesa* para a constituição de sentido da história da América e do Brasil. A estratégia utilizada consiste na análise dos recursos linguísticos empregados na construção das tessituras temporais do poema e da relação que os mesmos assumem na composição do enredo épico. A fim de compreender este investimento narrativo, a pesquisa acompanha a travessia existencial e transcontinental do personagem *Guesa* pelos doze cantos da epopeia, onde, misturado à voz do narrador épico, o peregrino vai tecendo avaliações críticas acerca das realizações da modernidade e da colonização ibérica nas Américas, bem como a respeito do Segundo Reinado. Em que pese o papel preponderante destas críticas no enredo épico, a hipótese inicial desta tese é a de que a epopeia *O Guesa* não se resume a essas denúncias, consistindo as suas duas descidas ao inferno numa arte combinatória que abre um vasto campo dramático a partir do qual torna-se possível pensar outras configurações e representações para a história do Brasil e da América.

Palavras-chave: *O Guesa*. Sousândrade. História. Experiência do tempo. Crítica.

ABSTRACT

FERREIRA, Ramon Castellano. **The pathological unreasonable: *O Guesa*, the history and criticism of time.** 155p. Thesis (Doctorate in History). Graduate Program in History, Line of Research Power Relations, Languages and Intellectual History, Federal Rural University of Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2021.

The aim of this thesis is to investigate the elaboration of the experience of time in the poem *O Guesa* for the constitution of meaning in the history of America and Brazil. The strategy used consists in the analysis of the linguistic resources used in the construction of the poem's temporal textures and of the relationship they assume in the composition of the epic plot. In order to understand this narrative investment, the research follows the existential and transcontinental journey of the character *Guesa* through the twelve chants of the epic, where, mixed with the voice of the epic narrator, the pilgrim make critical assessments about the achievements of modernity and the Iberian colonization in the Americas, as well as regarding the Brazil's Second Reign. Despite the preponderant role of these criticisms in the epic plot, the initial hypothesis of this thesis is that the epic *O Guesa* is not limited to these denunciations, its two descents into hell consisting of a combinatorial art that opens up a vast dramaturgical field from which it becomes possible to think of other configurations and representations for the history of Brazil and America.

Key-words: *O Guesa*. Sousândrade. History. Time experience. Criticism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 A RECEPÇÃO CRÍTICA DO POEMA <i>O GUESA</i>	16
1.1 Beletrismo e historicismo	18
1.2 A razão nacional	23
1.3 A proposta de análise dos irmãos Campos	26
1.4 Recepção após a revisão dos irmãos Campos	30
1.5 A questão épica	42
1.6 A questão indígena	48
1.7 Algumas outras recepções e considerações	52
2 OS ANDES E O RIO AMAZONAS (CICLO I: CANTOS I, II e III)	55
2.1 A partida e o risco do esquecimento	57
2.2 A primeira descida ao inferno	64
2.3 A natureza americana contra-ataca	73
3 <i>O GUESA</i> E AS RUÍNAS DA MODERNIDADE (CICLO II: CANTOS IV, V, VI, VII, VIII e IX)	83
3.1 A chegada à terra natal	85
3.2 A escravidão e as ruínas do mundo senhorial	91
3.3 A ida à Corte	97
3.4 A ida à África e à Europa	103
3.5 O retorno à terra natal	104
3.6 A partida rumo aos EUA via Caribe	105
4 <i>O INFERNO DE WALL STREET</i> E OS VÍCIOS DA REPÚBLICA NORTE-AMERICANA (CICLO III: CANTO X)	112
4.1 A segunda descida ao inferno	114
4.2 Os dois episódios infernais	125
5 <i>O GUESA</i> E A HISTÓRIA COMO MESTRA DA VIDA (CICLO IV: CANTOS XI e XII)	128
5.1 O retorno ao Brasil via oceano Pacífico	129
5.2 Os Andes, os Incas e as lições da história	135
5.3 Civilizações	139
6 À GUIA DE CONCLUSÃO	142
7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	145

INTRODUÇÃO

O épico *O Guesa* foi escrito entre os anos 50 e 80 do século XIX por Joaquim de Sousa Andrade, o Sousândrade. *Work in progress*, nesta epopeia assistimos ao périplo transcontinental do narrador/personagem *Guesa*, o qual vai mesclando referências históricas e geográficas dos lugares por onde passa às suas reflexões e reminiscências. O *Guesa*, figura mítica dos antigos muíscas da Colômbia, era um menino destinado à peregrinação e ao sacrifício em honra ao deus sol, Bochica. Para o cumprimento de tal sacrifício, que tinha por função reinstaurar um novo tempo de aurora e bonança, o *Guesa* deveria atravessar o “suna”, um caminho planejado pelo deus, até os quinze anos de idade, quando, preso a uma coluna, em praça circular, deveria ser imolado pelos “xeques”, os sacerdotes, para ter o sangue armazenado em vasos sagrados e o coração oferecido ao deus Bochica¹. Mesclado a alguns elementos do próprio itinerário de vida do poeta maranhense, no poema *O Guesa*, o mito do índio peregrino incorpora a figura do exilado, aquele que, ao percorrer o seu “suna” existencial e transcontinental, abrirá a possibilidade do exercício de um descentramento crítico e de um redimensionamento da história do Brasil e da América.

Esta tese propõe investigar os protocolos linguísticos e a relação que os mesmos assumem na articulação das tessituras temporais do poema *O Guesa* para a constituição de sentido da história da América e do Brasil. Atentando para os seus efeitos e finalidades estratégicas², a proposta é contribuir para a compreensão do modo como Sousândrade traduziu tal experiência do tempo em versos, o que, por sua vez, pode nos permitir um melhor entendimento a respeito das tensões e disputas que marcaram o processo de nacionalização do passado no Brasil da segunda metade do século XIX, bem como das possibilidades cognitivas, simbólicas e representativas aí disponíveis.

¹ As principais fontes utilizadas por Sousândrade a respeito do mito do *Guesa* foram os estudos de Alexander von Humboldt reunidos em seu livro *Vues de Cordillères* (1810-13) e a seção “Colombie” da enciclopédia *L’Univers* (1837), escrita por César Famin, ambos utilizados como epígrafe pelo poeta maranhense antes do início da narrativa do poema.

² Nesse quesito, não posso deixar de mencionar a influência da teoria do efeito de Wolfgang Iser. Ainda que não cite a obra do teórico alemão no decorrer da tese, as suas reflexões acerca da relação dialética entre texto, leitor e sua interação são de suma importância para a análise que empreendo do poema. Sendo assim, toda vez que for mencionado no corpo da tese algo relacionado aos efeitos do texto e às quebras de expectativas dos leitores, estarei, de algum modo, me referindo às suas reflexões, sobretudo àquelas que dizem respeito à obra de arte parcial, onde forma e ruptura da forma existem em simultâneo, modificando seus elementos de significação dentro de sua própria unidade de sentido. Cf. ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético* (Vol. 1). São Paulo: Ed. 34, 1996; ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético* (Vol. 2). São Paulo: Ed. 34, 1999.

A hipótese é a de que a epopeia *O Guesa* consiste numa crítica à história e à literatura oficiais do Segundo Reinado. No entanto, essas críticas não se restringem às denúncias condoreiras do poema aos crimes que a colonização ibérica realizou nas Américas, crimes estes vistos como elementos perseverantes e estruturantes da realidade nacional. Ainda que o poeta encare as duas descidas ao inferno da epopeia como somente mais dois episódios da pedagogia do poema, ao introduzir esse processo predatório e violento no bojo da própria unidade épica, fragmentando a sua linguagem, Sousândrade acabou por tematizar a insuficiência mistificadora da história e literatura do Segundo Reinado, abrindo todo um campo dramaturgico a partir do qual tornou-se possível pensar outras configurações e representações para a literatura e história do Brasil e da América.

Diante de tal hipótese, a opção foi percorrer todos os doze cantos da epopeia³ na ordem de sua apresentação, o que torna possível uma melhor compreensão da sua cartografia crítica e do conteúdo da forma das suas duas descidas ao inferno. Ademais, tal escolha também se justifica pelo fato do poema não contar simplesmente a história da América e do Brasil, mas sim buscar o seu sentido dentro do contexto maior do desenvolvimento do capitalismo moderno a partir das elucubrações e lembranças do personagem/narrador *Guesa*.

A tese foi dividida em cinco capítulos. O primeiro capítulo intitulado *O desarrazoado patológico: a recepção crítica do poema O Guesa* trata, como o próprio nome diz, da recepção crítica da epopeia feita por poetas, críticos e historiadores em diversos momentos e contextos. Neste capítulo, vamos estabelecer uma genealogia dos modelos de tempo e dos valores de uso do tempo que guiaram a recepção do épico, e, partindo de algumas questões suscitadas através dessa leitura, indagar e propor outras possíveis estratégias de leitura capazes de dar conta da complexidade do poema, sobretudo do conteúdo da forma dos seus dois episódios infernais.

O segundo capítulo intitulado *Os Andes e o rio Amazonas* trata do primeiro ciclo da epopéia, o qual abrange os três primeiros cantos do poema e narra a viagem que o personagem faz do sopé dos Andes à ilha de Marajó pelo rio Amazonas. Neste capítulo, vamos analisar o

³ Cabe informar que o épico, além dos seus doze cantos, conta ainda com um Canto-Epílogo e um último canto intitulado *O Guesa, O ZAC*, os quais não serão analisados na tese por não contribuírem para a compreensão do enredo épico. Em relação ao último canto *O Guesa, O ZAC*, cabe frisar que ele foi publicado em 1902 no jornal maranhense *O Federalista* e que o mesmo destoa no conteúdo e no estilo do restante dos cantos da epopeia, aproximando-se mais dos poemas *Novo Éden* e *Harpa de Ouro*, os quais foram escritos na década de 90 do século XIX e que se constituem enquanto narrativas legitimadoras da república brasileira instaurada em 1889.

papel que os Andes e o rio Amazonas representam na construção de uma retórica da natureza americana, recurso discursivo que irá permear o poema como um todo. Além disso, iremos analisar o jogo de montagem e desmontagem presente na primeira descida ao inferno do poema e lançar alguns questionamentos a respeito dos seus possíveis efeitos de conhecimento.

O terceiro capítulo intitulado *O Guesa e as ruínas da modernidade* trata do segundo ciclo do épico, o qual compreende os Cantos IV, V, VI, VII, VIII e IX e abarca a visita que o peregrino faz a sua terra natal, a sua ida à Corte, à Europa e à África, o seu retorno a sua terra natal, e sua partida, via Caribe, rumo aos EUA. Neste capítulo, vamos analisar a centralidade que a escravidão ocupa na composição do enredo delineado entre a história íntima do personagem e a história coletiva da América e do Brasil. De mais a mais, vamos analisar a cartografia espacial e temporal desenhada no presente ciclo e levantar alguns questionamentos acerca da dimensão crítica que a inserção do Brasil e da América no circuito mais abrangente do capitalismo moderno pode suscitar.

O quarto capítulo intitulado *O Inferno de Wall Street e os vícios da república norte-americana* trata do terceiro ciclo do poema, o Canto X, no qual é narrada a experiência do personagem *Guesa* numa república estadunidense ameaçada por vícios e práticas corruptas advindas do aprofundamento do processo de modernização capitalista pelo qual passava o país. Neste capítulo, vamos analisar o modo como o poeta maranhense, partindo do exemplo dos antigos, em especial, do modelo de austeridade espartana, tece essa trama acerca da república norte-americana. Ademais, vamos analisar o aspecto fantasmal e fenomênico do segundo episódio infernal do poema, bem como a relação que o mesmo mantém com a primeira descida ao inferno do épico na articulação das experiências brasileira e norte-americana à dinâmica de um sistema mais abrangente, cuja lógica é a exploração e o lucro.

O quinto capítulo intitulado *O Guesa e a história como mestra da vida* trata do quarto e último ciclo do épico, o qual contém os Cantos XI e XII, onde narra-se o retorno do peregrino ao Brasil via oceano pacífico. Neste capítulo, vamos analisar o uso que o poeta maranhense volta a fazer do recurso da retórica da natureza americana para arquitetar o fechamento cíclico da epopeia. Além disso, vamos analisar o uso que o poeta faz do recurso antigo da *história como mestra da vida* para a composição de um panteão de heróis incas e republicanos e a para a transformação do épico *O Guesa* num verdadeiro tribunal histórico a partir do qual torna-se possível julgar, tanto os crimes cometidos pela colonização ibérica nas

Américas, quanto o caráter virtuoso da civilização incaica, fonte de inspiração para a projeção utópica da epopeia.

AS EDIÇÕES DO POEMA *O GUESA*

Entre os anos de 1867 e 1869, foram publicados na imprensa maranhense os três primeiros cantos do épico *O Guesa*. Em 1874, em Nova York, o poeta maranhense publicou *Obras poéticas*, primeiro volume, no qual constavam os primeiros quatro cantos da epopeia, ainda nomeada *Guesa errante*. Em 1876, também em Nova York, o poeta publicou *Guesa errante* contendo os Cantos V, VI e VII do épico e em 1877 veio a lume o seu segundo volume, no qual já constava um primeiro trecho do segundo episódio infernal do poema, ainda numerado Canto VIII, o qual passou a Canto X somente na edição londrina definitiva da epopeia. Com esta edição definitiva publicada possivelmente em 1884, o poema foi renomeado *O Guesa* e passou a contar no total com doze cantos mais um canto-epílogo. Em 1902, um mês antes de sua morte, o poeta ainda publicou o canto *O Guesa, O ZAC*, tido como continuação do Canto XII da edição londrina.⁴

Após a morte do poeta em 1902, o poema caiu quase que num completo esquecimento, com pequenas menções aqui e acolá feitas por críticos e intelectuais maranhenses. Por conta disso, por mais de sete décadas, nenhuma nova edição do épico veio a público, o que só veio a acontecer no ano de 1979 com a publicação da edição fac-símile do poema promovida por Jomar Moraes pela editora Sioge.⁵ Esta edição foi reunida posteriormente na obra *Poesia e Prosa reunidas de Sousândrade*, a qual foi publicada no ano de 2003 pela editora da Academia Maranhense de Letras, e cuja organização coube ao próprio Jomar Moraes e ao pesquisador norte-americano Frederick G. Williams. Em 2009, veio a público a edição promovida por Vanderley Mendonça pelo selo Demônio Negro. Nesta

⁴ Cf. *Introdução*. In: SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. Introdução, organização, notas, glossário, fixação e atualização do texto da edição londrina, Luiza Lobo; Revisão técnica, Jomar Moraes. Rio de Janeiro: Ponteio; São Luís, MA: Academia Maranhense de Letras, 2012. Cf. TORRES-MARCHAL, Carlos. *30 anos com Sousândrade*. Recife: Revista Eutomia, 2015. Cf. WILLIAMS, Frederick G. *Sousândrade: vida e obra*. São Luís-MA: Sioge, 1976.

⁵ Cabe frisar que, foi de suma importância para a retomada editorial do poema *O Guesa*, a recepção crítica feita por Fausto Cunha na década de 50 e, principalmente, a recepção crítica inaugurada pelos irmãos Campos na década de 60, a qual culminou na publicação do livro *Re visão de sousândrade* em 1964, cuja edição, além de contar com inúmeros textos críticos, promoveu a publicação dos dois episódios infernais e tantos outros trechos da epopeia, bem como de outros poemas e escritos do poeta maranhense.

edição, que veio a ser reimpressa no ano de 2019, Vanderley Mendonça não recorreu ao fac-símile e tentou recuperar a composição da edição inglesa, respeitando, inclusive, a ortografia da época e a disposição visual do poema. E, por fim, no ano de 2012, saiu, pela editora Ponteio com coedição da Academia Maranhense de Letras, a primeira edição atualizada do épico produzida e organizada por Luiza Lobo com revisão técnica de Jomar Moraes.

Na presente tese, após um cotejamento crítico com o fac-símile do épico, decidi utilizar a edição organizada por Vanderley Mendonça, sobretudo por conta do respeito dispensado à disposição visual do poema, o que se faz de suma importância no caso dos seus dois episódios infernais. Partindo desta edição, procedi a inúmeras atualizações ortográficas para tornar mais agradável a leitura dos trechos citados ao longo da tese, sempre com o cuidado de não interferir no ritmo, nas rimas e na cadência dos versos e estrofes da epopeia.

SOUSÂNDRADE: VIDA E OBRA (CRONOLOGIA)⁶

Sousândrade nasceu em 1832 na fazenda Nossa Senhora da Vitória, em Mirinzal, no Maranhão. Filho de uma família de abastados fazendeiros de arroz, cedo o poeta maranhense tornou-se órfão. Após visitar a Corte no ano de 1852 na esperança de obter auxílio financeiro junto ao imperador D. Pedro II e retornar ao Maranhão, o poeta partiu no vapor *l'Avenir* para a Europa, onde permaneceu entre os anos de 1854 e 1856, tendo visitado Paris, Lisboa e Londres e estudado Engenharia de Minas na Sorbonne sem completar o curso. Nesse período, o poeta escreveu *Liras perdidas*, conjunto de poemas que foi publicado postumamente. Em 1857, o poeta visitou a Senegâmbia, na África Ocidental, e, no Rio de Janeiro, publicou *Harpas Selvagens*, coletânea de 46 poemas de estilo lírico e evasivo bem ao gosto da primeira fase do romantismo nacional. Em 1858, o poeta realizou viagem pelo rio Amazonas, contando com auxílio financeiro e logístico do presidente da província, o Dr. F. J. Furtado, ao qual dirigiu agradecimento no início do Canto III do épico *O Guesa*. Também nesse ano, como nos informou o próprio poeta em *Memorabilia* de 1874, ele começou a escrever os três primeiros

⁶ Cf. *Introdução*. In: SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. Introdução, organização, notas, glossário, fixação e atualização do texto da edição londrina, Luiza Lobo; Revisão técnica, Jomar Moraes. Rio de Janeiro: Ponteio; São Luís, MA: Academia Maranhense de Letras, 2012. Cf. TORRES-MARCHAL, Carlos. *30 anos com Sousândrade*. Recife: Revista Eutomia. 2015. Cf. WILLIAMS, Frederick G. *Sousândrade: vida e obra*. São Luís-MA: Sioge, 1976.

cantos da epopeia. Em 1861, o poeta se casou com D. Mariana de Almeida e Silva, com quem teve a filha Maria Bárbara em 1863 e, entre os anos de 1867 e 1869, deu início à publicação dos três primeiros cantos da epopeia *O Guesa* na imprensa maranhense. Em 1871, o poeta partiu, junto de sua filha, rumo a Nova York, nos EUA, onde passou a contribuir financeiramente e intelectualmente no periódico de linha positivista *O Novo Mundo*, empreendimento jornalístico e editorial do brasileiro José Carlos Rodrigues. Entre os anos de 1874 e 1877, o poeta deu prosseguimento à publicação dos cantos da epopeia *Guesa* e no ano de 1878 viajou ao Peru e ao Chile, onde visitou Lima, Valparaíso e Valdivia. Após três anos residindo em São Luís, Sousândrade partiu novamente rumo a Nova York em 1880. Novamente em Nova York, o poeta terminou a redação do poema *O Guesa* e enviou o texto para publicação em Londres, possivelmente no ano de 1884. Em 1884, após mais uma viagem à Europa, o poeta retornou ao Maranhão, e passou a escrever em periódicos ligados aos clubes republicanos da província, atuando assim pela derrubada do Segundo Império. Em 1889, exultante com a proclamação da república, o poeta começou a escrever os poemas *Novo Éden*, *poemeto de adolescência* e *Harpa de ouro*, sendo o primeiro publicado em 1893 e o segundo, postumamente. Entre os anos de 1889 e 1902, Sousândrade participou ativamente da consolidação da república no estado do Maranhão, exercendo inúmeros cargos políticos pelo Partido Republicano, como, por exemplo, o de intendente de São Luís. Durante esses anos, o poeta também redigiu um projeto malogrado de fundação da primeira universidade no Maranhão, a qual nomeou Nova Atenas, e assinou, junto a outros intelectuais, o projeto de constituição do estado, bem como desenhou a sua bandeira. Em 1902, após publicar o fragmento *O Guesa*, *O ZAC* no periódico *O Federalista*, o poeta veio a falecer em São Luís em 21 de abril.

CAPÍTULO I

A RECEPÇÃO CRÍTICA DO POEMA *O GUESA*

Em texto incluído no livro organizado pelo crítico e ensaísta Afrânio Coutinho *A literatura no Brasil: era romântica* (1955), Fausto Cunha criou a expressão *desarrazoado patológico* para classificar a obra poética *O Guesa* de Joaquim de Sousaândrade. Outros termos valorativos acompanham a redundante expressão no texto do crítico, tais como: aberração, tumulto, absurdo, violentação, etc. Mas a apreciação que Fausto Cunha tem a respeito do épico panamericano do poeta maranhense não se restringe a estes aspectos negativos. Ao lado do termo aberração, figura inspiração, do *desarrazoado patológico*, inovação poética, o que demonstra certa apreciação positiva por parte do crítico.

Na poesia desigual e tumultuária de Sousaândrade é difícil tomar pé. Seu levantamento crítico exige dedicação de muitos anos. Talvez provenha dessa dificuldade inicial o prolongado silêncio em torno de seu nome, rompido vagamente por Sílvio Romero. Mas a projeção do criador do *Guesa* na atualidade, como ele previra, se concretizou. As direções tomadas pela poesia moderna, valorizando a criação no absurdo e a violentação do organismo verbal, conferiram a Sousaândrade o direito de figurar como um precursor.⁷

Importa destacar duas questões principais da citação acima. A primeira é a menção feita ao crítico sergipano Sílvio Romero que em sua *História da literatura brasileira* vai tecer alguns comentários a respeito do épico *O Guesa*. Ainda que veja em Sousaândrade “um poeta de forte elevação de idéias que sai quase inteiramente fora da toada comum da poetização de seu meio”⁸, Romero não deixa de frisar inúmeras vezes, em seu curto texto, a falta de “destreza e habilidade da forma”⁹, o caráter obscuro e descuidado da produção poética do poeta maranhense. A segunda questão a ser destacada diz respeito à menção de Fausto Cunha à concretização da projeção de Sousaândrade no cenário literário nacional, muito por conta dos abalos estéticos provocados pelas vanguardas européias do período do entreguerras, o que demonstra que o crítico se antecipou às questões que depois seriam melhor desenvolvidas pelos irmãos Campos com a publicação em 1964 do livro *Revisão de Sousaândrade*.

⁷ CUNHA, Fausto. Castro Alves. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: era romântica*. São Paulo: Global, 2002, p. 229.

⁸ ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Olympio, 1949, p. 80.

⁹ *Ibidem*.

Deixando de lado, por ora, estas questões, às quais retornaremos mais à frente, gostaria de introduzir aqui uma outra recepção/avaliação a respeito da poesia do poeta maranhense que muito tem a ver com a expressão *desarrazoado patológico*. Me refiro ao projeto *História da inteligência brasileira* do crítico literário Wilson Martins, cuja publicação do terceiro tomo é do ano de 1977. Neste volume, a pecha de poeta excêntrico dirigida ao poeta maranhense será a mais branda das críticas disparadas pelo polemista paranaense.

Relegando Sousândrade a um “romantismo de segunda categoria”¹⁰, para Martins, faltaram ao poeta a capacidade de expressão e o cuidado no uso dos recursos técnicos disponíveis. Adentrando no âmbito do anedótico, Wilson Martins atrela a isso um suposto “distúrbio mental” que o poeta teria sofrido no fim da vida e cuja primeira manifestação teria se dado no episódio *O inferno de Wall Street*, nome dado pelos irmãos Campos à segunda descida ao inferno no Canto X do poema *O Guesa*.

Desarrazoado patológico e distúrbio mental.¹¹ Estas duas expressões têm muito a dizer a respeito da recepção do poema *O Guesa*. Elas nos têm a revelar algo não só sobre esta recepção, mas também acerca da história da literatura e da história enquanto aportes disciplinares, enquanto ordens do discurso. Segundo Michel Foucault, “por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as *interdições* que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder”¹². Acerca dessas *interdições*, pergunto: quais as ordens do discurso que organizam a recepção da obra de Sousândrade, e o que estas ordens mantiveram como vontade de saber e de ver e também como vontade de não saber e não ver? Partindo dessa primeira questão, o que esta recepção tem a nos revelar a respeito da ordem epistemológica que organiza a história da literatura e a própria história enquanto disciplinas?

¹⁰ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira. Vol III (1855-1877)*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1977, p. 284.

¹¹ É preciso frisar que nessas duas recepções do poema *O Guesa*, ambas com claro teor negativo, há claramente uma relação com a acepção moderna do conceito de *pathos*, ou seja, *pathos* tido como desvio da norma, como doentio. Segundo Francisco Martins, essa redução do *pathos* acaba por mascarar toda uma gama de sentidos que vão desde a predisposição à filosofia, o *pathos* grego como algo essencialmente humano, como espanto, como dispositivo do pensamento, até o *pathos* romântico enquanto sofrimento e paixão. Cabe ressaltar que, em nossa tese, sobretudo quando da reabilitação da expressão *desarrazoado patológico*, estaremos lidando com o *pathos* enquanto dispositivo do pensamento, como dispositivo crítico, o que, por sua vez, não o afasta da acepção de desvio da norma, aqui retomado, no entanto, com valor positivo, como elemento capaz de provocar estranhamento, de perturbar, afrontar e jogar com a ordem convencional. Cf. MARTINS, Francisco. *O que é pathos?* Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rlpf/a/gqK3tgmPMGDcD3r5xFZnKXH/?lang=pt>. Acesso em: 24/09/2021.

¹² FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996, p. 10.

Para responder estas perguntas, proponho estabelecer uma genealogia¹³ dos modelos de tempo e dos valores de uso do tempo que guiaram e guiam a recepção do poema *O Guesa* do poeta maranhense Joaquim de Sousaândrade, e, partindo disso, indagar e propor outras possíveis estratégias de leitura capazes de dar conta da complexidade do poema, sobretudo do conteúdo da forma dos seus dois episódios infernais.

1.1 BELETRISMO E HISTORICISMO

Wilson Martins, o responsável por atrelar, anedoticamente, a poesia sousandradina ao estado patológico da psique do poeta, no mesmo texto que analisa parte da obra de Sousaândrade, nos dá pelo menos duas pistas acerca dos valores que guiam a sua análise. A primeira delas vem logo no início do seu texto, onde Martins, ao falar da *Revisão de Sousaândrade* organizada pelos irmãos Campos, vai afirmar que a mesma “era mais uma revisão da crítica que do próprio poeta”¹⁴. A segunda, mais para o final, logo após a relação tecida pelo polemista paranaense entre a poesia de Sousaândrade e seu suposto distúrbio mental, diz o seguinte:

Os esquisitões de província não são raros, nem no Brasil, nem em outros países; e, nas coordenadas locais, podem servir de objeto para a admiração maravilhada dos contemporâneos e para o sentimento nostálgico de que, não fossem as circunstâncias adversas, poderiam realizar grandes coisas. Um respeito elementar da vida intelectual deveria, entretanto, impedir-nos de propô-los como representantes da força criadora em literatura; se perdermos o senso da hierarquia intelectual, é bem certo que toda a vida do espírito ficará desprovida de sentido.¹⁵

No início desta citação, Martins está dirigindo sua crítica ao texto *O campo visual de uma experiência antecipadora* do professor Luiz Costa Lima, o qual foi inserido pelos irmãos Campos na *Revisão*, e no qual Costa Lima dirá que a obra poética de Sousaândrade “é produto de um grande poeta, fracassado pelo dilaceramento interno da sua expressão”.¹⁶ Mas é o final da citação de Martins que ressalta o evidente desejo de retorno a algo próximo à tradição beletrista, a um quadro imutável e hierarquizado de vozes e gêneros, quadro este que parece ameaçado pela entrada de Sousaândrade na conta da história literária. Na verdade, Martins

¹³ Cf. FOUCAULT, Michel. Genealogia e poder. In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

¹⁴ MARTINS, *História da inteligência brasileira*, op. cit., p. 283.

¹⁵ Idem, p. 285.

¹⁶ LIMA, Luiz Costa Lima. O campo visual de uma experiência antecipadora. In: CAMPOS, Augusto e Haroldo. *Revisão de Sousaândrade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p. 465.

parece se colocar como guardião dessa perspectiva que se pauta por regras fixas de apreciação e prática textual.¹⁷

Em relação à primeira pista deixada por Wilson Martins, na qual reprova a análise feita pelos irmãos Campos na *Revisão* afirmando que ela “era mais uma revisão da crítica que do próprio poeta”¹⁸, o polemista parece adicionar uma dose de historicismo a sua posição beletrista, ou seja, parece se mostrar preocupado com a ausência de uma análise da própria obra do poeta em relação ao seu contexto de produção e com a projeção que os irmãos Campos criam, por meio da análise da obra de Sousândrade, para as suas proposições no campo da crítica literária e do fazer poético.

Mas, enquanto Wilson Martins se debate contra o mal-estar provocado pela obra de Sousândrade e propugna a manutenção de um quadro fixo e atemporal, do qual ele mesmo seria guardião, qual a apreciação feita por Fausto Cunha? Qual a ordem que a organiza?

Como notado no início deste capítulo, Fausto Cunha não deixa de tecer alguns elogios à produção poética sousandradina, tais como: inovação poética, inspiração etc. Mas as classificações negativas sobrepujam estes aspectos positivos apontados pelo crítico, ao ponto de seu artigo sempre ser lembrado pela expressão *desarrazoado patológico*. Daí, lanço a seguinte questão: por que Fausto Cunha não atrelou o *desarrazoado patológico* à inovação poética e à inspiração? Isso se deve, a nosso ver, ao pouco espaço reservado por Fausto Cunha à análise do poesia sousandradina, algo que tem a ver com o fato de que sua interpretação se insere num projeto que tem como ancoragem interpretativa os grandes períodos da história cultural, o Romantismo, o Arcadismo, o Realismo, o Simbolismo etc. Como esta perspectiva analítica se pauta pela relação quase sempre não problemática entre autor, obra e contexto, como um encaixe das coisas no seu devido lugar, torna-se difícil uma análise pormenorizada que consiga dar conta das especificidades e dos aspectos diferenciais que uma obra estética pode carregar.

Para entendermos melhor a questão, vejamos o tipo de análise que Luiz Costa Lima propõe no texto *O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade*. Logo de início, Costa Lima rejeita uma investigação de tipo estilístico e propõe uma abordagem que combina fatores comunitários e fatores temperamentais, contextuais e individuais. Segundo o

¹⁷ Cf. SUSSEKIND, Flora. A crítica como papel de bala. In: CORDEIRO, Rogério; WERKEMA, Andréa Sirihal; SOARES, Cláudia Campos; AMARAL, Sérgio Alcides Pereira do Amaral (Orgs.). *A crítica literária brasileira em perspectiva*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

¹⁸ MARTINS, *História da inteligência brasileira*, op. cit., p. 283.

autor, a junção destes fatores comporiam o que ele chama de *grau de abertura emocional perante o mundo*, em relação ao qual ele tentaria compreender a função do artista. Se eivada de tensão emocional, teríamos uma forma de sensibilidade aguda para com o mundo, transformando o artista no homem *vidente*. Estudando a obra do poeta maranhense, Costa Lima chega à seguinte conclusão: Sousândrade é um “grande poeta, fracassado pelo dilaceramento interno de sua expressão”¹⁹. Capaz de uma percepção aguda, mas vivendo em condições comunitárias desfavoráveis, “esmagado pelo clima colonial que o cercava”²⁰, a produção poética de Sousândrade “manterá um travo interno, uma desagregação básica que a distingue da coerência interna caracterizadora das obras mestras”²¹.

Partindo destas premissas, Costa Lima irá então contrapor ao indianismo romântico de Gonçalves Dias e de José de Alencar, por ele caracterizados como incapazes de alcançar esta *abertura emocional*, a obra²² de Joaquim de Sousândrade, cuja marca será uma poética da concretude e da abertura para o mundo. Como este é hostil às posições do poeta maranhense, desenvolve-se então uma sensibilidade dilacerada, caracterizada sobretudo pela atomização e fragmentação da linguagem. Aqui gostaria de chamar atenção para o esquema que organiza a proposta interpretativa de Costa Lima, qual seja: a relação autor, contexto e obra. Embora a ênfase recaia na disjunção entre os dois primeiros fatores, o seu caráter esquemático denota, no fim, uma busca da concordância dos tempos entre autor/contexto e obra, sendo esta última resultado da relação entre os dois primeiros fatores. Mas Luiz Costa Lima, diferentemente de Fausto Cunha, relaciona este dilaceramento, esta cisão, a uma potência de inovação poética e estética, a qual teria como características principais a fragmentação da linguagem e a concepção trágica do mundo. No entanto, Luiz Costa Lima não parece avançar muito em relação às observações feitas por Fausto Cunha, e isso se deve, a meu ver, à ordem disciplinar que organiza a sua análise, a qual não permite que o autor assumira determinadas posições que se encontram salpicadas nas entrelinhas de sua própria interpretação. E esta ordem configura-se enquanto ordem do tempo.

Um outro texto sobre a produção poética de Sousândrade pode nos ajudar a descortinar esta ordem do tempo e as *interdições* que a mesma engendra. Trata-se de *O ‘caso’*

¹⁹ LIMA, *O campo visual de uma experiência antecipadora*, op. cit., p. 465.

²⁰ Idem, p. 466.

²¹ Ibidem.

²² É importante frisar que Costa Lima trata neste texto sobretudo dos poemas *Harpa de Ouro*, *Novo Éden*, ambos escritos depois da queda da Monarquia, e parte de *O Guesa*, no caso, só o trecho de *Inferno de Wall Street*.

Sousândrade na história literária brasileira de Marília Librandi Rocha. Importante frisar que o texto da autora constitui-se enquanto uma espécie de balanço historiográfico da recepção da obra do poeta maranhense pela crítica literária. Librandi, logo no início, irá fazer uma crítica aos textos reunidos pelos irmãos Campos na *Revisão* muito parecida a que Wilson Martins fez, sem o viés beletrista do polemista, na qual deixará explícito que tipo de ordem do tempo organiza sua perspectiva.

Seria preciso um esforço de leitura capaz de operar uma visão sincrônica, não a partir dos critérios do nosso tempo presente hoje, mas tentar ao máximo alcançar uma visão sincrônica do passado como passado, ou seja, indagar qual era a visão sincrônica ao tempo de Sousândrade, numa espécie de viagem no tempo, como se fosse possível para nós, hoje, aterrizarmos no passado de 1858, por exemplo, e percebermos os muitos tempos que havia naquele tempo, as muitas vozes coexistentes naquele tempo e seus conflitos.

23

Interessante notar que Librandi Rocha utilizará como estratégia argumentativa a contraposição entre o que ela chama de visão sincrônica e visão diacrônica. A esta última, a autora irá vincular os textos dos irmãos Campos ao texto de Luiz Costa Lima, por conta de suas propostas com visadas antecipatórias. Em outras palavras, Librandi Rocha faz uma crítica ao que ela classifica como projeção interpretativa, ou seja, o não respeito às especificidades da relação que a obra mantém com o seu contexto, contra a qual ela propõe uma análise sincrônica, historicista. Não qualquer historicismo é claro. Em que pese a batida metáfora da máquina do tempo presente na citação acima, a autora tem ciência do risco que corre ao propor tal “alternativa”. Tendo em vista o caráter mecânico que a relação entre obra e contexto pode ganhar por meio desta perspectiva, Librandi Rocha propõe algo mais nuançado:

Se pensarmos que o poeta não antecipou, mas que percebeu o que era possível perceber e realizar em seu tempo, isso não lhe tira, ao contrário, aumenta o mérito de sua sensibilidade poética que foi capaz de configurar ou capturar o movimento que estava lá em circulação, mas não recebera ainda sua forma poética correspondente e que portanto a sua concepção e prática literária estavam sintonizadas no seu próprio tempo com outras possibilidades que a historiografia literária unificadora não poderia registrar, pois seus parâmetros eram outros e Sousândrade escapava certamente a esses parâmetros.²⁴

Estamos aqui diante de um historicismo aparentemente problematizado cujo mote parece nos remeter à história das mentalidades e a sua ideia de “ferramenta mental”, onde

²³ ROCHA, Marília Librandi Rocha. O caso Sousândrade na história literária brasileira. In: *Maranhão-Manhattan: Ensaio de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 185.

²⁴ Idem, p. 184.

torna-se imprescindível interpretar o passado com as categorias do passado. Categorias no plural, é claro, pois a este historicismo tenta-se dar uma nova roupagem, menos reducionista e mecanicista. É nesse ponto que a autora irá se aproximar da proposta de Luiz Costa Lima e retomar sua noção de “visão”, aquela mesma por meio da qual o autor chega à conclusão de que a obra do poeta maranhense é produto de “um grande poeta, fracassado pelo dilaceramento interno da sua expressão”.²⁵

Mas a pergunta persiste: em que ordem do tempo estas visadas se ancoram? Quais os seus valores de uso do tempo? Para chegar à resposta destes questionamentos, é preciso mapear as recusas e *interdições* desta ordem. Continuemos com o texto de Marília Librandi Rocha. Na crítica que a autora dirige aos irmãos Campos, ela vai acusá-los de operar com uma noção diacrônica “que implica uma narrativa linear e progressista”.²⁶ Esta assertiva diz muito pelo que não diz, e o que ela não diz é o seguinte: que o maior erro dos irmãos Campos, segundo a autora, foi eles terem projetado sobre a obra sousandradina valores que não eram seus, questão suscitada por Wilson Martins. A isso se dá o nome de anacronismo. No entanto, em que pese todas as críticas da autora aos irmãos Campos, em especial a esta questão da antecipação modernista, na qual a autora também irá incluir Luiz Costa Lima, o termo anacronismo não aparece nem uma vez em seu texto, como se o mesmo não pudesse nem ser mencionado, ainda que para criticar outras análises, tal o grau de maldição que carrega.

Esta recusa em utilizar o termo anacronismo torna-se patente também no momento em que a autora vai explicar a sua própria proposta analítica. Para Librandi Rocha, neste viés sincrônico é preciso perceber “os muitos tempos que havia naquele tempo, as muitas vozes coexistentes naquele tempo e seus conflitos”.²⁷ Aqui, a busca da concordância dos tempos, em que pese o dito em contrário, “os muitos tempos...”, a busca da consonância eucrônica, conforme notado por Georges Didi-Huberman em suas análises da história da arte,²⁸ sufoca a latência presente no próprio texto de Librandi Rocha. Por fim, acaba-se por optar por uma ordem do tempo fechada, ainda que dentro deste quadro coexistam multiplicidades de visões e até mesmo de tempos, pelo menos em tese.

Ainda pensando esta questão do anacronismo, em sua omissão, seu ocultamento, consciente ou inconsciente, gostaria de retomar o texto de Luiz Costa Lima citado nesta

²⁵ LIMA, *O campo visual de uma experiência antecipadora*, op. cit., p. 465.

²⁶ ROCHA, *O caso Sousândrade na história literária brasileira*, op. cit., p. 184.

²⁷ Idem, p. 185.

²⁸ Cf. DIDI-HUBERMAN, *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*, op. cit.

seção, principalmente o esquema pelo qual ele se organiza. Relembrando: de um lado, temos a relação conflituosa entre autor e contexto, no caso específico da produção poética de Sousândrade, e do outro, temos a obra, resultado desta contenda. Tendo em vista o conflito primeiro entre autor e contexto e a *abertura emocional* que o mesmo provoca, a obra do poeta maranhense terá como marca principal a fragmentação.

No entanto, o mal-estar permanece, e “o dilaceramento interno da expressão” configura a marca do grande poeta que Sousândrade poderia ser, houvesse um público apto a fruir as suas inovações poéticas. Por que isso acontece? Primeiro, por conta da própria contradição do esquema: se houvesse um público apto à recepção do obra sousandradina, o conflito primeiro não existiria, nem a sua conseqüente *abertura emocional*. Segundo, por se tratar de um esquema (autor/contexto/obra), no qual torna-se quase que impossível atentar para a diversidade estrutural do trabalho ficcional cuja realização se dá, ao fim e ao cabo, por meio da estilização, onde é a diferença que avulta.

1.2 A RAZÃO NACIONAL

Em sua *História da literatura brasileira* de 1888, Sílvio Romero teceu alguns comentários a respeito da obra poética de Sousândrade, em especial o poema *O Guesa*. Conforme notado na introdução do capítulo, em sua avaliação, o crítico sergipano oscila entre dois pólos: enquanto frisa a forte elevação de ideias presente na obra poética do poeta maranhense, não deixa de notar a falta de destreza e habilidade da forma. Para Romero, Sousândrade é o único poeta brasileira “a ocupar-se de assunto americano”²⁹, o que por si só já lhe confere o merecimento de atenção, mas a forma não “obedece a uma igual diferenciação”³⁰. Embora fora da toada comum, para o crítico e polemista, a poesia sousandradina possui uma forma áspera, quase ininteligível.

Mas, enquanto Sílvio Romero dispensa algumas páginas de sua *História da literatura brasileira* para analisar a produção poética de Sousândrade, com algumas apreciações positivas, José Veríssimo, em sua *História da literatura brasileira* de 1916, relega o poeta a

²⁹ ROMERO, *História da literatura brasileira*, op. cit., p. 79.

³⁰ Idem, p. 80.

uma tímido lugar, ao lado de alguns outros poetas e escritores maranhenses, sem uma linha sequer de análise da poesia sousandradina.³¹

Algumas décadas depois, em 1959, com a publicação de *Formação da literatura brasileira*, Antônio Cândido irá alocar Sousândrade entre os poetas menores, criando para ele uma subseção específica: um original. Segundo Cândido, não sendo o melhor poeta, Sousândrade seria certamente o mais original: “se não favorece a plenitude artística, testemunha em todo caso uma lídima inquietação, elemento de dignidade intelectual nem sempre encontrada nos seus manhosos contemporâneos”.³² Em comentários sobre o poema *O Guesa*, Antônio Cândido continua sua análise por meio do mesmo par antitético. Se o poema aguça a reflexão, sugerindo a mobilidade no espaço e na percepção, ele também traz em seu bojo certo preciosismo e descuido. Em resumo, para Cândido, Sousândrade se destaca entre os poetas menores pela inquietação e originalidade, em que pese o aspecto formal mal acabado e desleixado.

Aqui cabe levantar algumas questões: qual a relação que há entre estas três recepções? Qual a razão que as organiza? Se a visão de Sílvio Romero mantém clara conexão com a análise de Antonio Candido, operando em ambas a dicotomia entre forma e conteúdo, a primeira, desleixada e ininteligível, o segundo, inquietante e original, qual o elo que as unem à não/análise do crítico paraense José Veríssimo?

Para entendermos este vínculo, é preciso atentarmos primeiro para as continuidades subjacentes às diferenças teóricas entre os três críticos e as ambiguidades provenientes desta situação. Começemos pela relação entre Sílvio Romero e José Veríssimo. De modo esquemático, ela pode ser disposta da seguinte forma: enquanto Romero se pautava pelo conceito alemão *kultur*, cuja história remonta à teoria organicista de Herder, e propugnava que a literatura deveria ser vista como um capítulo da sociologia, Veríssimo defendia uma crítica estética ancorada no metro francês das *belles lettres* e via a literatura como um ramo da psicologia. Entre essas duas matrizes, uma científicista e outra impressionista, uma preocupada em ler o texto literário em conformidade com a realidade externa, a outra direcionando sua atenção aos mecanismos de coerência interna das obras ficcionais, um esteio muito forte permanece, qual seja: a nação ou o elemento nacional. Em última instância, este elemento funciona como vetor organizador externo ao texto literário e poético, filiando ambos

³¹ Importa informar que não há qualquer menção ao poeta maranhense na obra do crítico Araripe Júnior.

³² CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. São Paulo: Editora Martins, 1969, p. 207.

ao ideário romântico de existência de uma literatura autônoma fundada sobre a cor local³³. Ou seja, mesmo em José Veríssimo, que preocupado estava com os elementos imanentes ao texto literário, operava a preocupação com o elemento nacional enquanto razão externa às obras artísticas e ficcionais³⁴.

Como notado por Alfredo Bosi no texto *Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão na história literária*, ambos os críticos se pautavam, ao fim e ao cabo, por concepções nacionalistas, cujo mote principal era “enxertar os textos literários na formação histórica das respectivas nações”³⁵. Para Bosi, embora Sílvio Romero tivesse aberto a análise literária à perspectiva científica e José Veríssimo, à crítica européia, a qual postulava a necessidade de um trabalho intenso de estilização, os dois acabaram por reduzir “a pertinência conceitual da divisão das literaturas por territórios nacionais”³⁶.

Em 1959, quando da publicação de *Formação da literatura brasileira*, Antônio Cândido vai tentar justamente, por meio do jogo dialético, resolver este imbróglio entre Romero e Veríssimo, entre contexto e texto. Mas, como o próprio termo *formação* do título indica, é o vetor nacional que dá a última palavra, e, embora Cândido tente escapar do sociologismo de Sílvio Romero, é a relação ainda um tanto quanto esquemática entre literatura e sociedade que parece guiar suas interpretações. Atuando num âmbito diferente de Romero e Veríssimo, momento em que uma geração formada nas faculdades de filosofia do Rio de Janeiro e São Paulo se sobrepôs ao modelo tradicional do homem de letras, conforme notado por Flora Sussekind³⁷, Antônio Cândido não conseguirá escapar ao modelo organicista-biológico, modelo este que tinha como ponto de partida o ângulo dos românticos brasileiros do século XIX e cuja culminância da literatura, enquanto fator determinante no projeto de independência nacional, se deu justamente com a publicação da *História da literatura brasileira* de Sílvio Romero em 1888, como frisou Roberto Acízelo de Souza no livro *Introdução à historiografia da literatura brasileira*.

³³ Cf. CARDOSO, Eduardo Wright. *Em busca da cor local: os modos de ver e fazer nas obras de José de Alencar e Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado, PUC-Rio, 2016.

³⁴ Cf. LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

³⁵ BOSI, Alfredo. Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão na história literária. *Teresa: revista de literatura brasileira*. São Paulo, 2000, pp. 9-47, p. 12.

³⁶ Idem, p. 15.

³⁷ Cf. SUSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. In *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

Importante lembrar que a análise de Fausto Cunha, onde a expressão *desarrazoado patológico* surge, é de 1955. Importante frisar também que o texto de Fausto Cunha encontra-se num projeto maior organizado por Afrânio Coutinho, cuja ascensão no âmbito da crítica literária se dá pelo mesmo caminho de Antônio Cândido, isto é, pelo caminho universitário. Afrânio Coutinho está para Cândido assim como José Veríssimo está para Romero, guardadas as devidas proporções. Enquanto Antônio Cândido estava mais preocupado com a relação entre literatura e sociedade, Afrânio estava mais centrado nas questões estilísticas e estéticas das obras literárias. Mas a relação entre estas quatro recepções se faz notória. O que a explica? Qual a razão que diz a desrazão? Talvez a resposta esteja naquele que nada diz, José Veríssimo. É sabido que Veríssimo, guiado pelo valor da cor local e dos elementos nacionais que a compunham, não apreciava a poesia parnasiana nem a simbolista, sobretudo por reputá-las abstratas demais. Daí talvez sua não apreciação da poesia sousandradina, principalmente por conta do caráter abstrato e fragmentado das duas descidas infernais do poema *O Guesa*. Daí talvez as críticas negativas de Sílvio Romero, Fausto Cunha e Antônio Cândido se referirem em específico ao aspecto formal do poema, forma esta que não condizia com a razão nacional e com o *ethos* da crítica literária que nela se pautava.

1.3 A PROPOSTA DE ANÁLISE DOS IRMÃOS CAMPOS

Como notado até agora, o *desarrazoado patológico* funciona como um elemento que causa inquietante estranheza e ameaça colocar em risco a estabilidade das ordens disciplinares que guiam a recepção da obra sousandradina. Tomo aqui a expressão inquietante estranheza³⁸ no sentido freudiano, para quem ela constitui-se nessa coisa assustadora que remonta ao que está oculto e secreto, mas há muito é conhecida e familiar, e irrompe como um terremoto. Daí as saídas antitéticas de contenção que permanecem até mesmo em Luiz Costa Lima, haja vista “o dilaceramento interno da expressão” ser causado pelo contexto histórico hostil que cercava o poeta maranhense. Mas em 1964 a viragem nesta recepção acontece com a publicação da *Revisão de Sousândrade* dos irmãos Campos. No entanto, esta mudança não deve ser vista somente pelo prisma cronológico, afinal o texto de Costa Lima está aí inserido e a análise de

³⁸ Cf. FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. São Paulo: Editora Autêntica, 2019.

Wilson Martins é de 1977, só para citar alguns exemplos. Esta viragem deve ser vista principalmente pelo ponto de vista teórico, ético, político e também propositivo.

Segundo Gonzalo Aguilar, sobretudo a partir da década de 60, os poetas e intelectuais concretistas vão construir todo um “repertório que tem um sentido polêmico e que serviu de base para enunciação de sua poética”³⁹. Essa construção envolveu tanto uma contraposição em relação à linguagem discursivo-analítica que guiava a crítica literária acadêmica de viés modernizante e nacionalista, daí a valorização de uma sintaxe relacional, visual e sintético-ideográfica, quanto um direcionamento a uma poesia mais engajada, com potencialidade revolucionária. Como notado por Aguilar, num contexto histórico, social e político que levou “à Revolução Cubana e à radicalização da política progressista no Brasil”, os poetas concretos “empreendem a busca de escritores brasileiros que cumprissem com o postulado de um nacionalismo crítico”⁴⁰ e com a premissa da inovação poética, daí o resgate da obra sousandradina, o que fica bem claro no texto introdutório de Haroldo de Campos à *Teoria da poesia concreta*.⁴¹

Em *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*⁴² de 1992, Haroldo de Campos deixa bem claro quais eram os seus alvos no âmbito da discussão teórica e crítica da literatura: Afrânio Coutinho com seus critérios da crítica estilístico-periodológica e Antonio Candido com seu “nacionalismo cerrado e tradicionalista”. Retomando a ideia de antropofagia de Oswald de Andrade, para Campos caberia agora pensar o nacional em relacionamento dialético e dialógico com o universal, mas não pela perspectiva submissa do “bom selvagem” alencariano e sim pelo ponto de vista do “mau selvagem”, desabusado e devorador.

Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvaloração”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um “polemista” (do grego *pólemos* = luta, combate), mas também um “antologista”: só devorava os

³⁹ AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005, p.21.

⁴⁰ Idem, p. 105.

⁴¹ Cf. CAMPOS, Augusto e Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

⁴² Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*. In: *METALINGUAGEM & OUTRAS METAS: ENSAIOS DE TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIA*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais...⁴³

Será por meio deste espírito crítico de combate que os irmãos Campos irão lançar a *Revisão de Sousândrade* em 1964⁴⁴, abrindo-se assim o espaço por meio do qual o inquietante *Guesa* poderia adentrar no âmbito da historiografia literária. Não mais pela porta dos fundos na condição de poeta menor, e sim pela porta da frente de modo a estremecer as ordens que antes organizavam sua recepção no âmbito da historiografia e crítica literária. O próprio nome do texto de abertura, *Sousândrade: o terremoto clandestino*, já demonstra tal intenção. Nele, logo de início, os irmãos Campos lançam sua proposta: romper o *blackout* da história a respeito de Sousândrade e revisar o seu processo de olvido. Mas os irmãos Campos não ficarão restritos a este aspecto, digamos, polêmico, e farão o que até então nem havia sido esboçado: uma análise dos aspectos macro e microestéticos da produção poética sousandradina, análise dita sincrônica pelos próprios irmãos Campos, preocupada, portanto, com os elementos internos do texto poético.

Por meio desta leitura, Augusto e Haroldo de Campos irão destacar os seguintes elementos presentes na produção poética de Sousândrade: o barroquismo e seus elementos tipológicos do claro/escuro, do pluralismo e do conflito, o “estilo abstrato”, o requinte da tessitura sonora e os componentes imagistas. Aqui é possível notar uma total inversão na recepção que até então vinha sofrendo a obra do poeta maranhense. Se antes aparecia aqui e ali a valorização do aspecto intelectual em detrimento do aspecto formal, agora o que é valorizado é justamente o aspecto imagético, o qual não é contraposto ao aspecto intelectual, como se os irmãos Campos estivessem a dizer sim à expressão *desarrazoado patológico*, reabilitando a potência crítica que a mesma traz em si. Em outras palavras, o sem razão e sem lógica torna-se aqui o mundo das imagens, da “dança do intelecto entre palavras”⁴⁵, do entrecruzamento de vertentes estilísticas, da montagem e desmontagem, do plano da memória. *O Guesa?* Um épico da memória sem desenvolvimento lógico-linear, cuja característica

⁴³ Idem, p. 235.

⁴⁴ Importante frisar que já entre os anos 1960-61, no *Correio Paulistano*, sob o título *Montagem: Sousândrade*, os irmãos Campos davam início à publicação de ensaios críticos acerca da poesia sousandradina, os quais foram incorporados à *Revisão de Sousândrade* sob o nome *Sousândrade: o terremoto clandestino*. Além desses ensaios, no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, os poetas publicaram dois trabalhos, *De Holz a Sousândrade* e *Sousândrade: formas em morfose*, em 1962 e 1970, respectivamente, ambos inseridos posteriormente na *Revisão de Sousândrade*. Cf. CAMPOS, Augusto de. *Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

⁴⁵ CAMPOS, Augusto e Haroldo. *Revisão de Sousândrade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p. 37.

principal consiste na manipulação dos gêneros e no jogo com os horizontes de expectativa dos leitores e ouvintes.

No entanto, logo em seguida, quando tratam das duas descidas infernais do poema épico, um problema surge na análise dos irmãos Campos, qual seja: a total autonomia que estes trechos ganham em relação ao todo do poema. Em que pese as observações interessantes acerca destes dois trechos, sobretudo as que dizem respeito às correlações com o *limerick*, com a própria tradição portuguesa do epigrama, com os aspectos tipográficos, com o modelo dantesco e as montagens de James Joyce e Sergei Eisenstein, esta autonomia despotencializa a inversão operada pelos irmãos Campos na medida em que deixa de lado um aspecto muito importante dessas inovações formais presentes no poema: o seu caráter antropológico, o conteúdo da forma.

Se o movimento feito pelos irmãos Campos foi muito importante para reabilitar a produção poética do poeta maranhense, inclusive com instigantes análises pormenorizadas, ele ficou a meio caminho, tendo em vista a sua proposição de caráter sincrônico e imanentista. Além disso, a meu ver, o caráter programático da leitura dos irmãos Campos acaba por engessar a amplitude e o alcance das inovações encontradas pelos poetas concretistas no bojo da produção sousandradina, pois se caminhamos das ordens externas ao texto às suas leis imanentes, aqui ficamos, sem partir do texto em direção a questões mais abrangentes. Penso aqui sobretudo com Emil Staiger, que no seu livro *Conceitos fundamentais da poética* vai dizer que:

há muito ficou claro que os gêneros referem-se a algo que não pertence somente à Literatura. Agora se nota nitidamente o que se processa. Os conceitos lírico, épico e dramático são termos da Ciência da Literatura para as virtualidades da existência humana.⁴⁶

Daí deveríamos nos perguntar a respeito do conteúdo da forma destas inovações apontadas pelos irmãos Campos. Qual o efeito de conhecimento do uso da fragmentação da linguagem nas duas descidas ao inferno do poema *O Guesa* opera? O que dizer de seu aspecto geometrizar? Quais as manipulações, as montagens e desmontagens que Sousândrade realiza no épico? Qual a sua potência crítica?

Já vimos que os irmãos Campos apontaram para a linha imagista da poética sousandradina. Este é um importante ponto de partida. O sem razão e sem lógica habita justamente o mundo das imagens e das aparências, o mundo dos duplos e máscaras.

⁴⁶ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1997, p. 165.

1.4 RECEPÇÃO PÓS-REVISÃO DOS IRMÃOS CAMPOS

Como já notado na seção anterior, não tenho perseguido, na montagem desta genealogia, o aspecto puramente cronológico⁴⁷. No entanto, torna-se claro que a publicação da *Revisão* em 1964 opera um corte muito importante na recepção da poesia do poeta maranhense, sobretudo do poema *O Guesa* e suas duas descidas ao inferno. Pode-se afirmar que este corte consiste mais especificamente na questão da valorização da fragmentação da linguagem. O que antes era visto como desleixo poético, e até mesmo como patologia psíquica do autor, passa a ser valorizado e ganha o caráter programático de precursor do que então vai se gestar naquele momento histórico, não só no âmbito da produção poética, como também no campo das artes visuais e performáticas, da música etc.⁴⁸

Em 1969, a obra de Sousândrade aparecerá no ensaio *O poeta e a consciência crítica* do pesquisador e ensaísta mineiro Affonso Ávila. Nesse texto, é notória a influência dos irmãos Campos na apreciação da obra sousandradina. Logo no início, Ávila vai elogiar a edição crítico-antológica dos irmãos Campos e fará menção ao surgimento de uma nova mentalidade crítica que vai sacudir “o espírito acomodaticio de nossa história da literatura”.⁴⁹

É certo que uma nova mentalidade surgiu com o criticismo, com a implantação da análise estrutural, mentalidade que passa a imprimir, também no Brasil, uma direção de maior rigor ao exercício da crítica. Porque nossos

⁴⁷ Levando-se em consideração esta questão, cabe frisar que, além do projeto de Wilson Martins que é 1977, temos a obra *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira* de José Guilherme Merquior que foi publicada no mesmo ano, e cuja análise, pautada pelo diálogo entre a literatura e as ciências sociais, opera por meio do mesmo par antitético usado por Antônio Cândido, Sílvio Romero etc. De um lado, um poema marcado por versos erráticos, inarticulação das partes e preciosismo pernóstico, do outro, um poema de ideias elevadas que desprovincializou o temário da lírica nacional, segundo o autor, e o encaminhou ao universalismo. Além disso, alocando o poema e o poeta numa zona limítrofe à poesia condoreira, Merquior irá ressaltar a visão social do épico e seus ideais humanitários, em que pese o seu aspecto desnivelado e descuidado. Cf. MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1977.

⁴⁸ Nesse momento, vários serão os artistas a citar e usar como inspiração a obra poética do poeta maranhense, em especial *O Guesa*. Na música, Caetano Veloso foi certamente o mais famoso deles. No livro *Verdade tropical*, Caetano fala da importância da descoberta do poema épico, via *Revisão* dos Concretistas, para composição do disco *Araçá Azul*. Na poesia, os nomes mais conhecidos foram Waly Salomão e Murilo Mendes. Salomão, por exemplo, no livro *Qual é o parangolé?* vai relacionar *O inferno de Wall Street*, e seu aspecto fragmentado, à obra do artista plástico Hélio Oiticica e a seus questionamentos no âmbito das artes visuais. Cf. VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997; SALOMÃO, Waly. *Qual é o parangolé?* São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Além disso, a partir da década de 70, com o boom de publicações de pequenas revistas com teor contracultural e comprometidas com experimentações poéticas, o nome de Sousândrade também será lembrado, como, por exemplo, na revista *Navilouca*, projeto de Waly Salomão e Torquato Neto. Cf. KHOURI, Omar. *Revistas na era pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil dos Anos 70 aos 90*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

⁴⁹ ÁVILA, Afonso. *O poeta e a consciência crítica: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Limitada, 1969, p. 37.

críticos e historiadores literários, a falta de um critério diretivo, vinham até agora elegendo como método muitas vezes a impressão subjetiva e o veredito do gosto fácil, reiterando e consagrando com isso uma opinião sem apoio nos dados estéticos, insensível e alheia ao teor criativo de que se reveste a verdadeira obra de arte.⁵⁰

Affonso Ávila se refere aqui, de modo bem generalista, às obras de Sílvio Romero e José Veríssimo, principalmente. No entanto, há que se frisar que ambos tinham um método, conforme já notado aqui em nosso texto. Além disso, é importante ressaltar que estes métodos estavam longe de uma concepção subjetivista, como afirma o ensaísta mineiro. Nesse ponto, Ávila parece querer apenas entrar no âmbito da polêmica e marcar posição diante do debate teórico e crítico acerca da história literária. Em última instância, isso serve para o ensaísta mineiro afirmar que o processo de marginalização do poeta maranhense se deu justamente por conta desta história literária que, por meio de seus aportes interpretativos, não conseguia abarcar um poeta da envergadura de Sousândrade, processo este quebrado pela publicação da *Revisão* dos irmãos Campos, com os quais Affonso Ávila se identifica na condição de poeta-crítico.

Em relação à obra de Sousândrade, em especial o poema *O Guesa*, os apontamentos feitos por Ávila trazem poucas novidades, se tivermos como parâmetro as interpretações dos irmãos Campos. O ensaísta mineiro frisa, por exemplo, as radicações filosóficas e as reverberações líricas do poema, assim como o seu aspecto imagético. Ávila cita ainda a utilização, pelo poeta maranhense, de técnicas da colagem à maneira joyciana, com uso de informações e motivos jornalísticos, bem como da montagem plurilíngue. Por fim, o ensaísta mineiro ressalta a consciência crítica de Sousândrade e o traço anti-heróico do personagem *Guesa*, visto agora como precursor de *Macunaíma* e do modernismo em geral.⁵¹

Num compêndio de história literária, a primeira aparição do poeta maranhense, pós *Revisão* dos irmãos Campos, vai se dar em 1970, com a publicação de *História concisa da Literatura Brasileira* de Alfredo Bosi. Nele, o professor da USP já começa citando o livro dos irmãos Campos, o qual teria posto em circulação a obra do poeta maranhense, antes relegada pela crítica literária. As observações feitas por Bosi à obra sousandradina são todas positivas:

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Cabe informar que Manuel Bandeira, único poeta modernista a citar brevemente Sousândrade em seu livro *Apresentação da poesia brasileira*, vai tecer comentários nada lisonjeiros à poesia do poeta maranhense. Para Bandeira, além das invenções do poeta serem de gosto duvidoso, o fluxo dos seus versos beiravam o “mais enfadonho estilo discursivo romântico”. Cf. BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2009.

ao lado de “espírito originalíssimo”, figuram “cuidado na escolha do léxico e no meneio sintático” e “escritor atento às técnicas da dicção”⁵². Além disso, Bosi cita o fato de Sousândrade ter vivido um bom tempo nos EUA e como isto pode ter influenciado no caráter original de sua obra. No entanto, será uma outra observação do crítico e historiador da literatura brasileira que nos permitirá tecer alguns comentários a respeito dos aportes teóricos que guiam sua análise: a de que Sousândrade, por meio destas inovações, teria invertido o signo do indianismo conciliante de Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias. Por esse raciocínio, a produção poética de Sousândrade carregaria a marca da diferença e da resistência, aspectos muito importantes dentro da concepção dialética desenvolvida por Alfredo Bosi.

No artigo *Caminhos entre a literatura e a história*, Bosi vai narrar o desenvolvimento de seu percurso teórico, tendo como foco a transcendência dos dois modelos mutuamente exclusivos que marcaram a tradição da história literária brasileira desde fins do século XIX: o sociológico e o histórico-estilístico. O primeiro representado por Sílvio Romero e depois por Antonio Candido e o segundo, por José Veríssimo e Afrânio Coutinho.

Cabe ressaltar que Bosi não deixa de frisar que Antônio Cândido também estava preocupado com este problema, e que seu modelo de interpretação estava marcado pela mediação entre a história tradicional sociológica e a tradição filológica, seja por via do idealismo de Benedetto Croce, ou pelo caminho dos formalistas russos. Em relação a sua própria trajetória, Bosi deixou claro como que durante muito tempo este problema de relacionar as exigências do representativo e estético no texto literário o assombrou. Inicialmente influenciado tanto pelo idealismo crociano, onde a poesia e a arte são vistas como formas instintivas, figurais e expressivas, quanto por Antonio Gramsci, cuja proposta principal consiste na imersão do “texto literário na trama da história ideológica”⁵³, Bosi só encontraria a saída para este problema na obra do historiador austríaco naturalizado brasileiro Otto Maria Carpeaux e na teoria crítica de Walter Benjamin e Theodor Adorno. Pensando o texto literário e poético enquanto potência do gesto resistente da diferença e da contradição, a partir daí, Bosi vai se ater principalmente às estruturas linguísticas das obras, o que não significa a adesão à ideia de uma leitura imanente das mesmas.

⁵² BOSI, Alfredo. O romantismo. In: *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 2006, p. 132.

⁵³ BOSI, Alfredo. *Caminhos entre a literatura e a história. Caminhos da crítica*. São Paulo: 2005, pp. 315-334, p. 322.

Não é à toa que Bosi, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, vai relacionar o poema *O Guesa* à inversão do signo do indianismo romântico. Para Bosi, as inovações poéticas feitas pelo poeta maranhense no épico *O Guesa* trazem justamente essa marca de resistência anti-ideológica que a poesia e a literatura podem conter em si, no caso, resistência à ideologia conciliadora do Segundo Império. No entanto, as observações feitas por Bosi à obra de Sousândrade restringem-se a apenas duas páginas de sua *História concisa* e não trazem também grandes novidades analíticas.

Outro ainda mais breve comentário a respeito da obra sousandradina aparece no texto *Vanguarda: um conceito e possivelmente um método* de Silviano Santiago, o qual encontra-se no livro *O modernismo*, cuja organização coube a Affonso Ávila. Nesse texto de 1975, Silviano Santiago relaciona a noção de vanguarda às novas tendências estéticas que teriam como marca central o desvio da norma. Para o ensaísta, estas novas tendências se caracterizariam não pelo “desejo de recalcar o já-escrito, mas de desmontá-lo como justificativa para uma obra que avança como diferença”⁵⁴. Tendo como referências teóricas a obra de Viktor Chklóvski, um dos principais expoentes do formalismo russo, e as obras de alguns autores do pós-estruturalismo francês, tais como Roland Barthes e Jacques Derrida, Silviano Santiago frisa que, para a persecução desse conceito e método de vanguarda, é preciso deixar de lado tanto a história que se quer retrospectiva quanto o conceito de origem e evolução que a organiza. Santiago propõe então que seja escrita uma nova história da literatura que assinale a diferença e a descontinuidade.

Como exemplos de desvio da norma no âmbito da literatura nacional, o ensaísta e poeta mineiro cita *Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade e *O Guesa*, em especial o Canto X - *O inferno de Wall Street*. Para Silviano Santiago, enquanto o primeiro se caracteriza pela desobediência ao que ele chama de obra-sistema, no Canto X do épico sousandradino “o desvio se dá no nível do código linguístico”.⁵⁵ Aqui Silviano Santiago age em conformidade com a posição de Affonso Ávila no que diz respeito à atuação de poetas no campo da crítica. Além disso, Santiago também dirige críticas ao que chama de história tradicional da literatura, acadêmica e canônica. Atrélendo-se ao projeto crítico dos poetas concretistas, para o ensaísta mineiro, escrever uma história outra da literatura, por meio do conceito de vanguarda, requer que se leve em consideração a proposta de *intempestividade* de Friedrich Nietzsche, que

⁵⁴ SANTIAGO, Silviano. Vanguarda: um conceito e possivelmente um método. In: ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 113.

⁵⁵ Idem, p. 115.

tomemos em importância o agir contra o tempo. Daí a retomada de autores como Sousândrade, antes visto como um poeta menor.

Em 1984, quatorze anos depois da publicação da *História Concisa* de Alfredo Bosi, a produção poética de Sousândrade aparecerá na *História da Literatura Brasileira: Romantismo* do professor da USP especialista em literatura portuguesa Massaud Moisés. Diferentemente das análises e citações anteriores, Moisés dedica grande espaço de análise ao poema *O Guesa*. Embora algumas de suas observações estejam claramente influenciadas pelas análises dos irmãos Campos, Massaud Moisés traz reflexões originais sobre o poema, que contribuirão para o adensamento da proposta que queremos fazer aqui.

No início de seu texto, Moisés cita alguns dados biográficos do poeta maranhense, defende que o poeta pertence à terceira geração romântica, e, logo em seguida, depois de traçar um percurso poético de Sousândrade, de *Harpas Selvagens* em 1857 à publicação de *O novo éden* em 1893, afirma que foi somente a partir do poema *O Guesa* que se impôs na estilística sousandradina uma dicção própria e original, em que valores românticos e neoclássicos se fundiram. Em suas palavras: “Quando a rebeldia, agora apenas anunciada, se instalar com toda a força no reino da convenção clássica, estilhaçando-a mas preservando-lhes as latências, Sousândrade atingirá o ponto mais alto de seu estro”.⁵⁶

Em continuidade a sua análise do poema épico, Moisés afirma que o núcleo de sua cosmovisão poética é a antítese e o oxímoro e que os seus versos se organizam por meio da ideia de ruptura, “ruptura da lógica no âmago da metáfora”.⁵⁷ Para o professor, *O Guesa* é um poema épico que se desenrola sob uma tensão dialética jamais resolvida em síntese. Com uma estrutura em mosaico que repele a linearidade narrativa, o poema estrutura-se, de acordo com Moisés, como agrupamento de imagens cantantes e reverberantes, cujos signos do fragmentário e do sincrético simbolizam também as várias mutações geográficas e étnicas da realidade da América.

Depois dessas observações, Massaud Moisés retoma algumas questões já tratadas pelos irmãos Campos acerca do estilo do poema, tais como seus aspectos metafísico-existencial, conversacional-irônico e sintético-ideogrâmico, e ressalta o barroquismo do mesmo, algo já frisado por Luiz Costa Lima e Afonso Ávila. Além desses apontamentos, o pesquisador e professor da USP levantará uma questão muito interessante

⁵⁶ MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira: Romantismo*. São Paulo: Editora Cultrix, 2012, p. 243.

⁵⁷ Idem, p. 246.

quando da análise das duas descidas ao inferno do poema, sobretudo por conta dos seus problemas e limitações.

O imprevisto se instala onde reinava a harmonia baseada em leis de conformidade e ordem: Sousândrade leva às últimas consequências a sugestão de aventura posta em voga pela reforma romântica. Aventura em busca do insólito, mas dum insólito que se propõe espontaneamente e não como resultado de cerebralismo ou artificialismo. Na verdade, o insólito se manifesta como anticerebrino ou antiartificial, na medida em que parece brotar naturalmente da pena, fruto de uma liberdade criadora que somente agora entra a ser explorada em toda a extensão. Insólito que emerge da libertação dum subconsciente repleto de imagens arquetípicas à espera do chamado à superfície da memória, com todo o cortejo de primitivismo ou irracionalismo.⁵⁸

Nessa citação, sobretudo nas suas últimas linhas, é possível constatar a presença de um vocabulário oriundo da psicanálise, em específico da psicologia analítica junguiana. No entanto, o autor não explicita tal uso, assim como não torna muito claro as questões teóricas que norteiam as suas interpretações. Como em outros de seus estudos, as suas observações parecem brotar diretamente da leitura do texto, ou, como gostava de frisar o autor, das reflexões advindas da sua prática docente. Com postulações heterodoxas, que nos remetem à tradição hermenêutica e humanística, e que vão de reflexões filosóficas à utilização de ferramentas analíticas da psicanálise, o texto de Massaud Moisés não deixa dúvida, contudo, quanto ao seguinte fato: a consolidação do nome de Sousândrade, em especial do poema *O Guesa*, na conta da história literária. Para Moisés:

Estamos perante à voz mais poderosa da poesia romântica e uma das mais altas e vibrantes da Literatura Brasileira: uma história literária marcada pelo lirismo, não raro derramado em pieguice, encontra a mundividência épica que lhe faltava e que lhe oferece a esperada dimensão universalista.

Em resumo, pode-se afirmar que todos os autores citados nesta seção, seja por meio das propostas provocativas de Affonso Ávila e Silviano Santiago, seja através da leitura dialética de Alfredo Bosi ou da interpretação hermenêutica-humanística de Massaud Moisés, estão propondo, cada um ao seu modo, uma renovação no âmbito da história da literatura. Importa ressaltar que o surgimento destas novas perspectivas está umbilicalmente relacionado à aparição da obra poética de Sousândrade no bojo dessas mesmas propostas. Gostaria aqui, contudo, de retomar a questão levantada por Massaud Moisés a respeito das duas descidas infernais do poema *O Guesa*. Segundo Moisés, assistimos nestes dois momentos do épico, por

⁵⁸ Idem, p. 251.

meio da “desarticulação” de seus versos, à libertação das imagens arquetípicas que emergem em direção à superfície da memória, “como um dique que cedesse ao ímpeto de águas milenarmente contidas”⁵⁹.

Imagens arquetípicas. Com essa expressão Massaud Moisés entra claramente no âmbito da psicanálise. Por que usar esse vocabulário para tratar das duas descidas infernais do poema, momento em que saímos de sua cadência geral em quartetos decassílabos e entramos em suas estrofes epigramáticas? Talvez seja essa uma oportunidade para respondermos à questão levantada no final da seção anterior a respeito do conteúdo da forma dessas duas descidas ao inferno do poema e da potência crítica que as mesmas possuem.

No livro *Imagens do Inconsciente*⁶⁰, Nise da Silveira, ao analisar a produção plástica dos seus pacientes, vai notar uma certa tendência à abstração, à estilização e ao geometrismo. Em diálogo com Carl Jung e com o historiador da arte Wilhelm Worringer, Nise vai discordar da ideia então corrente no âmbito da psicanálise de que tal fato pudesse ser atribuído simplesmente a um processo regressivo de dissolução da realidade. Pensando a esquizofrenia do ponto vista junguiano, Nise vai afirmar que quando o ego, o centro catalisador do *self*, fraqueja, o espaço consciente da psique é invadido por conteúdos do inconsciente providos de forte carga energética de efeitos desintegrantes. Com a perturbação da orientação espaço-tempo e com a vertiginosa e assustadora proximidade dos objetos, o mundo torna-se então hostil. No entanto, segundo Nise, neste momento, forças ordenadoras podem ser mobilizadas, e a tendência à abstração constitui uma defesa da psique, um movimento de refluxo e de despontencialização/esvaziamento desses objetos ora assustadores. Assim, para Nise, este processo de abstração, enquanto força ordenadora, não se revela em improvisações, mas apresenta um aspecto geometrizzante, cujo fim último é apaziguar o tumulto provocado pelo estilhaçamento do ego.

Partindo destas reflexões de Nise da Silveira, é possível apontar alguns problemas nas observações de Massaud Moisés a respeito das duas descidas infernais do poema *O Guesa*. Primeiro, a relação que o autor traça entre o caráter insólito de seus versos e uma suposta espontaneidade dos mesmos. Segundo, o apontamento de que estes versos se caracterizariam pelo seu aspecto anti-cerebral e irracional. Ora, estamos falando aqui, contando as duas descidas, *O Tatuturama* e *O Inferno de Wall Street*, de mais ou menos trezentas estrofes, quase

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Cf. SILVEIRA, Nise da. *Imagens do Inconsciente*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes LTDA, 2015.

todas em quadras epigramáticas de cinco versos, os maiores com oito sílabas, e o menor, o quarto, com duas ou três sílabas. Nestes dois momentos do poema, estamos diante de versos minuciosamente construídos, construção esta que é tão presente, tão estilisticamente cuidada, que o seu próprio caráter de algo construído, ou seja, artificial, torna-se patente. Levando-se em consideração as reflexões de Nise da Silveira, não estaríamos aqui diante de um aspecto geometrizar, altamente cerebral, cuja abstração teria como fim último o esvaziamento do lado assustador provocado pelo bloqueio representacional, aqui expresso pelo uso da fragmentação da linguagem? Deixando de lado a função heurística dessas duas descidas e a produção correlata de certos efeitos de conhecimento, Massaud Moisés parece trilhar um caminho estetizante, tomando os recursos estilísticos como mero floreio linguístico.

Crise e emergência de imagens arquetípicas, todo um mundo das pulsões presente na própria superfície da estilística poética do épico *O Guesa*, de suas descidas ao inferno, em especial. Na primeira descida, *O Tatururema*, no rio Amazonas, somos postos diante dos efeitos deletérios provocados pela violência colonial aos povos indígenas, violência essa que Sousândrade atrela à própria política indigenista levada a cabo pelo Segundo Império. Na segunda, *O Inferno de Wall Street*, em plena bolsa de valores de Nova Iorque, nos deparamos com os efeitos disruptivos causados pela prática da usura do capitalismo financeiro norte-americano. Mas Sousândrade não nos apresenta a estes processos de reificação e abstração com meras denúncias condoreiras. Num gesto de subversão, o poeta maranhense os inscreve no seio da própria linguagem do poema. Qual o efeito desta inserção? Qual a sua potência crítica?

No livro *Quando as imagens tomam posição*, Georges Didi-Huberman, ao analisar, pelo viés do *pathos*, o modo como as imagens estão dispostas nas obras *Diário de Trabalho* e *Abc da Guerra* de Bertold Brecht, vai afirmar que as relações ali criadas pelo poeta e dramaturgo alemão contêm uma forte potência dialética, cujo jogo de proximidade e distanciamento pode provocar um forte aguçamento do olhar. Por meio desse jogo das diferenças, Huberman vai afirmar que Brecht opera, nesses trabalhos, uma crítica da ilusão representacional, abrindo um vasto campo dramaturgicamente onde é provado “ao leitor que o ele vê não é senão um aspecto lacunar e não a coisa inteira”.⁶¹ “Nesse sentido, distanciar é mostrar, isto é, desunir as evidências para melhor unir, visual e temporalmente, as diferenças”.

⁶¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: O olho da história, I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 62.

⁶² Entre choques e contrachocos, opera-se aqui um conhecimento por estranheza, cujo efeito último é o da dúvida da normatividade, abrindo assim um vasto campo de possibilidades por meio do qual um modelo prévio de narrativa, de temporalidade, de organização do tempo, vê-se deslocado a fim de que dele seja extraído o conflito imanente.

Depois de levantadas essas questões, Didi-Huberman vai afirmar que esta operação crítica expõe a história à luz de sua memória mais recalcada, fazendo surgir em seu seio os desejos mais (in)formulados, uma espécie de inconsciente visual. Aqui o filósofo francês contrapõe *Mnemosyne*, deusa que personifica a memória, ao rei dos titãs *Cronos*, o tempo destemido que rege o destino e a tudo devora. Numa encruzilhada psíquica entre imagem e palavra, o trabalho de memória, por meio de um processo de montagem e desmontagem, retira o tempo de seu espaço de normalidade, vivificando-o frente aos perigos da infinitude. Essa anamnese tem por fim último ativar um processo articulado de imaginação e simbolização, dando passagem, assim, aos aspectos recalcados da memória, aos seus espectros. Retomando a questão da dimensão patética na obra de Brecht, Didi-Huberman vai dizer que ela se dá através da inserção da gesta lírica e da empatia do trágico no meio de sua extensão épica. Memória, lirismo e polifonia, para o historiador francês, a dimensão épica brechtiana solicita a distância justa, numa sobreposição e choque de imagens.

Esta leitura realizada por Georges Didi-Huberman acerca da obra de Brecht deve ser compreendida dentro de um projeto maior do filósofo e historiador francês, que propõe uma nova leitura da história da arte, a partir da noção decisiva de anacronismo. Para o autor, o desafio deste trabalho consiste em:

estabelecer uma arqueologia crítica dos modelos de tempo, dos valores de uso do tempo na disciplina histórica que elegeu as imagens como seus objetos de estudo. Questão vital, tão concreta e cotidiana - cada gesto, cada decisão do historiador, desde a mais humilde classificação de suas fichas até as suas mais altas ambições sintéticas, não dependem, cada vez mais, de uma escolha de tempo, de um ato de temporalização?⁶³

Aqui Didi-Huberman está levantando uma questão a respeito da prática do historiador. Para o autor, esta prática não deve se assentar em uma *axiomática*, fundando as condições gerais de uma prática, mas sim “refletir sobre os aspectos heurísticos da experiência: isto é, colocar em dúvida as evidências do método”.⁶⁴ Como esta situação apresenta-se como um

⁶² Idem, p. 63.

⁶³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019, p. 19.

⁶⁴ Idem, p. 29.

problema acerca do tempo, e de sua organização, propõe-se uma *epistemologia do anacronismo*, onde é a imagem que ganha relevância. Imagem que produz memória e joga em várias frentes de tempo. Imagem que permite abrir a dobra do tempo, deixando florescer o seu paradoxo, sua impureza essencial, seu lado maldito, seus anacronismos.

Não residiria neste ponto a potência crítica do *desarrazoado patológico*, o mundo das imagens implodindo, por meio de sua forma sobredeterminada, as evidências do método historiográfico, a história como submissão unilateral ao tempo? Conforme notado, a entrada da poética sousandradina na conta da história e crítica literária veio acompanhada de uma alteração nas perspectivas analíticas, em seus modos de organização do tempo, servindo o poema *O Guesa* muitas vezes como mote dessas mudanças. Se antes tínhamos análises que se pautavam sobretudo por questões externas ao texto, a partir da *Revisão* dos irmãos Campos haverá uma preocupação maior com as figurações internas da estilística do poeta maranhense, o que será muito importante para a valorização de aspectos antes negligenciados. No entanto, essas interpretações sincrônicas e imanentistas deixarão de fora uma questão muito importante, quando da análise da poética sousandradina, o poema *O Guesa*, em especial: o seu caráter antropológico, o conteúdo da forma.

Como já referido, este elemento não deve ser confundido simplesmente com as denúncias que o poeta dirige ao colonialismo europeu e ao capitalismo norte-americano em ascensão. Tomar tal caminho significaria diluir a forma no conteúdo. Épico da memória sem desenvolvimento lógico-linear, conforme notado pelos irmãos Campos, *O Guesa* constitui-se por meio da manipulação de gêneros, por um processo de desmontagem e montagem da memória do poeta e personagem que narra o percurso de sua travessia pela América, Europa e África. Memória e imagem. Imagens arquetípicas, conforme notado por Massaud Moisés, cujo erro consiste em atrelar a estas imagens uma perspectiva irracional. Pensando aqui com Walter Benjamin, Moisés parece, nessa questão, persistir no domínio do sonho, deixando de atender que essas imagens primordiais/arquetípicas possuem uma força crítica e que para ativá-las é preciso fomentar a sua estrutura por meio de um trabalho de memória, cujo fim último consiste no desprendimento do sonho. No terceiro volume de *Passagens*, Benjamin vai observar que este trabalho de recordação deverá operar uma reviravolta dialética que torne possível o movimento do mundo sonhado para o mundo da vigília. Em suas palavras, “trata-se

aqui da dissolução da ‘mitologia’ no espaço da história. Isso, de fato, só pode acontecer através do despertar de um saber ainda não consciente do ocorrido”.⁶⁵

É justamente a este saber não consciente do ocorrido, o inconsciente prenhe de imagens cujas potências podem ser canalizadas tanto em direção a perspectivas destrutivas quanto criativas, que somos direcionados nas duas descidas infernais do poema *O Guesa*. Esse inconsciente visual, imagético, contém em si a própria estrutura do despertar, do processo de desprendimento do sonho em direção ao mundo da vigília, conforme notado por Benjamin. Ao encaminhar o caráter pulsional e violento do capitalismo moderno para o próprio seio da linguagem, criando uma linguagem-*pathos*, Sousândrade coloca-nos diante de um cenário inusitado e estranho, cujo o principal efeito de conhecimento consiste no titubear das normatividades operantes, criando assim um vasto campo de possibilidades por meio do qual torna-se possível pensar uma nova maneira de dispor as coisas e a história dos homens. Esta inserção da violência colonial no próprio bojo da linguagem do poema possibilita, em última instância, uma crítica do tempo, tempo este que serviu e serve como eixo organizador das práticas e discursos coloniais, os quais, embora já não operem burocraticamente enquanto potentado colonial propriamente dito, continuam a produzir e delinear determinadas fabulações e modos de pensar/agir.

Quando entro nesta questão da crítica do tempo, não penso somente nas questões levantadas por Didi-Huberman aqui citadas. Elas são muito importantes para pensar o poema *O Guesa* e a sua inserção e recepção pela crítica literária, dentre outras questões, mas não dão conta de toda sua complexidade, sobretudo por se restringir a pensadores e artistas acossados pela ascensão do nazismo em solo europeu. Penso também no filósofo camaronês Achille Mbembe. Em seu livro *Crítica da razão negra*⁶⁶, Mbembe vai investigar os modos de inscrição do poder colonial no texto negro. Para o filósofo, este potentado caracteriza-se pela sua dimensão fantasmagórica e pela sua força de deturpação do real. No contexto de expansão do capitalismo mercantil, em seu processo de constituição identitária, os europeus, trazendo para si a face solar de sua perspectiva cartesiana, acabaram por criar, como o seu outro complementar, a figura do negro, princípio identitário e racial que servia tanto à manutenção do corpo político quanto à burocracia como técnica de dominação. Para Mbembe, este outro ser, o negro, passou a ocupar dentro desta ficção européia um mundo de sombras e mistérios,

⁶⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens (Volume III)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 1399.

⁶⁶ Cf. MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

uma existência espasmódica refratária ao desenvolvimento do espírito. Mas para o filósofo essa fabulação oculta a verdadeira localização deste mundo de espectros. Segundo Mbembe, as forças coloniais operantes em tal ordenação eram movidas por uma grande efusão narcísica, sendo a violência pulsional a sua marca distintiva. Seguindo os passos do filósofo camaronês, é possível notar que a experiência colonial, marcada por esta força pulsional, engendrou, através de um processo de reificação e abstração, todo um mundo de duplos e máscaras, uma realidade especular, estilhaçada.

De acordo com Mbembe, esta seria a razão negra, cuja crítica/desmontagem ele pretende empreender em seu livro. Para isso, o filósofo camaronês vai analisar o modo de inscrição deste mundo no que ele chama de literatura negra, sobretudo nas obras do nigeriano Amos Tutuola e nas do congolês Sony Labou Tansi. Segundo Mbembe, esta produção literária caracteriza-se pela mobilização da memória, por um relembrar deste processo de descentramento, desta cisão primordial entre o eu e o sujeito. Para dar conta desta situação, segundo o filósofo, foi preciso recorrer a uma escrita figural, a um entrelaçado de imagens psíquicas, cuja carga de multiplicidades aproxima-nos dos elementos dispersivos, elípticos e ambíguos deste mundo de sinais trocados criado pela violência colonial.

Segundo Mbembe, para que esta ação seja eficaz, torna-se necessário operar montagens e combinações com este mundo das sombras e dos duplos. Só por meio do jogo com este contexto espectral, com suas imagens duplicadas e reflexivas, é possível alcançar a dissolução da identidade organizada pela razão negra, e escapar desse mundo dos mortos, desse “poço dos fantasmas”. Ao virar pelo avesso o potentado colonial, metamorfoseando o seu próprio poder reificador, este trabalho de memória, através de sua perspectiva imagética, extrapola os limites daquilo que é exprimível dentro da língua, e, ao posicionar o eu fora de si mesmo, torna possível o processo de tomada de consciência por parte do colonizado. Para Mbembe, por meio da fenomenologia desse mundo fantasmático que foi o potentado colonial, esta literatura acaba por operar também uma crítica do tempo. Colocando-nos diante de um cenário aleatório e provisório, heterogêneo e fragmentado, este modo de existência ambíguo, esta maneira de brincar tateando o avesso das coisas, acaba por nos revelar o caráter contingencial e construtivo de toda ordem temporal, abrindo a possibilidade de um devir outro. Com isso, a pretensão à totalidade da subjetividade moderna, com todas as suas abstrações ilusórias de grau zero, queda-se problematizada.

1.5 A QUESTÃO ÉPICA

Em 1979, Luiza Lobo publicou *Tradição e ruptura: O Guesa de Sousândrade*.⁶⁷ Neste texto, a autora se atém mais na questão das influências na composição do poema. Nesse viés, num primeiro plano, a professora e pesquisadora da UFRJ classifica o poema como uma épica cristã, cujas figuras principais aí representadas seriam John Milton e Dante Alighieri. No entanto, Luiza Lobo diferencia *O Guesa*, com sua narração tríplice, onde se entrelaçam a voz do narrador onisciente, a enunciação do poeta-personagem e as vozes plurais das duas descidas infernais, da *Divina Comédia*, com seu narrador pessoal, e do *Paraíso Perdido*, com seu narrador impessoal. Lobo ressalta ainda o titanismo do personagem *Guesa*, sobretudo por conta de sua identificação com as figuras de Prometeu e Jesus Cristo, e também com o moralismo do personagem *Childe Harold* de Lord Byron.

Num segundo plano, a autora irá relacionar o épico aos tropos do romantismo brasileiro, principalmente por conta de sua impregnação da natureza. Segundo Lobo, do plano mítico para o histórico, *O Guesa* constitui-se enquanto uma epopéia ao avesso. Juntando os estilos alto e baixo, o sublime e o decaído, *O Guesa* seria uma epopéia vista pelo olhar interiorizado do poeta romântico. Nesse ponto, Luiza Loba utiliza referências tanto de Mikhail Bakhtin quanto de Jean Pierre Vernant para ressaltar a carnavalização literária operada pelo poeta maranhense no épico, seja pela utilização do coro da tradição báquica grega, seja pela utilização da sátira menipéia. Finalizando suas observações a respeito do poema, Luiza Lobo destaca o que irá chamar de “o despontar da loucura” no épico, com o seu barroquismo, efeitos especulares, jogo de ritmos e sonoridades e impregnação do visual em nível fantasmal. De acordo com a professora, por conta da criação desse jogo de espelhos, o poeta maranhense antecipou a escrita automática dos surrealistas e ousou transpor as fronteiras da literatura colonialista de sua época.

Nesse texto, Luiza Lobo não entra necessariamente na problemática da questão épica. Com uma vaga classificação do poema como anti-épico e com apontamentos acerca de algumas influências que o teriam marcado, esta questão não parece ser o centro das preocupações da autora. Só em 2005, com a publicação de *Épica e modernidade em Sousândrade*, que Luiz Lobo irá tratar dessa situação, ainda que de modo vago. Aqui, a autora volta a ressaltar o caráter antecipatório do poema, o seu sincretismo, o uso da

⁶⁷ Cf. LOBO, Luiza. *Tradição e ruptura: O Guesa de Sousândrade*. São Luís, MA. Edições SIOGE, 1979.

intertextualidade e a visão realista do índio em contraposição à noção idealista do indianismo romântico nacional. No que diz respeito à questão da antecipação, Lobo retoma alguns apontamentos feitos pelos irmãos Campos em relação à melopéia e fanopéia *poundiana*, cita a influência da política norte-americana sobre a imaginação do poeta, como o uso de recursos tipográficos, e aventa a hipótese de o poeta ter travado contato, quando de sua passagem por Londres em 1854-1856, com a forma popular do *limerick*. Além disso, a autora acrescenta outros textos e autores que poderiam ter influenciado o poeta maranhense na confecção de *O Guesa*, tais como: *Atta Troll* de Heinrich Heine, *Fausto* de Goethe e *Farsália* de Lucano. Após essas observações, a professora da UFRJ vai afirmar que o poema *O Guesa*, impregnado de lirismo, constitui-se de um fundo trágico e épico “a serviço de uma mensagem mais ampla e filosófica, aqui sendo a busca de um sentido para a história do povo sul-americano”.⁶⁸

No que tange à tradição épica, a autora vai afirmar que o enredo do poema é essencialmente épico. Entretanto, para Lobo, a inserção dos trechos tragicômicos das duas descidas infernais provocam a sua dissolução. Em relação à tradição épica no Brasil, Lobo afirma que Sousândrade se inspirou no indianismo romântico de caráter lírico dos *Timbiras* de Gonçalves Dias e ressalta também o fato de o poeta ter acompanhado a discussão provocada pela publicação da *Confederação dos Tamoios* em 1856, onde José de Alencar, amparado nos preceitos da *Poética* de Aristóteles, condenou no poema de Gonçalves de Magalhães a falta do maravilhoso e de imagens poéticas.⁶⁹ Segundo Luiza Lobo, o poeta maranhense, com *O Guesa*, se inscreve no projeto épico romântico, questionando-o no próprio nível da linguagem, criando assim uma antipoética que antecipa em alguns pontos o modernismo. Lobo frisa, nesse ponto, a influência do romantismo na confecção do poema, sobretudo por conta do questionamento da verossimilhança aristotélica e no alocamento do maravilhoso na órbita do eu subjetivo. No fim de sua análise, Luiza Lobo, ao focar nas duas descidas infernais do poema, vai centrar na questão da utilização pelo poeta maranhense do *limerick*, verso jocoso de cunho popular, ressaltando *bakhtinianamente* o processo dialógico destas partes.

⁶⁸ LOBO, Luiza. *Épica e modernidade em Sousândrade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005, p. 21. Alguns apontamentos interessantes acerca do panamericanismo utópico do poema *O Guesa* encontram-se no texto *A panaméica utópica de Sousândrade* de Francisco Foot Hardman. Para o autor, em nome de um progresso iluminista e cosmopolita para a América, Sousândrade nos lega um épico transcontinental e trans-histórico, cujo ecumenismo encontra-se eivado de utopismo. Cf. HARDMAN, Francisco Foot. *A panaméica utópica de Sousândrade*. In: *A vingança da Hileia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

⁶⁹ Cf. MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios: edição fac-similar seguida da polémica sobre o poema*. Luís Bueno, Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

Aqui, um tanto quanto confusamente, Lobo parece relegar a estas duas partes do poema um certo grau de ilegibilidade, uma certa tendência ao caos. Deriva daí talvez o fato de Luiza Lobo visualizar no poema *O Guesa* a diluição do gênero épico. Segundo a autora, seja pelo flanco romântico, seja pelas antecipações modernistas, Sousândrade teria engendrado uma epopéia às avessas, um anti-épico.

Partindo desta questão levantada por Luiza Lobo, em “*Harpa que se desfarpa*”: *forma e fragmento em O Guesa de Sousândrade*,⁷⁰ Pedro Renato Martins irá defender que, inspirado na estética romântica do século XIX, em especial no uso dos recursos da fragmentação e do sublime, o poeta teria inventado uma nova organicidade formal no épico *O Guesa*. Para reforçar a sua tese, Pedro Martins, além de recorrer ao poema, faz uso das *Memorabilia* que o poeta publicou em inúmeros periódicos⁷¹. Nesses textos, onde teceu observações sobre o épico, Sousândrade, enquanto delineava a sua imagem como poeta romântico incompreendido no seu tempo, traçava diretivas e modos de leitura de seu próprio poema. Pedro Martins, no entanto, não se questiona sobre esse fato e utiliza esses textos apenas para corroborar a sua tese de que o poeta teria conquistado autonomia dos padrões normativos dos tratados poéticos antigos, criando uma poesia que exprime o poder da imaginação criadora romântica, questão essa que será problematizada por Danglei de Castro Pereira em sua dissertação *Tradição e modernidade em Sousândrade*.⁷² Para Danglei Pereira, Sousândrade, inspirado no romantismo titânico de Friedrich Holderlin, ao invés de prescindir dos preceitos antigos, teria uma visão mais lúcida e crítica a respeito dessas regras. Segundo o autor, permeada por uma certa racionalidade, a poesia sousandradina seria definida então pela manipulação desses preceitos, sendo a sua marca principal o diálogo intertextual e a manipulação da tradição.⁷³

Também questionando a ideia defendida por Luiza Lobo de que no poema *O Guesa* estaríamos diante da diluição do modelo épico, Anazildo Vasconcelos da Silva, em 1987, no livro *Formação épica da literatura brasileira*, vai afirmar que para evitar este tipo de

⁷⁰ Cf. MARTINS, Pedro Renato. *Harpa que se desfarpa: forma e fragmento em O Guesa*. Universidade de São Paulo, 2015. Tese de Doutorado.

⁷¹ Estes textos, assim como outros artigos publicados por Sousândrade na imprensa sobre os mais diversos temas, encontram-se reunidos no livro *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*, organizado por Frederick G. Williams e Jomar Moraes. Nesse livro encontram-se ainda fac-símiles dos poemas *O Guesa* e *O Guesa, o Zac, Novo Éden, Harpa de Ouro e Liras perdidas*, além de trabalhos em prosa, documentos diversos e o projeto da primeira Constituição do Estado do Maranhão, do qual o poeta participou. Cf. WILLIAMS, Frederick G; MORAES, Jomar. *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*. São Luís, MA. Edições AML, 2003.

⁷² Cf. PEREIRA, Danglei de Castro. *Tradição e modernidade em Sousândrade*. Universidade Estadual Paulista, 2003. Dissertação de Mestrado.

⁷³ Importante frisar que esta questão do titanismo, ainda que sem um desenvolvimento apropriado, já havia sido assinalada por: Cf. WILLIAMS, Frederick G. *Sousândrade: vida e obra*. São Luís, MA. Edições SIOGE, 1976.

equivoco faz-se necessário um resgate crítico evolutivo da epopéia e a elaboração de uma teoria épica do discurso. Para Anazildo, embora a poética aristotélica traga importantes formulações teóricas, como, por exemplo, o conceito de mimesis, suas formulações críticas a respeito da épica só valeriam para a epopéia grega. De acordo com a tópica aristotélica, a estrutura épica clássica caracteriza-se pelo distanciamento e objetividade do narrador em terceira pessoa, a inalterabilidade de ânimo, a uniformidade métrica e pelo fato da matéria épica/histórica encontrar-se pronta, necessitando apenas da devida aderência mítica.

Segundo Anazildo, embora seja possível vislumbrar na épica renascentista traços discrepantes destes preceitos clássicos, sobretudo pela inserção de episódios líricos e pela mutabilidade de ânimo, será com a épica moderna que este quadro será modificado. A partir daí, de acordo com o autor, a instância lírica configura-se em fator dominante e a participação do narrador no mundo narrado torna-se, de fato, substancial. Além disso, a épica moderna caracteriza-se também pela irregularidade métrica. Para Anazildo, uma outra alteração importante para que estas mudanças se concretizassem foi a inversão da estruturação da tópica clássica. Se antes tínhamos um movimento da alçada do histórico para o mítico, a epopéia moderna centra-se na dimensão mítica com a intenção de resgatar o sentido do plano histórico. Nessa nova fusão do mito com o real, “o herói vai aparecer inicialmente projetado no plano maravilhoso, na sua condição mítica, caminhando daí para o histórico a fim de integrar a condição humana”.⁷⁴ Conforme Anazildo nota, esse centramento na dimensão mítica acabou por liberar o relato da temporalidade do fato histórico, deixando a narração de obedecer à ordem sucessiva dos acontecimentos, estruturando-se o novo plano épico por meio da elaboração literária.

Em relação ao poema *O Guesa*, Anazildo Vasconcelos vai afirmar que com ele Sousândrade inaugura o modelo épico moderno. Casando a concepção literária romântica com as exigências da épica, para Anazildo, Sousândrade instaura a participação literária na formação da matéria épica. Nesse ponto, além da irregularidade métrica, da variação estrófica e dos processos de montagem e desmontagem da ordem dos acontecimentos narrados, Anazildo irá ressaltar no poema a sua estrutura que se direciona do maravilhoso para o histórico. Nesse quesito, segundo o autor, a lenda indígena do *Guesa* é esvaziada de seu conteúdo e “presentificada como estrutura mítica para representação histórica dos povos

⁷⁴ SILVA, Anazildo Vasconcelos. *Formação épica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: ELO, 1987, p. 17.

americanos”.⁷⁵ Para Anazildo, enquanto o *Suna*, estrada percorrida pelo mito antes do seu sacrifício, funde-se à história da colonização da América, o *Guesa* funde-se à representação concreta da vida do poeta, “assumindo uma memória vivencial necessária para agenciar o histórico”.⁷⁶

Em relação às duas descidas infernais do poema, Anazildo vai ressaltar a sua forma dramática e teatral, sobretudo por conta da utilização do recurso da didascália, cujo teor consiste numa indicação cênica. De acordo com Anazildo, além de reforçar a questão da irregularidade métrica e da variação estrófica, estes dois momentos dramáticos do poema irão liberar ainda mais o poeta para, por meio da elaboração literária, manipular espacial e temporalmente a ordem das coisas.⁷⁷

Um outro autor que irá reforçar o fato do poema imprimir ao modelo épico as marcas da modernidade será Sebastião Moreira Duarte. Em seu livro de 2002, *A épica e a época de Sousândrade*, o autor, após explicitar sua dívida para com o professor Anazildo Vasconcelos da Silva, vai afirmar que a épica não encerrou sua trajetória no renascimento, adentrando a modernidade, reestruturando-se. Trabalhando com questões similares às já trabalhadas por Anazildo, para Duarte, *O Guesa*, realizando todas as especificidades do modelo épico, posiciona-se justamente entre o estágio terminal da epopeia renascentista e o estágio inaugural moderno. Nesse ponto, em relação ao poema épico de Sousândrade, Duarte irá criticar tanto a visão de Luíza Lobo, para quem *O Guesa* seria um épico diluído ou até mesmo um anti-épico, quanto as observações feitas pelos irmãos Campos na *Revisão*, onde eles assinalam não ser o poema sousandradino um épico, mas sim um *plotless epic* tal qual os cantares de Ezra Pound. De acordo com Duarte, *O Guesa* constitui-se numa soberba epopéia que, enquanto retoma a tradição clássica e barroca, “atira-se contra as concepções do seu tempo, e antecipa-se às mais vibrantes vanguardas”.⁷⁸

No capítulo *Sousândrade e a epopéia do Segundo Reinado*, parte de sua tese de doutorado de 1992 intitulada *Épica americana: O Guesa de Sousândrade, e o Canto General, de Pablo Neruda*, Sebastião Duarte vai relacionar *O Guesa* de Sousândrade ao programa dos românticos brasileiros de escritura do grande poema épico nacional. Passando pelas transformações políticas do início do século XIX, pela criação em 1836 da Revista *Niterói*,

⁷⁵ Idem, p. 42.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Idem, p. 49.

⁷⁸ DUARTE, Sebastião Moreira. *A épica e a época de Sousândrade*. São Luís, MA. Edições AML, 2002, p. 56.

pela fundação do *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, para Duarte, a elite intelectual cortesã, com o apoio do próprio imperador, tinha a missão de encontrar a matéria épica para edificar a história nacional. Em suas palavras, o “desafio de integrar à nova ordem o patrimônio resultante da aventura colonizadora converte-se num esforço exemplar de racionalização da história pátria através da qual se intensificava a tendência genealógica”.⁷⁹ No entanto, como o autor nota, depois de tantas tentativas malogradas, tais como *A Confederação dos Tamoios* (1856) de Gonçalves de Magalhães, *Os Timbiras* (1857) de Gonçalves Dias, inacabado por conta da morte prematura do poeta, *Colombo* (1866) de Manuel Araújo de Porto-Alegre e *Anchieta ou o Evangelho nas selvas* (1875) de Fagundes Varela, dentre outros, essa elite intelectual vai acabar por inviabilizar a identificação de heróis nacionais, algo necessário para a confecção do epos então desejada. Segundo Duarte, isso vai se dar sobretudo por conta do casamento mal ajambrado entre a ideologia romântica e a retórica neoclássica, e pela não percepção por estes intelectuais de que para se levar a cabo a escritura de uma épica moderna não bastava seguir os preceitos aristotélicos a respeito da epopéia, algo que já havia sido modificado na prática no renascimento, mas que passava pela criação e articulação de novos significantes, algo que Sousândrade, de acordo com o autor, conseguiu perceber e concretizar com *O Guesa*. Isso só aconteceu, segundo Duarte, por conta da inversão operada pelo poeta na confecção do enredo do poema. Partindo do plano mítico em direção ao plano histórico, como foi notado também por Anazildo Vasconcelos, abriu-se no plano da concepção épica a possibilidade de elaboração literária, servindo a instância lírica como seu principal elemento estruturador. Aqui a figura arquetípica da redenção pré-colombiana, do mito sacrificial, “encarnou a lenda na realidade, transpondo-a para a história pós-colombiana”.⁸⁰ Além disso, ao *Guesa* o poeta articula as vicissitudes de sua própria biografia.

Assim, dentro desse impasse do indianismo romântico, mas ao mesmo tempo fora do romantismo cortesão, Sousândrade engendrou o sincretismo justo entre a tópica romântica da autonomia formal, levada até o nível do paródico, e as exigências da expressão retórica, erigindo uma épica que canta o canto de libertação dos povos americanos. Para Duarte, ao nível da linguagem, por meio de um processo de manipulação e elaboração literária, Sousândrade assume criticamente essas tradições herdadas do mundo colonial europeu com a

⁷⁹ Idem, p. 67.

⁸⁰ Idem, p. 25.

vontade consciente de superá-las. Em suas palavras, “Sousândrade teve a fortuna de perceber que a produção de novos significados era inalcançável sem a apropriação de novos significantes”.⁸¹

1.6 A QUESTÃO INDÍGENA

Com o crescimento do número de cursos de pós-graduação no Brasil no início do século XXI, o poema *O Guesa* torna-se objeto de análise de inúmeras pesquisas, concentrando-se tais investigações nos campos da literatura, da filosofia e da história. Apesar da diversidade teórica e temática, um ponto em comum permeia estas pesquisas: o enfrentamento dos apontamentos feitos pelos irmãos Campos na *Revisão*. Seja para refutá-los ou afirmá-los, a discussão se concentra na questão da antecipação modernista e suas possíveis implicações ético-políticas, sobretudo no que diz respeito à questão indígena.⁸²

Tendo esta questão como centro de suas discussões, quatro são os trabalhos que tratam do poema *O Guesa*: a tese *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*⁸³ do italiano Claudio Cuccagna e as dissertações *Ecos ameríndios em Sousândrade* de Ruth Aparecida Viana da Silva, *Futuro, ao futuro ele corria: Sousândrade e o lugar reservado aos povos indígenas n’O Guesa*⁸⁴ de nossa autoria e *A proposta estético-política em O Guesa de Sousândrade e El pez de oro de Gamaliel Churata* de Cesar Augusto López Nuñez. Esquemáticamente, estas pesquisas podem ser divididas em dois pólos antagônicos. Enquanto nossa análise e a de Claudio Cuccagna centram-se nas limitações antecipatórias do poema no que tange à política indigenista, mostrando como Sousândrade estava imbuído dos ideais de

⁸¹ Idem, p. 83.

⁸² Além da questão indígena, a relação do poema com o romantismo, enquanto movimento filosófico e literário mais amplo, será outro ponto de discussão importante no âmbito dos cursos de pós-graduação. Nesse quesito, destaco a tese “*Harpa que se desfarpá*”: forma e fragmento em *O Guesa de Sousândrade* de Pedro Renato Martins e a dissertação *Tradição e modernidade em Sousândrade* de Danglei de Castro Pereira, ambas já citadas na seção anterior. Somando-se a estas investigações, temos ainda as teses *O poema O Guesa, de Sousândrade, à luz da hermenêutica de Paul Ricoeur* de Rita de Cássia Oliveira, que, como o nome indica, se propõe fazer uma leitura do poema à luz da hermenêutica de Paul Ricoeur, e *O Guesa em New York: Republicanismo e Americanismo em Sousândrade de Alessandra da Silva Carneiro*, que centra-se na relação do imaginário político republicano nos poemas *O Guesa*, *Novo Éden* e *Harpa de Ouro*, além de trazer análises acerca das figurações do feminino no Canto X da epopéia, e a dissertação *Sousândrade-Guesa em “O Inferno de Wall Street”*: poéticas políticas de Ana Carolina Cernicchiaro que, com foco no Canto X do épico, propõe pensar o personagem *Guesa* enquanto um símbolo do excluído e do deslocado.

⁸³ Cf. CUCCAGNA, Cláudio. *A visão ameríndia na obra de Sousândrade*. São Paulo: HUCITEC, 2004.

⁸⁴ Cf. FERREIRA, Ramon Castellano. *Futuro, ao futuro ele corria: Sousândrade e o lugar reservado aos povos indígenas n’O Guesa*. Niterói, RJ: Universidade Federal Fluminense, 2015. Dissertação de Mestrado.

civilização e progresso tão caros aos personagens do século XIX, Ruth da Silva e Cesar Nuñez reforçam a visada modernista do poema, encaminhando-a para perspectivas filosóficas e antropológicas mais radicais.

Pensando o poema dentro do seu contexto de produção, Claudio Cuccagna endereça sua atenção às relações existentes entre o poema *O Guesa* e o indianismo romântico e a política indigenista do século XIX no Brasil e na América. O autor organiza o seu texto através da seguinte dicotomia: de um lado o indianismo romântico, com seus índios idealizados alocados no passado da história nacional, os quais serviriam como instrumentalizações estético-ideológicas do Segundo Império, do outro, o poema do poeta maranhense, cujo prisma realista nos legou um índio mestiço e degradado pelo processo de colonização. Ainda por meio desse par antitético, Cuccagna atrela ao indianismo romântico palaciano uma política indigenista pouco sensível aos anseios dos povos indígenas, enquanto relaciona ao poema *O Guesa* e ao projeto republicano de nação do poeta maranhense um viés humanitário e filantrópico na esteira da tradição indigenista de Bartolomé de Las Casas. Cuccagna não deixa contudo de frisar o fato de Sousândrade estar imbuído dos valores ocidentais de civilização e progresso, por meio dos quais vislumbrava a inclusão dos povos indígenas no seio do estado nacional na condição de cidadãos.

Por um caminho aproximado ao de Claudio Cuccagna, em nossa dissertação tentamos responder à seguinte questão: encarando o poema como um elemento narrativo importante dentro do projeto político encampado pelo poeta, qual o lugar que Sousândrade reservou aos povos indígenas em sua epopéia panamericana e conseqüentemente no seu programa republicano de nação? Ao questionar as análises que colocavam em evidência especialmente o lado modernista do poema, chegamos a uma conclusão parecida com a do italiano Claudio Cuccagna: Sousândrade destinou aos índios um futuro determinado, cujo alcance deveria se dar por meio da implantação de políticas públicas assimilacionistas ancoradas nas noções modernas de civilização e progresso. No entanto, diferentemente de Cuccagna, nós exploramos mais as continuidades entre o indianismo romântico palaciano e o poema *O Guesa* do que as dicotomias. Problematizando a contraposição feita pelo autor italiano entre o índio idealizado dos precursores românticos e o índio decadente do épico sousandradino, a nossa hipótese consistia no seguinte: a de que muitas vezes representar o índio enquanto degradado servia como um forte argumento que tinha por fim legitimar ações pedagógicas e colonizadoras. Além disso, muitos intelectuais que defendiam as ideias assimilacionistas

baseadas nas noções de civilização e progresso, mesmo aqueles que diferentemente de Sousândrade não relacionavam a elas uma perspectiva antimonárquica, visavam ao bem dos índios, entendido por eles como acesso à civilização.⁸⁵

Aclaradas essas nuances analíticas, uma outra questão importante vincula a nossa pesquisa a do italiano Claudio Cuccagna: a falta de atenção à especificidade de um texto poético e a uma reflexão teórica pertinente a esta peculiaridade. Isso decorre por conta da visada historicista de ambas as pesquisas, ou seja, o foco na relação não problemática entre o texto e o seu contexto de produção, servindo aquele como simples espelho deste. É assim que o poema *O Guesa* é visto como uma narrativa e artefato ideológico docilmente atrelado ao projeto republicano do poeta maranhense.

Chegando a conclusões distintas, mas guiada por esta mesma crença na transparência dos documentos enquanto capacidade de evidenciar a experiência e a agência dos sujeitos históricos, Ruth da Silva em sua dissertação *Ecos ameríndios em Sousândrade* explora, tal qual Cláudio Cuccagna, a dicotomia entre o projeto indianista palaciano, com seu índio idealizado, e o realismo do poema *O Guesa*. No entanto, sem entrar no mérito das limitações relacionadas à questão indígena, a autora afirma que “Sousândrade molda seu personagem a partir da observação acurada e descritiva da vida ameríndia, quase que um estudo etnográfico”⁸⁶. Para reforçar tal argumento, ela cita as viagens feitas pelo poeta pelo rio Amazonas entre 1858 e 1860. A partir daí, depois de fazer um balanço sobre a recepção do poema *O Guesa*, Ruth da Silva retoma as reflexões dos irmãos Campos e reafirma as antecipações modernistas do poema, concluindo que o épico nos “apresenta uma nova formatação histórica, social, cultural e política”⁸⁷ do Brasil e da América.

No mesmo caminho de Ruth da Silva, Gabriel Nuñez, em sua dissertação *A proposta estético-política em O Guesa de Sousândrade e El pez de oro de Gamaliel Churata*, vai reforçar a visada modernista defendida pelos irmãos Campos. Preocupado com a centralidade

⁸⁵ Cf. TREECE, David. *Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2008. Nesse livro, Treece vai afirmar que o final do império engendrou um eco do indianismo trágico dos primeiros românticos. Segundo o autor inglês, nesse momento, abolicionistas e republicanos travaram uma batalha no intuito de romper com a perspectiva colonialista que servia como diretiva para o governo imperial. Relacionando o poema *O Guesa* a este contexto, para Treece, o épico do poeta maranhense, ao revisitar o passado colonial genocida e tecer críticas à política indigenista levada a cabo pelo império, participou desse processo de desmascaramento do idealismo conciliador que legitimava a imagem imperial.

⁸⁶ Cf. SILVA, Ruth Aparecida Viana da. *Ecos ameríndios em Sousândrade*. Universidade Federal de Rondônia, 2014, p. 54. Dissertação de Mestrado.

⁸⁷ Idem, p. 103.

que o plano mítico assume na poética do poema como exploração ontológica para construção de uma estética e política outras, Nuñez vai afirmar que o mito sacrificial do personagem *Guesa* não é um simples recurso estrutural, mas uma peça fundamental de crítica, que permite “estruturar novas perspectivas de realidade a partir da desestabilização de paradigmas narrativos”⁸⁸ e reelaborar a teoria literária a partir do pensamento indígena. Em diálogo com Gilles Deleuze e Félix Guattari e com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, Nuñez propõe então, a partir da leitura do poema *O Guesa*, a emergência de um pensamento ameríndio cuja centralidade caberá ao artista-artesão de corte xamânico. A este artista caberá um texto enquanto personalidade que reúna linhas de subjetividade, materialidades do discurso e poder performativo e corporal.

Não questiono aqui essas conclusões tiradas por Ruth da Silva e Gabriel Nuñez. Na verdade, esses apontamentos feitos pelos autores são de suma importância para revitalizar a poética sousandradina. No entanto, penso que estas questões não devem ser pensadas em detrimento do texto poético, mas em relação às suas complexidades e contradições e ao seu contexto de produção. Como apontado no decorrer do nosso texto, mais do que no plano temático, em especial a questão indígena, a potencialidade do poema *O Guesa* encontra-se no plano formal, nas montagens e desmontagens operadas pelo poeta maranhense. Contudo, para finalizar esta seção e partir para as considerações finais, gostaria de frisar o fato do poema *O Guesa* ter motivado candentes discussões acerca de diversas questões atinentes à produção do conhecimento. Como foi possível notar através do nosso périplo pela recepção do poema, o épico do poeta maranhense foi passível de inúmeras leituras e usos. Seja pela *Revisão* dos irmãos campos na década de 60 e pelas interpretações que lhe seguiram, seja por estas novas investigações no âmbito dos cursos de pós-graduação, o poema, além de releituras do passado nacional e da América e reorganizações do cânone literário, em suas dimensões teóricas, estéticas e éticas, suscitou críticas ao paradigma eurocêntrico hegemônico, com seu ponto de vista universalista, neutro e objetivo, servindo como impulsionador de configurações outras, mais democráticas e pluriversais.

⁸⁸ Cf. NUÑEZ, Cesar Augusto Lopez. *A proposta estético-política em O Guesa de Sousândrade e El pez de oro de Gamaliel Churata*. Universidade Federal de Minas Gerais, 2017, p. 210. Dissertação de Mestrado.

1.7 ALGUMAS OUTRAS RECEPÇÕES E CONSIDERAÇÕES

No início da década de 90, no livro *O Brasil não é longe daqui*, Flora Süssekind investigou a constituição do narrador de ficção na prosa brasileira. Datada dos anos 30 e 40 do século XIX, segundo a autora, “o traço distintivo de tal singularidade literária são a descrição da natureza tropical, a seleção de heróis particularmente marcados por sinais de honradez e brasilidade, a reafirmação de uma unidade nacional”⁸⁹. Para Sussekind, esse narrador, com suas longas descrições a constituir uma nacionalidade essencial cuja identidade não poderia possuir nenhum tipo de rachaduras, se pautava no olhar do viajante, “não de um viajante qualquer, mas do viajante-naturalista”⁹⁰. Com um olhar que tudo abarca e organiza, a este narrador-viajante caberia a construção de uma paisagem-só-natureza de uma unidade chamada Brasil. No entanto, como notou a autora, ao lado deste viés enciclopédico, havia também a possibilidade de se desenvolver uma vertente autorreflexiva capaz de problematizar a voz impessoal desse eu que narra, “ora num diálogo próximo ao religioso com a Natureza, como em *O mar*, de Gonçalves Dias; ora numa irônica prosaização da paisagem, como em Álvares de Azevedo; ora numa incorporação do trânsito, do movimento, à voz lírica, como em *O Guesa*, de Sousândrade”⁹¹.

Em relação a este pequeno apontamento feito pela autora acerca do poema *O Guesa*, gostaria de desenvolver esta questão da incorporação do trânsito e do movimento nessa travessia pela sua recepção. Nesse périplo, como foi possível notar, as diferentes recepções da epopéia do poeta maranhense não se pautaram por noções passivas. Antes de tudo, elas pressupunham valoração e apropriação, uma busca de atribuição de sentido ao texto e ao autor. Aqui neste primeiro capítulo da tese, nosso foco foi mostrar as relações entre as permanentes disputas interpretativas em torno do poema, assim como o regime racional, as ordens do discurso, em que essas práticas discursivas se pautavam. Levando-se isso em consideração, e tendo em vista que a nossa proposição analítica encontra-se nesse constante trânsito e movimento interpretativo, o qual supõe, conforme dito, atribuição de valor e apropriação, gostaria de retomar duas outras recepções acerca do poema *O Guesa* para finalizar o nosso capítulo: uma interessante interpretação feita pelo peruano Carlos

⁸⁹ SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 17.

⁹⁰ Idem, p. 43.

⁹¹ Idem, p. 108.

Torres-Marchal⁹² ao início do episódio *O Inferno de Wall Street* e uma breve citação feita pelo filósofo e ensaísta cubano Roberto Fernández Retamar em seu livro *Todo Caliban*.

Segundo Carlos Torres-Marchal, Sousândrade, no início desta segunda descida ao inferno, opera uma deformação espaço-temporal quando o personagem *Guesa*, em plena bolsa de valores nova iorquina, derruba a muralha “outrora localizada em *Wall Street* (literalmente, Rua da Muralha), proteção do assentamento holândes de Nova Amsterdam contra ataques dos índios”⁹³. Segundo o pesquisador, o poeta maranhense opera neste trecho uma ligação entre o capitalismo mercantil que marcou a colonização da América e o capitalismo financeiro e industrial do século XIX. Ambos, para Sousândrade, carregavam em si a marca da usura e da violência, gerando uma profunda crise de representação e orientação, um mundo de sinais trocados, essa *Noite de Walpurgis* goetheana em plena Nova Iorque oitocentista.

No entanto, como temos notado, isso não deve ser visto simplesmente como uma denúncia condoreira ao capitalismo europeu e estadunidense. Ao inserir a ironia, versos jocosos e elipses no interior da estrutura épica, gênero muito valorizado pela elite do Segundo Reinado⁹⁴, Sousândrade joga com o horizonte de expectativa dos leitores e ouvintes, provocando incômodo e estranheza. Como venho defendendo, o principal efeito de conhecimento efetuado por meio desse processo de montagem e desmontagem consiste no estímulo à reflexão acerca das normatividades operantes em qualquer constructo humano, no caso em específico, a história do Brasil e da América, criando assim um vasto campo de possibilidades por meio do qual torna-se possível pensar uma nova maneira de dispor as coisas e organizar a nossa experiência do mundo. E aqui entra a breve citação de Roberto Fernández Retamar ao poema *O Guesa*. Não pela citação em si, que se resume a uma linha, mas pelo simples fato do poema constar ali no ensaio *Todo Caliban*⁹⁵ como um exemplo de obra latino-americana que nos permite pensar a nossa história do ponto de vista do vencido, que nos permite imaginar um projeto digno de vida em comum onde a destruição do meio ambiente, a miséria, a exploração, o negacionismo, a misoginia, o racismo e a homofobia

⁹² Carlos Torres-Marchal é formado em engenharia e dedicou grande parte de sua vida ao estudo do poema *O Guesa*. Com leituras que se aproximam de uma perspectiva filológica, Torres-Marchal fez interessantes micro leituras de trechos do poema, todas publicadas pela Revista *Eutomia* da UFPE e reunidas no livro *30 anos com Sousândrade*.

⁹³ TORRES-MARCHAL, Carlos. *30 anos com Sousândrade*. Recife: Revista Eutomia, 2015, p. 18.

⁹⁴ A respeito da importância do gênero épico para a ideologia do Segundo Reinado, cf. CAMPATO JUNIOR, João Adalberto. *A Confederação dos Tamoios: gênese, retórica e ideologia da Epopeia do Segundo Reinado*. Curitiba, PR: Editora CVR, 2014.

⁹⁵ Cf. RETAMAR, Roberto Fernández. *Todo Caliban*. Bogotá:ILSA, 2005.

sejam tratados como devem: como atentados criminosos aos direitos humanos e à democracia. Se Sousândrade não era negro, se Sousândrade não era índio, se Sousândrade não era mulher, se não era gay, se não era transsexual, se não era imigrante, se não era trabalhador precarizado, presumo que o poeta maranhense seria um importante aliado nesse campo de batalha onde diferentes projetos, narrativas e imaginários políticos se confrontam nesse nosso momento presente. E, mesmo que não o fosse, a história está cheia desses exemplos, o seu “estranho poema”, a expressão é do próprio Retamar, estaria aí para inspirar novos giros canibalescos, acendendo centelhas de esperança onde às vezes parece haver somente trevas.

CAPÍTULO II

OS ANDES E O RIO AMAZONAS (CICLO I: CANTOS I, II e III)

Durante as décadas de 50 e 60 do século XIX, muitas foram as tentativas de se tentar escrever o épico fundacional da nação. Em 1851 Gonçalves Dias publicou *Juca-Pirama*; em 1856 veio a público *A Confederação dos Tamoios* de Gonçalves de Magalhães, cuja edição contou com o patrocínio do imperador; em 1857 veio a lume o épico *Os Timbiras* de Gonçalves Dias, o qual permaneceu inacabado por conta da morte prematura do poeta; em 1860 foi publicado o épico *Colombo* de Manuel Araújo de Porto-Alegre. Como é possível notar, a criação do poema máximo representante da nação era uma preocupação real e premente da elite intelectual, elaboração que envolvia todo um debate acerca do gênero⁹⁶ textual adequado para dar conta de tal empreitada e que também muito tinha a ver com as discussões a respeito da escrita da história nacional.

Em 1874 Sousândrade publicou *Memorabilia* a respeito do épico *O Guesa* na qual nos informa que os Cantos I, II e III do poema foram escritos em 1858 e publicados e editados entre os anos de 1867 e 1869 na imprensa maranhense. Levando-se em consideração que posteriormente o poeta incluiu alguns personagens do contexto norte-americano na primeira descida ao inferno do poema, pode-se afirmar que estes três primeiros cantos do épico devem

⁹⁶ Cabe ressaltar que, num período em que o gênero romanesco tornava-se a forma literária dominante, o uso do gênero épico no Brasil oitocentista estava de acordo com a falta de autonomia da literatura brasileira do século XIX, o que tornava os seus limites ainda incertos, conforme é possível notar na discussão gerada pela publicação de *A Confederação dos Tamoios*, discussão que envolveu desde o imperador até o futuro romancista José de Alencar, e no texto de 1873 *Instinto de nacionalidade* de Machado de Assis. Por conta dessa falta de autonomia entre literatura e política e por conta de ser tido como sinônimo de língua elevada e culta, o gênero épico, assim como os preceitos retóricos a ele atrelados, era muito valorizado no Brasil do Segundo Reinado. Sendo assim, tendo em vista esse panorama, e tendo em vista também o que já foi notado pela fortuna crítica do poema *O Guesa*, a qual ressalta o seu viés metalinguístico, sobretudo nas suas descidas ao inferno onde o tom grave solicitado pela preceptiva épica é rebaixado, a epopeia do poeta maranhense deve ser entendida, antes de qualquer coisa, como uma discussão crítica com o gênero épico. Cf. CAMPATO JÚNIOR, João Adalberto. *A Confederação dos Tamoios: gênese, retórica e ideologia da Epopeia do Segundo Reinado*. Curitiba, PR: Editora CVR, 2014; Cf. MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios. Edição fac-similar seguida da polêmica sobre o poema*. Organizadores Maria Eunice Moreira, Luís Bueno. Curitiba: Ed. UFPR, 2007; PINHA, Daniel. *História e literatura no Brasil oitocentista: a historicidade do literário na crítica de José de Alencar a Gonçalves de Magalhães*. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/13751>. Acesso em: 22/09/2021. Cf. ASSIS, Machado de. *Instinto de nacionalidade*. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/355080/mod_resource/content/1/machado.%20instinto%20de%20nacionalidade.pdf. Acesso em 22/09/2021. Para entender tal situação no contexto argentino do século XIX, o qual se assemelha bastante ao caso brasileiro, ver: Cf. PIGLIA, Ricardo. *Sarmiento, escritor*. In: SARMIENTO, Domingo F. "Facundo: ou civilização e barbárie". São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ter passado por algum tipo de revisão e/ou reescritura até 1884, ano da publicação da edição definitiva da epopéia. Embora não seja possível precisar quais alterações foram incluídas neste ciclo do poema, uma coisa é certa: ao começar a publicar o seu épico pan-americano no final da década de 60, Sousândrade indiscutivelmente se envolveu nessa querela a respeito da invenção dos mitos que iriam dar sustentação à nação. No entanto, o poeta maranhense não se incumbiu de compor o poema edificador do império brasileiro, mas sim a épica fundacional de uma América republicana, com outros mitos e perspectivas acerca da história da América e do Brasil, e também com outras expectativas em relação ao futuro.

Os cantos que compõem o Ciclo I do poema podem ser resumidos da seguinte maneira:

- Canto I: A invocação épica; Os Andes; A natureza deificada e politizada; A chegada dos espanhóis na América; O encontro com os povos indígenas; A destruição; A partida do Guesa; O exílio, a diáspora, a errância; O rio Amazonas, o rio Lete, o rio do esquecimento.
- Canto II: Infância do tempo; Ruínas no presente; Temporalização; Críticas à colonização e ao império; *A Dança do Tatuturama*; A primeira descida ao inferno; O caráter didático; O tom ameno e a paisagem pitoresca.
- Canto III: Sonhos com a mãe / tom ameno; Paisagem pitoresca e misteriosa; Sonhos com a musa Chasca; Jogo de contraste e tom sombrio; A tempestade; Natureza versus cultura; Contrastes e temporalização; Críticas à colonização; O arquipélago de Marajó; Natureza versus cultura; Natureza americana empoderada; Bloco da natureza americana: o rio, o oceano e os Andes; O fenômeno da pororoca.

O primeiro fator a se destacar nesse primeiro ciclo do poema é o papel representado pela natureza americana. De um lado, os Andes, natureza pujante e politizada a inspirar o personagem/poeta em sua aventura épica. Do outro, o rio Amazonas a compor junto das cordilheiras um bloco natural de força e intrepidez e também a servir de cenário para as proações que o *Guesa* terá de enfrentar em sua viagem transcontinental que se inicia. O segundo fator a se salientar é a primeira descida ao inferno do poema à beira do rio Amazonas, momento em que saímos dos preponderantes versos decassilábicos e entramos, num rodopio frenético, nas sinuosidades labirínticas dos versos epigramáticos com críticas ao indianismo arcádico e romântico brasileiro e à política indigenista levada a cabo pelo Segundo Reinado.

Diante disso, lanço as seguintes questões relativas a esse primeiro ciclo do poema: qual o papel que os Andes e o rio Amazonas representam no enredo do épico? No que diz respeito ao rio Amazonas, o que significa o mesmo ser tomado pelo rio Lete, o rio do esquecimento? Qual o papel que o mundo amazônico representa no poema ao mesclar um lado real e maravilhoso, pitoresco, a uma faceta revolta e desordenada, volúvel? Em relação à primeira descida ao inferno do poema, qual o efeito de conhecimento ela pode provocar no leitor e no ouvinte ao rebaixar o tom alto solicitado pelo gênero épico, introduzindo em seu bojo versos jocosos e irônicos com montagens e desmontagens para lá de inquietantes?

2.1 A PARTIDA E O RISCO DO ESQUECIMENTO

A invocação épica; os Andes; a natureza deificada e politizada; a chegada dos espanhóis na América; o encontro com os povos indígenas; a destruição; a partida do Guesa; o exílio, a diáspora, a errância; o rio Amazonas, o rio Lete, o rio do esquecimento.

Eia, imaginação divina!

Os Andes

Vulcânicos elevam cumes calvos,
Circundados de gelos, mudos, alvos,
Nuvens Flutuando - que espetac'los grandes!
Lá, onde o ponto do condor negreja,
Cintilando no espaço como brilhos
D'olhos, e cai a prumo sobre os filhos
Do lhama descuidado; onde lampeja
Da tempestade o raio; onde deserto,
O azul sertão formoso e deslumbrante,
Arde do sol o incêndio, delirante
Coração vivo em céu profundo aberto!

“Nos áureos tempos, nos jardins da América
Infante adoração dobrando a crença
Ante o belo sinal, nuvem ibérica
Em sua noite a envolveu ruidosa e densa.
"Cândidos Incas! Quando já campeiam
Os heróis vencedores do inocente
Índio nu; quando os templos s'incendeiam,
Já sem virgens, sem ouro reluzente,
“Sem as sombras dos reis filhos de Manko,
Viu-se... (que tinham feito? e pouco havia
A fazer-se...) n'um leito puro e branco
A corrupção, que os braços estendiam!
“E da existência meiga, afortunada,
O róseo fio n'esse albor ameno
Foi destruído. Como ensanguentada

A terra fez sorrir ao céu sereno!
 “Foi tal a maldição dos que caídos
 Morderam d’essa mãe querida o seio,
 A contrair-se aos beijos, denegridos,
 O desespero se imprimiu-os veio, -
 “Que ressentiu-se, verdejante e válido,
 O floripondio em flor; e quando o vento
 Mugindo estorce-o doloroso, pálido
 Gemidos se ouvem no amplo firmamento!
 “E o sol, que resplandece na montanha
 As noivas não encontra, não se abraçam
 No puro amor; e os fanfarrões d’Espanha,
 Em sangue edenio os pés lavando, passam.
 “Caiu a noite da nação formosa;
 Cervaes romperam por nevado armento
 Quando com a ave a corte deliciosa
 Festejava o purpúreo nascimento.”

Assim volvia a olhar o Guesa Errante
 Às meneiadas cimas qual altares
 Do gênio pátrio, que a ficar distante
 S’eleva a alma beijando-o além dos ares.
 E enfraquecido o coração, perdoa
 Pungentes males que lhe estão dos seus -
 Talvez feridas setas abençoa
 Na hora saudosa, murmurando adeus.

Essas primeiras estrofes do poema dividem-se em três partes: a invocação épica, a chegada dos espanhóis com a conseqüente destruição do império Inca e a partida do *Guesa*. Tudo isso cantado por meio de versos decassilábicos em estilo alto e grandiloquente. Na primeira parte, assistimos ao narrador épico invocar a Cordilheira dos Andes, essa natureza sublime e mística capaz de lhe proporcionar inspiração e pensamentos elevados. Aos Andes, acrescenta-se ainda o sertão, o deserto, o sol incendiário, o céu tempestuoso e o condor, ave típica da região andina e símbolo do romantismo hugoano. A invocação épica, antes dirigida às musas, agora direciona-se a esse “espetáculo grande” da natureza, a essa paisagem deificada e politizada, e também antropomorfa, tempestuosa e “delirante”.

Na segunda parte, assistimos ao encontro nefasto entre espanhóis e incas. “Nuvem ibérica” envolve “em sua noite” os “jardins da América” e vento tempestuoso dobra a flor incaica. Nesse mundo amaldiçoado em que os “fanfarrões da espanha” em “sangue edênio os pés lavando, passam”, o sol, antes resplandecente na cordilheira andina, não encontra lugar, e a noite cai sobre a “nação formosa”. Aqui, diante dessa passagem do dia para noite, encontra-se uma clara conotação temporal, uma cisão entre os “áureos tempos”

pré-colombianos, tempo de inocência e de “ouro reluzente”, e o tempo de maldição instaurado na América com a chegada dos espanhóis. Na terceira parte, vemos o personagem *Guesa* volver o olhar em direção aos Andes, a esses cumes colossais, aos seus “altares”, buscando em suas forças ativas e divinais o apoio necessário para dar início a sua travessia transcontinental e poética, e dele se despedir “murmurando adeus”.

A principal questão a ser levantada em relação a estes primeiros versos do épico diz respeito ao papel representado pelos Andes nesse primeiro ciclo do poema. Natureza pujante e transcendental, espiritual e politizada, indômita, não dominada. De acordo com Keith Thomas, na virada do século XVIII para o século XIX, com a intensificação do processo de industrialização e o desenvolvimento das cidades, houve um crescimento do “anseio sentimental pelos prazeres rurais e a idealização das atitudes espirituais e estéticas do campo”.

⁹⁷ Enquanto as cidades industriais e a paisagem domesticada de estilo geométrico e cartesiano tornavam-se preponderantes na cenário inglês e em parte da Europa continental, a paisagem agreste e estéril, as vastas montanhas e as cordilheiras não cultivadas convertiam-se em “objeto da mais elevada admiração estética”⁹⁸. Segundo o historiador inglês, essa mudança de sensibilidade em relação à natureza, de uma visão utilitária, em que o homem acreditava ter o total domínio sobre as coisas vivas, a uma dimensão cada vez mais estética e mística e também temporalizada, se deu, em parte, dentro do próprio desenvolvimento da história natural, pois os seus objetivos “excediam em muito as necessidades práticas, derivando de uma combinação de impulso religioso, curiosidade intelectual e prazer estético”⁹⁹.

Nesse âmbito, quem melhor irá exemplificar essa situação será o naturalista bávaro Alexander von Humboldt. Em fins do século XVIII, na esteira da reviravolta copernicana na filosofia kantiana, o geógrafo e viajante vai tentar aliar em suas investigações o rigor metódico e científico à percepção individual e subjetiva, ao sentimento e às emoções. Distanciando-se da visão taxonômica da história natural cujo principal representante foi o naturalista sueco Carl Lineu, para Humboldt, a natureza, além de medida e analisada, deveria ser compreendida como força global unificada e animada por forças interativas¹⁰⁰. Para o cumprimento de tal tarefa, para se alcançar a força vital da matéria em sua dinâmica relacional, o naturalista teria de fazer uso da imaginação através do mergulho interior, da

⁹⁷ THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 297.

⁹⁸ Idem, p. 307.

⁹⁹ Idem, p. 334.

¹⁰⁰ Cf. WULF, Andrea. *A invenção da natureza*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

introspecção e da solidão diante da natureza. Aqui, próximo estamos de uma concepção semi-religiosa do mundo natural tal qual a visão rousseauiana e tal qual principalmente à idéia cara ao idealismo alemão¹⁰¹ de que a arte e a poesia poderiam, através desse contato com a natureza, com seu aspecto divino e transcendental, restaurar a unidade perdida por conta da fragmentação social provocada pelo desenvolvimento do capitalismo moderno.

Importante frisar que o naturalista bávaro maturou essas idéias durante a sua expedição científica pela América. Diante do rio Orinoco e do Chimborazo, de acordo com Andrea Wulf, Humboldt pôde vislumbrar esse emaranhado de forças ativas e orgânicas, esse embate nas profundezas da floresta tropical¹⁰². A partir daí, imbuído dessa nova sensibilidade frisada por Keith Thomas e dessa experiência no continente americano, para o viajante, a natureza não deveria mais ser vista como uma sistema mecânico, mas como “um mundo novo e eletrizante repleto de deslumbramentos, uma rede entrelaçada de vida em incessante e sangrenta batalha”¹⁰³, o que acabou por envolver Humboldt, ainda que de modo indireto, na querela acerca da natureza americana, discussão essa moldada pelos anseios europeus com respeito às Américas, preocupações que eram tanto de ordem identitária quanto econômica. Em resumo, podemos afirmar que, ao exaltar o mundo natural do continente americano, Humboldt se contrapunha a uma visão que defendia que a sua natureza era primitiva e selvagem e até mesmo degenerada, assim como as populações autóctones que aí viviam, cujo principal representante no século XVIII foi o naturalista francês Georges-Louis Leclerc, o conde de Buffon.

Além disso, como muito bem notou Mary Louise Pratt, deveríamos nos perguntar se Alexander von Humboldt não se influenciou por toda uma cultura crioula que circulava no continente na virada do setecentos para o oitocentos onde já constava a ideia de “uma natureza americana glorificada e uma antiguidade americana glorificada, como construções ideológicas, como fontes de identificação e orgulho americanista”.¹⁰⁴ Pelo sim, pelo não, e a hipótese é bem sugestiva, fato é que este discurso humboldtiano acerca da natureza americana entrou no vocabulário das elites crioulas que iriam tocar o processo de separação política do

¹⁰¹ Cf. ANDRADE, Alexandre de Melo. Aspectos da Natureza e do Romantismo na filosofia de Schiller, Fichte e Schelling. *Travessias Interativas*, <http://travessiasinterativas.com.br/notes/vol11/alexandre.pdf>, 2012; NUNES, Benedito. Romantismo e Idealismo Germânico. In: Maria José Campos (org.), *Hermenêutica e Poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Idem, p. 111.

¹⁰⁴ PRATT, Mary Louise. *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 256.

império espanhol nas décadas que seguiram a viagem do naturalista pelo Orinoco e pelo Chimborazo, como é possível notar nos escritos de Simón Bolívar, por exemplo¹⁰⁵. No entanto, diferentemente das apropriações visuais e estéticas europeias,

os escritos sul americanos projetaram dramas morais e civis sobre a paisagem, projeções estas destinadas a legitimar ideologicamente a hegemonia crioula contra não só a antiga dominação espanhola mas também contra o imperialismo inglês e francês, e, o que talvez seja ainda mais importante a partir da década de 1820, destinadas a legitimar também as reivindicações democráticas das populações subjugadas de origem mestiça, africana e indígena. A paisagem silvestre de Humboldt brindava um cenário adequado para fantasias de guerras raciais, genocídio e etnocídio.¹⁰⁶

Natureza pujante, natureza divina, natureza política, eis os Andes apresentados a nós leitores no início do poema *O Guesa*. Às cordilheiras, o narrador épico faz a sua invocação de modo a obter a inspiração necessária para o prosseguimento de sua aventura. O mundo natural, antes pensado como mero ser inanimado a ser manipulado pelo homem uno e indivisível do humanismo europeu, contra ataca, servindo como importante elemento retórico na economia textual do épico panamericano e republicano do poeta maranhense. Assim, à natureza vista como simples objeto de exploração, incluído aí o continente americano, processo esse entendido como cultura e civilização¹⁰⁷, contrapõe-se uma paisagem indômita e arrepiada, símbolo de liberdade e de luta.

Nesse primeiro canto do poema *O Guesa*, às Cordilheiras dos Andes vem se juntar o rio Amazonas, o qual irá cumprir uma dupla função no enredo desse primeiro ciclo do poema. De um lado, irá compor, junto dos Andes, esse bloco natural de potência e coragem, por outro, servirá de cenário às provações que o personagem *Guesa* terá de enfrentar em sua aventura épica. É assim que, logo depois de se despedir das cadeias das montanhas andinas, o viajante¹⁰⁸ começará o seu périplo pelo rio. De modo a dar um tom dramático à cena, a

¹⁰⁵ No poema *Delírio sobre o Chimborazo*, Simón Bolívar exemplifica esta apropriação de modo cristalino ao citar o naturalista de modo irônico e crítico.

¹⁰⁶ Idem, p. 342.

¹⁰⁷ Cf. THOMAS, *O homem e o mundo natural*, op. cit.

¹⁰⁸ Em que pese o viés autobiográfico do poema, o que poderia conferir à viagem do herói épico determinado valor retórico, como foro de verdade e como teor de fonte, quando uso o termo viajante na tese estou mais preocupado com seu valor metafórico, como elemento discursivo e ficcional. Nesse sentido, dentro do contexto de constituição do narrador de ficção na prosa brasileira do século XIX e sua relação com a literatura de viagem, conforme notado por Flora Süssekind, a viagem épica do personagem *Guesa*, ao incorporar, à voz lírica, o trânsito e o movimento, deve ser vista como estímulo à autorreflexão libertadora, bem ao estilo do livro *Os devaneios do caminhante solitário* de Rousseau, distante, por sua vez, de certa concepção naturalista adepta de quadros taxonômicos e olhares objetivos e objetificantes. Cf. SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: O narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990; Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. São Paulo: Edipro, 2017; LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e*

princípio, a ambiência será desenhada por uma linha oscilante entre luz e sombra, entre momentos de repouso e inocência e períodos sombrios. O *Guesa*, com seus “negros cabelos” ao vento, índice típico do personagem romântico com projeções libertárias, lembra a sua condição de exilado e refere-se à possibilidade de abertura de um novo ciclo com o início sua travessia.

No entanto, para que tal abertura se concretize, o viajante ainda terá de enfrentar as inúmeras provações que irão surgir no decorrer do caminho. A principal ameaça que lhe espreita durante a sua viagem pelo rio Amazonas, identificado nesse momento do poema ao rio Lete, o rio mítico dos mortos, é o esquecimento do trajeto que o levará ao seu lar de infância, o esquecimento do seu passado, a alienação da sua condição de exilado e de colonizado. Ao *Guesa*, tal qual a Ulisses, caberá lutar contra essa grande tentação que é o esquecimento, consistindo a sua viagem numa trajetória alegórica de luta “para manter a memória e, portanto, para manter a palavra, as histórias, os cantos que ajudam os homens a se lembrarem do passado e, também, a não se esquecerem do futuro”.¹⁰⁹

Porém, diferentemente de Odisseu, que lutou contra as desmesuras monstruosas de ciclopes e os cantos encantados das sereias, de modo a manter a sua condição humana¹¹⁰, a sua cultura, os perigos postos ao personagem *Guesa* provém justamente de um processo dito civilizatório, que se queria cultura, que foi o processo de colonização da América. Sendo assim, no épico panamericano há uma clara inversão desses termos, dessa dicotomia entre civilização e barbárie, entre cultura e natureza, sendo este processo de colonização, de cultura, tido por um processo bárbaro e brutal que a tudo reifica e aliena, servindo a natureza americana, indômita e desmesurada, como um importante operador discursivo de combate na luta contra este processo de alienação provocado pela colonização ibérica na América.

Nos versos que seguem essa cena em que o rio Amazonas é comparado ao rio Lete, o *Guesa* atravessa o rio Solimões. O tom inicial é pitoresco e edenial. Porém, “no seio dessa eternidade”, dessa “augusta mudez”, a sombra desce sobre o rio e o personagem lembra os crimes de desonra praticados por seus falsos tutores e a sua condição de exilado. Nesse

imaginação nos tempos modernos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. A respeito dessa visão naturalista taxonômica no cenário do Brasil do início do século XIX, em especial na obra de Spix e Martius, Cf. LISBOA, Karen Macknow. *A Nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: São Paulo: Hucitec, 1997; Cf. HEIZER, Alda; ORMINDO, Paulo. *Natureza, ciência e arte na viagem pelo Brasil de Spix e Martius (1817-1820)*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2018.

¹⁰⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 15.

¹¹⁰ Idem.

momento do poema, acompanhamos o viajante no desenrolar do seu idílio edênico “aos nós dramáticos de um desenvolvimento que ressalta toda a sua pressão, todas as suas sombras e seus amargos conflitos”¹¹¹. Aliando este processo aflitivo ao satanismo de Lord Byron, aqui o *Guesa* é comparado a Prometeu, ressaltando a sua solidão e dor humana. Nessas águas escuras e espelhantes, onde a alma do personagem se duplica, por meio dessa retórica do sofrimento, do pathos do personagem, nós leitores somos envolvidos em uma ambiência marcada por mistério e treva, numa espécie de “derrame sentimental unido à liberação das potências recalçadas no inconsciente”, numa espécie de “educação pela noite”¹¹², como nos diz Antonio Candido, equivalente “a um modo de ser lutuoso ou melancólico e à explosão dos fantasmas brotados na treva da alma”¹¹³. Nessas águas mortas, nesse rio de ébano, o *Guesa*, absorvido pelas sombras, oferece ao leitor e ao ouvinte, em primeira pessoa, “um túmulo cotidiano a tudo o que, diariamente, morre em nós”¹¹⁴.

Vê-se como tão rápido anoiteço,
Como de sombra e solidão me enluto.
A noite sou, consumo a minha treva.

Em continuidade a esse jogo de luz e sombra, nas estrofes seguintes, das escuridões opressivas, somos encaminhados a panoramas deslumbrantes, a uma paisagem exótica cara ao orientalismo ossiânico¹¹⁵. Aqui, depois de mais uma vez relembrar a sua condição de exilado, sem lar e errante, e ressaltar a ameaça do esquecimento que o persegue, o personagem *Guesa* compara-se a Ulisses, náufrago perdido, e a Cristo. Nesse momento, em tom grave, por meio de versos decassilábicos, o que se apresenta novamente a nós leitores é o sofrimento do personagem, o seu pathos. Sem o amparo transcendental dos Andes, num mundo pós queda, ao personagem só resta a companhia de uma natureza em constante processo de consumação interna, com seus vermes e répteis.

Ó terra! Umbroso e único conviva
Do banquete infinito. Degradadas.

¹¹¹ JACOBBI, Ruggero. Murilo Mendes e o pão subversivo da paz. In: MURILO, Mendes. *Convergências*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 218-219.

¹¹² CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017, p. 22.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Idem, p. 58.

¹¹⁵ Cf. CASTRO, Maria João. *O viajante romântico e o apelo da ruína*. In: “ARTIS - Revista de História da Arte e Ciências do Património”. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/22145?mode=full>. Acesso: 16/05/2021, 2016.

Nos últimos versos do canto, depois de ser comparado ao judeu errante Ahasverus, que fadado estava a caminhar até os fins dos tempos, o personagem expressa o desejo de um dia rever o sol que o acompanhava na serra andina.

2.2 A PRIMEIRA DESCIDA AO INFERNO

Infância do tempo; ruínas no presente; temporalização; críticas à colonização e ao império; a dança do tatutureka; primeira descida ao inferno; caráter didático; tom ameno e paisagem pitoresca.

O início do segundo canto configura-se por meio da contraposição entre um tempo passado ideal e um tempo presente marcado pela degradação e pela ruína, tudo isso acompanhado pelo jogo contrastivo entre claro e escuro, o que proporciona às cenas uma tonalidade dramática. Com isso, o que apenas havia sido esboçado no início do poema, quando da narração do encontro entre os incas e os espanhóis, torna-se preponderante. De um lado, o encanto do Amazonas, a luz, a borboleta, o amor, o sol, a “infância do tempo” com índios selvagens, infantis, briosos e guerreiros, bem ao estilo do indianismo romântico brasileiro¹¹⁶, do outro, à medida que o *Guesa*, “corvo taciturno”, desce “a corrente mais profunda” do rio, a miséria, o túmulo, a sombra, o cauim e os gritos selvagens. Interessante notar que é justamente a descida do personagem pelo rio que dá a tônica dessa transição. Os índios, tal qual o *Guesa* que se afasta do seu habitat andino para cumprir o seu destino sacrificial, “perdendo a origem choram”, “restos de um mundo, os dias tristes rendem”.

Aqui, gostaria de levantar algumas questões relativas ao tropo das ruínas presente nessas cenas. Para qual organização do tempo o seu uso aponta? Estaríamos apenas diante do apelo romântico aos destroços do passado enquanto parte de uma história pretérita que precisa ser recuperada ou haveria aí algum apontamento para o futuro, para uma transformação social capaz de reverter esse quadro de degradação e destruição? No nosso entendimento, versos

¹¹⁶ Para entender melhor a influência do indianismo romântico na obra do poeta maranhense, com seu índio idealizado preso a um passado perdido no tempo, Cf. CUCCAGNA, Cláudio. *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*. São Paulo: HUCITEC, 2004; CASTELLANO, Ramon. *Futuro ao futuro ele corria: o lugar reservado aos povos indígenas no poema O Guesa*. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em História/UFF. Niterói, 2013. Para uma discussão mais abrangente sobre o assunto, Cf. ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. *Comunidades indígenas e Estado nacional: histórias, memórias e identidades em construção (Rio de Janeiro e México - séculos XVIII e XIX)*. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel e GONTIJO, Rebeca (orgs.). *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

como “do passado ao porvir, n’este presente” demonstram que o uso desse recurso serve mais para destacar um tempo passado marcado pela violência colonial que continua a operar sob a política indigenista do Segundo Império do que para demarcar uma visão nostálgica do tempo. Daí um presente marcado pelas ruínas de um tempo que insiste em não passar. No entanto, levando-se em consideração que o épico direciona-se para uma utopia platônica e incaica, e tendo em mente também que o poeta maranhense se fiava nos valores modernos de civilização e progresso, ainda que com dissonâncias e críticas, a questão torna-se mais complexa. Em resumo, poderíamos esquematizar essa situação da seguinte maneira:

- o presente narrado pelo viajante encontra-se em ruínas por conta de um passado de violência e corrupção, da nefasta colonização da América por portugueses e espanhóis, com o genocídio e o etnocídio das populações originárias, cuja continuidade se dá por meio da política indigenista imperial.
- antes desse passado colonial há um passado idealizado, uma ancestralidade cuja estrutura serve de inspiração para a construção de um futuro ideal e utópico, algo que será melhor desenvolvido nos dois últimos cantos do poema.
- para a construção desse futuro há de se romper com este presente em ruínas, há de se operar uma ruptura nessa tessitura continuísta entre a obra colonial ibérica e o império brasileiro.

Atentando para esse esquema, se há uma visão nostálgica, ela aponta para um tempo pré-colombiano, o qual, por sua vez, se direciona para um futuro utópico, servindo o tropo das ruínas sobretudo para a efetuação da crítica que se quer fazer ao processo colonial e ao Segundo Império. Considerando que este primeiro ciclo do poema constitui-se numa viagem de descida, do sopé dos Andes ao oceano Atlântico, dos versos decassilábicos em estilo alto aos epigramas da primeira descida ao inferno, das naturezas pujantes e divinais à terra com seus vermes e répteis, diante desse cenário arruinado só resta ao *Guesa* “deixar o manto etéreo e ser humano”, ou seja, só resta ao narrador/personagem se envolver nessa disputa pelo passado, pelo presente e pelo futuro, nessa luta pela manutenção da palavra diante desse processo violento que a tudo aliena e reifica. Não à toa, aqui nessa altura do poema, Gonçalves de Magalhães, poeta cujo épico *A Confederação dos Tamoios* contou com o

patrocínio do imperador Pedro Segundo e cuja obra *Suspiros poéticos e saudades* é tida como obra fundadora do romantismo brasileiro¹¹⁷, é citado de modo crítico.

Magalhães, Magalhães, na primavera
partiste - e em teus jardins já murcham flores.

Neste momento em que é feita menção a Magalhães, no limiar estamos da primeira descida ao inferno do poema. A partir daqui, no intuito de validar e dar confiabilidade ao que é cantado pelo personagem/viajante, criando assim um efeito de presença, faz-se uso da primeira pessoa do singular e do recurso retórico da visão, “vejo”, “eu vi”. O *Guesa*, “o filho do sol”, que inicialmente assiste de fora ao espetáculo grotesco onde índios “doidejam” e entoam “canto verídico e grosseiro em toada monótona”, se entrega ao “canicular delírio” e à dança macabra. Nesse mundo virado de cabeça pra baixo, ele experimenta o estado vacilante do ser por conta da embriaguez provocada pelo “cauim girante”.

(MUXURANA *histórica*:)

- Os primeiros fizeram
As escravas de nós;
Nossas filhas roubavam,
Logravam
E vendiam após.

(TICUNA *a s'embalar na rede e querendo
sua independência*:)

- Carimbavam as faces
Bocetadas em flor;
Altos seios carnudos,
Pontudos,
Onde há sestras de amor.

(MURA *comprada escrava a onze tostões*:)

- Por gentil mocetona,
Bôa prata de lei.
Ou a saya de chita
Bonita,
Dava *pro-rata* el-rei.

(TUPINAMBÁ *ansiando por um lustro nos
maus PORTUGUESES*:)

- Currupiras os cansem
No caminho ao calor,
Parintins orelhudos,
Trombudos,

¹¹⁷ Cf. RANGEL, Marcelo de Mello. *Poesia, história e economia política nos Suspiros Poéticos e Saudades e na Revista Niterói: os primeiros românticos e a civilização do Império do Brasil*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC, 2011.

Dos desertos horror!

(*Côro dos Índios:*)

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

(*Escravos açoitando às milagrosas imagens:*)

- Só já são senhôzinhos
Netos d'imperadô:
Tudo preto ta fôrro;
 Cachorro
Tudo branco ficou!

(GEORGE e PEDRO, *liberdade-libertinagem:*)

- Tendo nós cofres públicos,
Livre-se a escravidão!
Comam ratos aos gatos!
 Pilatus
Disse, lavando a mão.

(*Ministro portuguez vendendo títulos de honra a brasileiros que não têm:*)

- Quem de coito danado
Não dirá que vens tu?
Moeda falsa és, esturro
 Caturro,
D'excelência *tatú*!

(KONIAN-BEBE *rugindo:*)

- Missionário barbado,
Que vens lá da missão,
Tu não vais à taberna,
 Que interna
Tens-n'a em teu coração!

(*Alvissareiras no areial:*)

- Aos céus sobem estrellas,
Tupã-Caramuru!
É lindóia, Moema,
 Coema,
É a Paraguassú;
- Sobem céus as estrelas,
Do festim rosicler!
Idalinas, Verbenas
 De Atenas
Corações de mulher;

- Moreninhas, Consuelos,
Olho-azul Marabás,
Pallidez, Juvenílias,
Marílias
Sem Gonzaga Thomaz!

(Arraia-miúda, *nas malhas*; Agassiz-Uyara:)

- Que violentam-se elipses,
Ora, na ode infernal!
= Venais... dias d'entrudo...
Mais crudo
Foi do Templo o mangoal.
- Nús, disformes, quebrados,
Neos, rijos, sem dó!
= Vênias... gyra, Baniúna,
A Cariua
Doce mócórócó.

(*Políticos fora e dentro*:)

- Viva, povo, a república,
O'Cabrália feliz!
= Cadelinha querida,
Rendida,
Sou monarcho-jui...i ... iz. (*Risadas*)

(BRUTUS *do último círculo do Inferno de DANTE*:)

- Oh, será o mais sábio
Caesar, que inda há de vir,
Quem, descendo do trono,
A seu dono
Diga, ao povo, subir!

Aristocracia monárquica, missionários modernos a serviço do Império, o imperador D. Pedro II, através do estilo conversacional-irônico, todos são grotescamente satirizados nesse contexto infernal, onde “reinam a depravação e a lascívia, tudo realizado sincreticamente com os elementos ocidentais da colonização, o que só acentua a sua conotação negativa e aviltante”.¹¹⁸ Como muito bem notou Luiz Costa Lima:

O gume crítico-satírico do poeta maranhense é capaz de praticar um “indianismo às avessas”, surpreendendo o índio decadente da região amazônica numa dança-pandemônio reminescente da *Walpurgisnacht* romântica do primeiro Fausto, em promiscuidade orgiástica com corruptos exploradores brancos e missionários pervertidos.¹¹⁹

¹¹⁸ CUCCAGNA, Cláudio. *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*. São Paulo: HUCITEC, 2004, p. 129.

¹¹⁹ LIMA, Luiz Costa. O campo visual e uma experiência antecipadora. In: CAMPOS, Augusto e Haroldo. *Revisão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 556.

Nesse primeiro episódio infernal do poema, a crítica contra o indianismo arcádico e romântico brasileiro, contra os seus heróis e heroínas a pairar nas alturas, rebaixa os cânones estéticos imperantes no indianismo literário do reinado de D. Pedro II e instaura uma crise representacional no seio da unidade épica, da história e da literatura pensadas enquanto arquivos da nacionalidade. Por meio de construções imagéticas e da justaposição de episódios, nesse momento do poema, camadas e mais camadas se acumulam, qual um palimpsesto.

Eis o *desarrazoado patológico*, esse mundo do sem razão e sem lógica, esse mundo dos duplos e dos fantasmas, essa dimensão fantasmagórica engendrada pela pulsão colonial/imperial inscrita no seio da própria linguagem do poema. Pensando a literatura negra pós-colonial, Achille Mbembe vai nos dizer que essa inscrição se dará sobretudo por meio de uma escrita figural e um entrelaçado de imagens psíquicas cuja carga de multiplicidades aproxima-os dos elementos dispersivos, elípticos e ambíguos deste mundo de sinais trocados. Como notado, a *Dança do Tatuturema* é composta por várias camadas. Neste “canicular delírio” a apreensão só se torna possível por meio de fragmentos, a partir de múltiplos planos. “Ao longo de uma linha fugidia e elíptica, ziguezagueante”¹²⁰, o que se ressalta para nós leitores é que o encontro com o real “só pode ser fragmentário, dilacerado, efêmero, feito de discordâncias, sempre provisório e sempre a ser retomado”¹²¹, o que o aproxima muito do gênero barroco e seu drama lutuoso utilizado por Walter Benjamin para tecer suas críticas à história da civilização ocidental. Dentro de tal concepção, a história é tida como um espetáculo de perda, uma história “que se preocupa menos pela ‘estrutura’ do passado, do que por sua ‘desestruturação’, sua explosão em ‘fragmentos, pedaços e cacos, sua des-narrativização”¹²². Sendo assim, por meio de uma dramaturgia das ruínas, instaura-se, no épico *O Guesa*, uma crise representacional a partir da qual escancara-se a inconsistência da história e da literatura oficiais do Segundo Reinado em seus modos de representar o passado e o presente da nação. Com margens e fronteiras fluidas e em obstinada oscilação, essa “verdadeira ‘imagem de pensamento’ dá sequência e, simultaneamente, introduz uma descontinuidade na tradição secular de dizer do e o Brasil”¹²³, e a América.

¹²⁰ MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 231.

¹²¹ Ibidem.

¹²² WHITE, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010, p. 94.

¹²³ NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Fragmentos da identidade Brasil: espaços, escritas, paisagens*. São Paulo: Intermeios, 2018, p. 40.

No texto *Literatura em ruínas ou as ruínas na literatura?*, Edgar Salvadori de Decca diz o seguinte a respeito de *Os sertões* de Euclides da Cunha:

(...) não há como escapar do julgamento histórico dos responsáveis por esta devastação. O crime das nacionalidades é também o crime da apropriação predatória que a colonização ibérica realizou nas Américas, e os sertões nordestinos comparam-se, enquanto ruínas, às terras desoladas deixadas por Pizarro e Cortez na conquista do México e da região Andina.¹²⁴

Ainda segundo o autor, ao representar em *Os sertões* a brasilidade enquanto ruína, Euclides da Cunha reflete sobre as ambiguidades e contradições da civilização ocidental, o que faz com que a narrativa sobre a tragédia de Canudos se torne uma questão de ordem essencialmente histórica. A respeito desse problema, segundo Edgar de Decca, o jornalista e escritor ressalta a força regressiva da história, fruto de uma civilização que se barbariza e que se distancia assim de seu suposto valor progressivo de aperfeiçoamento humano.¹²⁵ Com essa visão crítica que denuncia a mistificação da história oficial republicana, cujos valores de civilização e progresso serviam como eixos organizadores e explicativos da nação, a obra de Euclides da Cunha também se reveste, como muito bem notou o autor, de uma clara dimensão política.

No entanto, para além de destacar o pioneirismo em “arrancar a máscara de civilidade por trás da qual se escondia, com extrema hipocrisia, a barbárie nacional”¹²⁶, o que Edgar de Decca visa defender em seu texto é que o tropo das ruínas ganha tanta relevância na obra euclidiana que torna-se possível tomá-lo como um importante conceito interpretativo da nossa história nacional, constituindo-se o seu uso em *Os sertões*¹²⁷ numa questão da filosofia da história, pois aí Euclides da Cunha acabou por tematizar “também a precariedade das letras nacionais em seus modos de representação da realidade brasileira”¹²⁸. Sendo assim, das ruínas da literatura, veríamos surgir uma literatura em ruínas.

Quase vinte anos separam a publicação de *Os sertões*, cuja primeira edição veio a público em 1902, do poema *O Guesa*, cuja edição definitiva é de 1884¹²⁹. Muitas são as

¹²⁴ DECCA, Edgar Salvadori de. Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível. In: Stella Bresciani e Márcia Naxara (Orgs.). *Literatura em ruínas ou as ruínas na literatura?* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004, pp. 147-172, p. 156.

¹²⁵ Cf. SPECTOR, Céline. *Civilização e desrazão: a ambivalência das Luzes*. In: NOVAES, Adauto. “Mutações: Dissonâncias do Progresso”. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

¹²⁶ Idem, p. 165.

¹²⁷ Cf. Cunha, Euclides da. *Os Sertões: Campanha de Canudos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

¹²⁸ Idem, p. 164.

¹²⁹ Embora o poeta tenha publicado em 1902, um mês antes de seu falecimento, o Canto *O Guesa, O Zac*, onde transforma o personagem romântico destinado ao sacrifício no sacerdote máximo dos chibchas, de modo a

similaridades entre as obras, sobretudo no que diz respeito às avaliações críticas acerca das realizações da civilização ocidental e no que tange à problematização das limitações da literatura brasileira em dar conta da realidade nacional, o que se faz notório, no caso do poema *O Guesa*, nas suas duas descidas ao inferno, com seus versos epigramáticos a romper com a unidade épica. No entanto, além das disparidades formais, uma questão importante as diferencia. Ainda que ambas tratem o presente como um tempo residuário¹³⁰, no qual atuam as resistentes ruínas da modernidade, o que lhes proporciona uma percepção da incompletude da nação, somente *O Guesa* aponta para a possibilidade de um futuro promissor, o qual não viria, é claro, sem lutas e resistências. Como notou Francisco Foot-Hardman, com forte sentido abolicionista, republicano e panamericanista, Sousândrade converte o personagem *Guesa*, “jovem índio eleito para ser conduzido pela trilha do Suna rumo ao sacrifício solar, em viajante profético transcontinental, ecumênico, trans-histórico, numa palavra: utópico”.¹³¹

Talvez essa desconformidade se explique por conta da diferença geracional entre os autores. Enquanto Euclides da Cunha se desencantava com a República recém implantada, Sousândrade, atuando num contexto em que a nação passava a ser repensada a partir de novos referenciais teóricos e políticos¹³², nutria enormes esperanças de que a derrubada da Monarquia seguida da instauração da República pudesse trazer mudanças reais e significativas à nação. Além disso, a utilização de diferentes modalidades de escrita, no caso de Euclides da Cunha, mais próxima a uma prosa científicista, em que pese as imagens dilacerantes e cortantes, no de Sousândrade, mais poética e romântica, acabou por enformar de certo modo as projeções para a nação criadas por ambos. Mais desencantada no caso do primeiro, mais extremada e esperançosa no segundo¹³³.

exaltar a República recém inaugurada, esse Canto não possui nem afinidade estilística nem temática com a edição definitiva do poema, estando talvez mais próximo do tom patriótico dos poemas *Harpa de Ouro* e *O Novo Éden*, ambos publicados no início da década de noventa do século XIX.

¹³⁰ Cf. OLIVEIRA, Maria da Glória; GONTIJO, Rebeca; FRANZINI, Fábio. *Ordering time, nationalising the past: temporality, historiography and Brazil's "formation"*. Disponível em: <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/historein/article/view/8585>. Acesso em 08/04/2021.

¹³¹ HARDMAN, Francisco Foot. *A vingança da Hileia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 214.

¹³² Cf. TURIN, *Tessituras do tempo*, op. cit.

¹³³ Sendo assim, podemos afirmar que o épico *O Guesa* transita tanto entre esse lado disfórico que marca *Os Sertões*, realizando a denúncia do crime da colonialidade e também da nacionalidade, quanto entre a perspectiva utópica, quase otimista, tal qual *Facundo: ou civilização e barbárie* de Domingo F. Sarmiento. Cf. SARMIENTO, Domingo F. “Facundo: ou civilização e barbárie”. São Paulo: Cosac Naify, 2010; Cf. HARDMAN, Francisco Foot. *O fantasma da nacionalidade*. In: SARMIENTO, Domingo F. “Facundo: ou civilização e barbárie”. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Apesar dessa diferença, pode-se afirmar que ambos teceram um elo de continuidade entre um presente em ruínas e um passado colonial predatório e violento, o que fez com que os dois tivessem uma avaliação crítica acerca das realizações da modernidade, apontando o que havia de bárbaro por debaixo do seu manto solar e civilizacional. Além disso, pode-se afirmar ainda que os seus modos de figuração narrativa e interpretativa da história nacional, mais do que uma ordem temporal, tinham também um sentido, o qual extrapolava os limites do estado-nação, articulando-o à dinâmica do sistema capitalista mais abrangente, o que se torna notório em *O Guesa* por conta da relação entre as duas descidas ao inferno da epopeia, da centralidade da escravidão e da cartografia crítica que envolve a África, o Caribe, a Europa e as Américas.

Diante desse sistema que a tudo aliena e reifica, impondo o exílio e a diáspora, Sousândrade, a partir da dimensão íntima do personagem *Guesa*, assume esse deslocamento temporal e espacial como princípio nuclear das ações narradas da sua epopéia¹³⁴. Trabalhando um luto ainda não consumado, no poema *O Guesa* reabrem-se as discussões a respeito do passado colonial, ao qual atrela-se um presente degradado e em ruínas. Aqui, nota-se uma clara inversão valorativa ao elo continuísta criado por historiadores, romancistas e poetas que atuaram sob a proteção das instituições imperiais, em especial do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Enquanto para estes intelectuais essa ligação era vista de modo positivo de modo a ressaltar a centralização do estado monárquico, cume desse processo civilizacional de progresso que teria começado com a chegada dos portugueses na América, no épico *O Guesa* essa relação tem nítido valor negativo, fazendo-se necessário superar as renitentes ruínas da modernidade, restos de um passado marcado pela escravidão e pela violência, o que só seria possível com a derrubada do Segundo Reinado.

No entanto, é preciso lembrar que no poema *O Guesa* estamos diante de um trabalho de memória, sendo essa inscrição e inserção dos processos de reificação e abstração no seio da própria linguagem um modo de esvaziar, de dar passagem, a esse lado espectral criado pela violência colonial. No rio Amazonas, o rio Lete, contra o poder do esquecimento e da morte, o *Guesa* luta, em última instância, pela manutenção da palavra. Para Mbembe, será justamente esse jogo de associações e metamorfoses com este mundo fantasmal que tornará possível ao colonizado a manutenção de seu estado de consciência diante do poder reificador colonial, escapando assim ao mundo dos mortos que lhe foi destinado.

¹³⁴ Cf. HARDMAN, *A vingança da Hileia*, op. cit.

É assim que, logo após a saída desse primeiro círculo infernal, o personagem retoma a sua viagem que irá instaurar um novo tempo na América e no Brasil. Nesse momento, retornamos aos versos decassilábicos preponderantes do poema. Em tom grave e condoreiro, em terceira pessoa, o narrador tece críticas às “guardas nacionais” e ao “nobre escravocrata, que é barão”, e pede desculpa ao leitor e ao ouvinte pelo “triste recitado do que às bordas se vê do Solimões”. No entanto, essas desculpas parecem tão-somente realçar a urgência de se dizer o que ali acontece, o que se nota pelo claro teor didático e crítico dos versos que seguem.

Chamem eles, embora, louco ao sábio
Que os cancos sociais descobre à luz;
Cúmplice é quem protraí, torcendo o lábio,
Aqueles para os quais veio Jesus.

Após estes versos, vemos o viajante se dirigir para o rio Negro. A paisagem circundante compõe-se de sombra e luz, encaminhando-se mais para um tom etéreo onde reina a natureza hospitaleira. Porém, depois de passar por Manaus, a noite desce sobre o mundo amazônico e o personagem se entrega às “cismas na solidão dos infelizes”. Essa passagem do idílio edênico e luminoso aos nós sombrios e dramáticos só faz realçar os amargos conflitos que permeiam a natureza amazônica e o fluxo de consciência do personagem, ambos entrelaçados e se influenciando mutuamente. Aqui, o rio torna-se misterioso e estranho, uma esfinge. O *Guesa*, personagem inequivocamente romântico, toma para si esse caráter fugidio e errante do rio e, em primeira pessoa, assim canta:

Porque eu venho, do mundo fugitivo,
No deserto escutar a voz da terra:
- Eu sou qual este lírio, triste, esquivo,
Qual esta brisa que nos ares erra.

2.3 A NATUREZA AMERICANA CONTRA-ATACA

Sonhos com a mãe / tom ameno; Paisagem pitoresca e misteriosa; Sonhos com a musa Chasca; Jogo de contraste e tom sombrio; A tempestade; Natureza versus cultura; Contrastes e temporalização; Críticas à colonização; O arquipélago de Marajó; Natureza versus cultura; Natureza americana empoderada; Bloco da natureza americana: oo rio, o oceano e os Andes; O fenômeno da pororoca.

O terceiro canto do poema inicia-se num tom ameno e calmo de modo a introduzir a cena em que o personagem *Guesa* sonha com a mãe, “há tantos anos morta”. A paisagem que

o cerca é pitoresca e luxuriante. Nos versos que seguem essa primeira cena, o personagem realça a sua condição de errante, comparando-se às “aves do céu” que vivem “de sol formoso, perfume, ar puro, amor, canções e gozo”, e evidencia que o futuro, por conta dessa inconstância e errância que marcam a sua existência, a outros cabe, a outros que “tendes alto lugar no Estado” que “o amanhã vos dá seguro”. Importante notar nesse início do terceiro canto do poema a continuidade do uso da retórica romântica que contrapõe o mundo da natureza com o qual o personagem se identifica, ou seja, o mundo da impermanência, da constante transformação das coisas e dos elementos, ao mundo civilizado.

Logo depois desses versos, nós leitores somos encaminhados para uma ambiência misteriosa onde “gênios” e vozes ressoam à beira do Amazonas. O tom é feérico. Na solidão, o *Guesa* dorme calmamente e “nele alumia o sonho dos amores”.

Corre a estação do ardor - formoso clima!
Gênios à sombra, o centelhar das flores,
Quente o perfume do ar, vagos rumores
Nas calmas, no ermo - vozes do Parima!
Nobre sois. Não lembrastes meus deveres,
E estou lembrando tudo ao coração;
Ao meu posto faltei, pelos lazeres
Do errar virgiliano da solidão.
Sobre a relva odorosa das lagoas
De onda esmeralda e florescidas bordas,
Que formam, desaguando no deserto,
O rio à pesca das selvagens hordas,
Dormindo o Guesa está. Negrantes coroas,
De palmeiras orlando cada lago,
Em cada leito azul luzente aberto
Brilha o etéreo fulgor de um sonho mago.

Como é possível notar nesses versos citados acima, há uma clara acentuação dos traços pitorescos nas paisagens que cercam o rio amazônico, formando todo um conjunto de placidez e harmonia. Aqui o rio é tomado por uma água leitosa, cujas marcas principais, como nos ensina Bachelard em seu estudo sobre a imaginação da matéria água, são o otimismo e a abundância. Água que embala a barca romântica e o sono do personagem, lhe encaminhando “para uma ambiência de puro éter, para um “sonho mago”¹³⁵ onde poderá encontrar a sua musa incaica Chasca. Nesse momento do poema, dos seus sonhos mais desejantes e utópicos, “parece que o poético renasce quase naturalmente dessa projeção fluvial”¹³⁶.

¹³⁵ Cf. BACHELARD, *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, op. cit.

¹³⁶ HARDMAN, Francisco Foot. *A vingança da Hileia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 88.

No entanto, como já notado no presente capítulo, uma característica que marca o épico panamericano é o jogo entre claro e escuro, não servindo esse traço pitoresco da natureza como matriz de individuação nacional, algo muito comum dentro da concepção providencialista e fatalista do indianismo romântico palaciano¹³⁷. De estirpe hugoana, “profusa tanto em seu humanitarismo social quanto no registro do sublime que se revela nos movimentos grandiosos da natureza”¹³⁸, por meio desse jogo entre luz e sombra, o que se quer ressaltar é a dramaticidade da materialidade do mundo natural no movimento incessante de suas forças cósmicas. É assim que, nas estrofes que seguem o sonho do personagem com sua musa incaica, o aspecto sombrio começa a se espriar pelos versos do poema, de modo a sugerir a tempestade que se anuncia.

As balseiras na luz resplandeciam -
Oh! que formoso dia de verão!
Dragão dos mares - na asa lhe rugiam
Vagas, no bojo indômito vulcão!
Uma imagem fatal (para o ocidente,
Para os campos formosos d'áureas gemas,
O sol, cingida a frente de diademas, Índio
E belo atravessa lentamente):
Estrela de carvão, astro apagado
Prende-se mal seguro, vivo e cego,
Na abóbada dos céus, - negro morcego
Estende as asas no ar equilibrado.
E estende, abrindo-as, asas longas, densas
(Alvar boquinha, os olhos de negroses,
E lumes de Satã e os que são traidores,
De Luzbel morte, já sem luz, sem crenças)
Vibra, acelera a vibração de açoite
Da asa torva com que fustiga os ares;
Qual a palpitação vasta da noite,
Oscila a esfera, varzeando os mares.

Para além do vocabulário satanista, recurso já utilizado em outros momentos desse ciclo, observando atentamente estas estrofes citadas, é possível perceber um jogo poético muito nuançado entre os vários termos que as compõem. Asa, por exemplo, é a “asa do dragão/balseira”, “asa do morcego” e “asa dos ventos”. Outra questão relevante presente nesses versos é a passagem da luz para a sombra, o que realça ainda mais a carga de dramaticidade que se quer emprestar à cena, dando-se a mudança da segunda para a terceira

¹³⁷ Cf. ESTEVES, Paulo Luiz Moreaux Lavigne. *Paisagem em Ruínas: Exotismo e Identidade Nacional no Brasil Oitocentista*. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/dados/a/8r9DTTKKmVbbW9tcjhCZfkt/?lang=pt>. Acesso em: 25/08/2021.

¹³⁸ Idem, p. 92.

estrofe de modo brusco, transformando-se o sol, “áurea gema”, em “estrela de carvão”. Além disso, outros elementos indicam a mudança que irá ocorrer no rio Amazonas, tais como: o “indômito vulcão” já na primeira estrofe e “a vibração de açoite que fustiga os ares”.

Uiva o caos, retumba! As sombras falam
Com as vagas! Os ventos têm açoite!
A treva, dentes que rugindo estalam!
Granada, as chuvas! Olhos d’águias, a noite!
Dos céus lançam, vulcânicos dilúvios,
Lavas d’água e de fogo pelos ares!
- Mas aqui tudo é rápido; os eflúvios
Rareiam do ar a oeste, áureos, solares.
Agora, a frente erguei ante a natura,
Vede a perturbação dos elementos:
Quem suscita esta guerra de loucura
Entre o fogo dos céus, a chuva e os ventos?

Aqui, o *Guesa* é acometido por uma tempestade onde “uivam o caos” e “guerreiam os elementos”. Nós leitores, antes postos diante de uma água leitosa e harmoniosa, agora nos encontramos frente a uma água violenta e colérica. Nestes versos citados, a primeira questão que ressalta aos olhos são as antropomorfizações dos elementos da natureza, o que traz ao poema toda uma dinâmica metafórica capaz de envolver-nos nesta cena de tempestade por que passa o *Guesa* no rio Amazonas. No entanto, me parece que a questão principal a ser levantada acerca desse trecho citado diz respeito ao papel que essas águas violentas representam na trama desse primeiro ciclo do poema. Para tentar responder a tal questionamento, mais uma vez lanço mão das reflexões de Gaston Bachelard acerca da imaginação da matéria água. A respeito da relação entre os elementos água e ar num momento de tempestade, segundo o filósofo francês, “o pensamento no vento”¹³⁹, esse “arrojar-se aos quatros ventos do céu”¹⁴⁰, constitui-se, antes de tudo, como um pensamento de combate. Por esse prisma, as lágrimas e anseios do viajante diante de tal cenário não devem ser vistos somente como da ordem das dores. Eles devem ser vistos sobretudo “como da ordem da raiva, respondendo com a cólera à cólera da tempestade”¹⁴¹. Como nos encontramos, neste primeiro ciclo da epopeia, dentro de uma trama de disputa entre os elementos da natureza americana e os elementos da civilização europeia, essa cena pode ser vista como mais um capítulo deste

¹³⁹ Idem, p. 168.

¹⁴⁰ Ibidem.

¹⁴¹ Ibidem.

embate, embate esse que podemos relacionar a outras figurações metafóricas acerca do elemento rio dentro do contexto de consolidação do Segundo Reinado.

Em 1844 foi publicado na revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro o texto preceptivo *Como se deve escrever a história do Brasil* do bávaro Carl Martius. Vencedor do concurso promovido pelo instituto que pretendia justamente estabelecer as diretrizes básicas que deveriam nortear a escrita da história nacional, o texto insere-se no contexto das tentativas de consolidação e centralização¹⁴² do estado monárquico sob os auspícios de um novo imperador, cuja coroação aos quinze anos de idade consistiu numa investida, por parte da elite imperial, para afastar os perigos sediciosos e as ideias republicanas que se espalharam pelo país durante o período regencial. Somando-se ao temor às revoltas escravas ao estilo da Revolução Haitiana e à tentativa de afastamento em relação às nações vizinhas republicanas, cujas imagens estavam associadas ao caos político e social, ao texto do naturalista coube reforçar, através de uma proposição de reconstrução de uma origem de um passado e memória nacional, o sentimento de pertencimento a uma mesma unidade nacional pautada na ideia de coesão social.

Partindo do princípio idealista alemão cujas ideias principais culminaram no conceito genealógico de nação, para criar esse amálgama, “o autor defendia o ponto de vista de que era preciso levar em conta os elementos étnicos, que desempenharam papel relevante na formação dos brasileiros”¹⁴³. Nesse ponto, ele se utiliza então da metáfora do rio:

Jamais nos será permitido duvidar que a vontade da Providência predestinou ao Brasil esta mescla. O sangue Português, em poderoso rio, deverá absorver os pequenos confluente das raças Índia e Etiópica. Em a classe baixa tem lugar esta mescla e, como em todos os países se formam as classes superiores dos elementos inferiores, e por meio delas e se vivificam e fortalecem, assim se prepara atualmente na última classe da população brasileira essa mescla de raças, que daí a séculos influirá poderosamente sobre as classes elevadas, e lhes comunicará aquela atividade histórica para a qual o Império do Brasil é chamado.¹⁴⁴

Como é possível observar nesta citação, guiada pela providência, a nação, como um rio que flui placidamente, se encaminha pela senda evolucionista de “natureza

¹⁴² Para entender a complexidade e a incompletude de tal processo, Cf. MATTOS, Ilmar Rohloff. *O tempo saquarema*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

¹⁴³ GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. *Historiografia e nação no Brasil: 1838-1857*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011, p. 128.

¹⁴⁴ MARTIUS, Karl Friederich Phillipe von. *Como se deve escrever a história do Brasil*. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. “Livro de Fontes de historiografia brasileira”. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 65.

teleologicamente orientada”,¹⁴⁵ o que lhe permitiria, sob o império, a entrada no concerto das nações civilizadas. Antecipando-se em algumas décadas às teorias racistas¹⁴⁶ que iriam ganhar corpo após a segunda metade do século XIX, quem sabe até mesmo lançando os fundamentos dessa ideologia racial elaborada pela elite brasileira, ideologia essa “caracterizada entre outros pelo ideário do branqueamento”¹⁴⁷, o que ressalta no texto do naturalista bávaro é a ideia de mescla, de “democracia racial”¹⁴⁸, sendo a metáfora do rio claramente uma figura de linguagem marcada pela ideia de conciliação, acordo esse relacionado também ao passado colonial haja vista o império ser visto como continuador da obra “civilizatória” de Pizarro, de Cortez, dos bandeirantes brasileiros que “executaram façanhas dignas da admiração da posteridade”¹⁴⁹.

Mais de uma década depois da publicação do texto de Carl Martius, outra obra trouxe essa ideia do elemento água com valor conciliatório, purificador. Sem a presença do elemento “etiópico”, em *O Guarani* de José de Alencar, na cena final em que Peri e Ceci assistem à cena de destruição provocada por um enorme incêndio, as águas de um dilúvio projetam para a nação um futuro promissor. Sobre as ruínas do presente, nessa junção entre os elementos português e indígena, sem qualquer traço do regime escravo que vigorava no país, Peri e Ceci tornam-se os edificadores de uma nova nacionalidade, “pais fundadores da história da conciliação”¹⁵⁰.

Diante dessas metáforas do rio e do elemento água, lanço a seguinte questão acerca desse primeiro ciclo do poema *O Guesa*: o que nos diz o rio Amazonas construído por Sousândrade? Além de compor junto dos Andes um bloco de natureza pujante e grandiosa, além de servir de cenário às provações que o viajante terá de enfrentar em seu périplo expiatório, o que lhe confere um claro valor purificador e utópico, o rio Amazonas é tomado também pelo o rio Lete, o rio dos mortos que ameaça o personagem com a possibilidade do esquecimento, ameaça essa que se dá por conta da brutalidade do processo ‘civilizatório’

¹⁴⁵ PALTÍ, Elías. *La nación como problema: los historiadores y la “cuestión nacional”*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 39.

¹⁴⁶ Para uma discussão acerca do desenvolvimento dessas teorias a partir da década de 70 do século XIX, Cf. SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

¹⁴⁷ MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntico, 2020, p. 21.

¹⁴⁸ GUIMARÃES, *Historiografia e nação no Brasil: 1838-1857*, op. cit., p. 128.

¹⁴⁹ MARTIUS, *Como se deve escrever a história do Brasil*, op. cit., p. 79.

¹⁵⁰ DECCA, Edgar Salvadori de. Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível. In: Stella Bresciani e Márcia Naxara (Orgs.). *Literatura em ruínas ou as ruínas na literatura?* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004, pp. 147-172, p. 152.

ibérico continuado pela política indigenista imperial contra as populações indígenas ribeirinhas, com as quais o personagem *Guesa* é identificado.

Ademais, o rio sousandradino é um rio caudaloso e tempestuoso, como foi possível notar na última cena citada, bem como sinuoso e labiríntico, local onde ocorre a primeira descida ao inferno do poema, na qual se inserem versos epigramáticos no seio da totalidade épica. Na *Dança do Tatuturama* o tempo é múltiplo e anacrônico, inapreensível. Ali tudo revela-se parcial e limitado. Um interdito é posto frente ao *epos* mestiço recomendado por Von Martius e José de Alencar. Inseridas essas figurações espaciais labirínticas prenes de estranhamento, nesse momento do poema, instaura-se uma crise de representação acerca das construções identitárias formadoras da nacionalidade. Deixando à mostra que a continuidade temporal tecida entre o projeto ‘civilizacional’ colonial português e o Segundo Reinado é na verdade uma história de barbárie, por meio de notações ao mesmo tempo geométricas e movediças, nesse momento do épico, ficam às claras as imprecisões da pretensa delimitação da nacionalidade, fazendo com que a nação deixe de “ser algo dado para se tornar, novamente, um problema a ser resolvido”¹⁵¹. Como Euclides da Cunha em suas reflexões acerca do rio Amazonas: “tal é o rio, tal a sua história: revolta, desordenada e incompleta”.¹⁵²

Retornando aos versos do terceiro canto do poema, depois do fim da tempestade, seremos encaminhados novamente à natureza idílica americana, a qual será comparada à natureza grega e romana.

Vede-me o quadro do fugaz crepúsculo,
Que não no tendes mais formoso e ameno
Nem no flóreo verdor de um prado túsculo,
Nem nos golfos azuis do mar heleno:
Morre e vasqueja o sol, chama e saudade
No espanadar dos raios, qual o gênio
Que na glória, caindo, à eternidade
Clarões envia – um lado do proscênio
Do outro – a lua se alevanta, exulta
Na ascensão maviosa da beleza!
Ao verde-negro da montanha inculta
Prende-se o sólio azul da natureza.
Dos naturais altares a balança,
São as conchas, a de oiro e a d'alva prata:
Aquela, o dia leva da esperança;
Traz esta a noite misteriosa e grata.
E o sol posto, e a lua abandonada
Nestas ermas paragens, vago idílio

¹⁵¹ Idem, p. 198.

¹⁵² CUNHA, Euclides da. *À margem da história*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua00089a.pdf>. Acesso em: 16/05/2021. 1909, p. 9.

Meiga escutando, a música do exílio
Na solidão das águas realçada
Quando na harpa da terra, cujas cordas
São estes longos solitários rios,
Ressoa a natureza; quando às bordas
Os jaguares a olhar pasmam sombrios.

Nestas estrofes, tudo é pitoresco, tudo é natureza “inculta” e “misteriosa”. Da passagem do dia pra noite e da noite para o dia, nestes versos, vemos se juntar a esta dinâmica que estrutura o presente ciclo uma outra contraposição já presente em outros momentos desse ciclo do poema, qual seja: a oposição entre passado e presente, onde as “Amazonas de antes” tornam-se “tristes caboclas”. Nos versos seguintes, juntando o contraste entre claro e escuro a esta passagem temporal, o poeta maranhense irá nos brindar com uns dos mais belos versos do presente ciclo.

“Por que do nome teu não são chamadas
As flores tuas, mais que todas belas
Dentre os mares, Colombo? Por que estrelas
Tão adversas do gênio, tens murchadas
“Da frente ao redor coroas angélicas?
- Sendo do mundo teu benção fagueira,
Raiou Colômbia! Anoteceu Américas,
Quando lhe foste a maldição primeira!
“Quando o primeiro índio à escravidão
Viu-se por tuas próprias mãos vendido
E foi, desde esse instante denegrado,
No mundo novo a morte e a confusão!”

“Raiou Colômbia! Anoteceu Américas, quando lhe foste a maldição primeira”. Nestes versos, retornamos às críticas mais diretas que já tinham sido feitas à colonização ibérica na América. As figuras de linguagem são as mesmas utilizadas no início do poema. Novamente, “nuvem ibérica” invade os jardins da América e derruba a flor incaica, abrindo um período de maldição no continente com o genocídio e escravização das populações originárias. Nos versos seguintes, depois de passar por Parintins e Gurupá, o viajante será perpassado por nuvens delirantes e endoidecidas “que lhe anoitecem” a alma ao trazerem “as memórias das coisas já passadas”. A interpenetração entre os elementos da natureza e fluxo de consciência do personagem só faz aumentar a carga de dramaticidade da cena.

“Quando nos céus as nuvens endoidecem
Indo de um p'ra outro lado desgarradas,
Eu tremo por minha alma – lhe anoitecem
As memórias das coisas já passadas..
“Traição dos céus! Amostram-me no espaço
Os quadros do mistério da inconstância

De um coração misérrimo na infância
Da vida, que lhe foge, foge – e eu passo
“Com a minha alma, a nuvem delirante
Do céu interior... também formoso
De azul e rosas, de astros fulgurante,
Ou de tristeza e abismos procelosos.
“*Raio de sol* entrando na choupana,
Boas novas, rugindo asas, trazia..
- Não vos parece a sombra de Orellana,
Que s'escoa através da ramaria?”

Embora a última estrofe dos versos citados pareça apontar para uma mudança de tom ao referir-se às “boas novas” que entram na choupana junto do “raio do sol”, o que vemos nos versos seguintes é todo um vocabulário soturno, onde dá-se ênfase novamente à orfandade e à traição sofrida pelo personagem pelos seus tutores ambiciosos e mal intencionados. Aqui, mais uma vez, estamos diante do pathos do *Guesa*, cuja tristeza lhe vem “cavando as faces”, lhe “corroendo a existência, na saudade funda do exílio”. No entanto, no correr dos versos, logo chegamos ao arquipélago de Marajó, onde tudo muda. Nesse momento da viagem, o tom edênico finalmente se impõe e a natureza é comparada aos elementos dos salões da corte do mundo civilizado.

Vastos salões se abrem solitários
De arquitetura esplêndida e fantástica:
São-lhes bromélias rubros lampadários,
Pórtico os troncos da sinfonia elástica;
São-lhes aromas bálsamos virtuosos,
Festiva música os clarins do vento,
Enchem-nos flores, cantos harmoniosos
Da cigarra pungindo o isolamento –
Condão de solitude, traz o canto
Da cigarra este inverno ao coração;
Úmbrio o ar transparente, leva o encanto
Aos mistérios da selva, à escuridão.

Após estes versos, somos encaminhados para o fim do terceiro canto. Nesse ponto, narra-se o encontro do rio Amazonas com o oceano Atlântico. Nestas estrofes fica bem claro o empoderamento destinado à natureza americana e brasileira nesse primeiro ciclo do poema. Nos primeiros versos que compõem este trecho, o rio e o oceano são comparados a duas grandes coroas, ligando-se em seguida o oceano Atlântico aos Andes, de onde desce “o vendaval” que “assoerbado” torna a paisagem marítima “revolta e sublevada”. Por fim, somos postos diante do fenômeno da pororoca, onde, “turvo, trêmulo acorda, esplende o rio”.

Quis aqui o Poder que s'encontrassem
Com o Amazonas, alto o sol, o Oceano,

Qual duas grandes coroas que brigassem
Ao brandão do equador -

Deus Soberano!

Troveja ao longe! Vaga diluvial,
Do oceano esfinge trágica partindo,
Ares e álveo abalados, rebramindo,
Qual dos Andes descendo o vendaval,
Qual a d'orgulho vaga, assoberbado
O peito de um tirano – em duros estos,
Terra adentro e revoltó e sublevado
Nos ecos percutidos dos desertos,
O rio sobe! As ondas monte e roca
Voam co' o cedro e o regatão tardio,
Despedaçado – passa a pororoca...
Turvo, trêmulo acorda, esplende o rio.
E nossa alma, das ondas e das margens
A musa perenal que a vida encanta,
Surgiu também do meio das voragens, -
E sobre elas gentil bela canta.

CAPÍTULO III

O GUESA E AS RUÍNAS DO MUNDO MODERNO (CICLO II: CANTOS IV, V, VI, VII, VIII E IX)

Em *Memorabilia* de 1874 Sousândrade nos informa que os Cantos I, II e III do poema *O Guesa* foram escritos em 1858 e publicados e editados entre os anos de 1868 e 1869 no Maranhão. Levando-se em consideração que em 1884 foi publicada a edição londrina definitiva da epopéia e que Sousândrade nunca parou de reescrever o poema, podemos dizer que o ciclo que iremos trabalhar no presente capítulo foi escrito e/ou finalizado entre os anos de 1869 e 1884. Nesse período, a política de conciliação¹⁵³ que havia dado sustentação ao Segundo Império viu-se abalada com o aparecimento de dois importantes focos de oposição ao governo imperial: os movimentos abolicionista e republicano¹⁵⁴. Sobretudo após o fim da Guerra do Paraguai, novas formas de representar a sociedade e nela intervir foram ganhando espaço, e o universo mental e conceitual imperial, assim como as instituições que a ele se associavam, passaram a ser vistos como algo obsoleto e ultrapassado, um mundo em ruínas a ser reconstruído em novas configurações.¹⁵⁵

Os cantos que compõem o Ciclo II do poema podem ser resumidos da seguinte maneira:

¹⁵³ Segundo Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling, foi em 1853 que se iniciou a “conciliação”, termo utilizado para explicar a mistura entre representantes dos dois partidos nacionais da época, o liberal e o conservador. Ainda segundo a autora, a união durou cinco anos, e nos anos seguintes os partidos voltaram a se revezar no poder sob a batuta do imperador Pedro II. Embora a “conciliação” tenha durado pouco tempo, pode-se afirmar que, misturados ou não, os dois partidos tenderam a uma postura conciliatória pelo menos até o início da Guerra do Paraguai, o que indicava uma visão pragmática de seus representantes, afinal, o que se queria evitar de fato eram as tensões que culminaram com a abdicação de D. Pedro I e os ventos republicanos, separatistas e descentralizadores do período das regências. Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

¹⁵⁴ Ainda que parte do movimento abolicionista tenha permanecido monarquista até o fim do Segundo Reinado, ainda que parte do movimento republicano mantivesse posições ambíguas quanto às questões abolicionistas, estes dois movimentos foram importantes focos que acabaram por contribuir, cada um a seu modo, para a queda da monarquia. Além disso, há de se frisar também a questão militar e seu papel na derrubada da monarquia. Para compreender o papel dos militares nesse processo, Cf. CARVALHO, José Murilo de. *Forças armadas e política no Brasil*. São Paulo: Todavia, 2019.

¹⁵⁵ A discussão acerca do surgimento de novos atores sociais a partir da década de 70 do século XIX, os quais se contrapuseram ao universo mental e às instituições imperiais, propondo outros modelos de representação social e política, é bem vasta. Levando-se em consideração essa situação, destaco os principais trabalhos utilizados por nós para fazer tal afirmação. Cf. CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro de sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. TURIN, Rodrigo. *Tessituras do tempo: discurso etnográfico e historicidade no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. ALONSO, Angela. *Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

- Canto IV: chegada do poeta/personagem a sua terra natal; incêndio na mata (o elemento fogo); consumação da natureza; delírio; dança macabra e vinho; lembranças da amante Rosa; as ruínas da Quinta da Vitória.
- Canto V: o sertão maranhense; a escravidão; a amante Dula, mulher mestiça fruto da violência senhorial; as ruínas do mundo senhorial; a orfandade; o exílio; o destino trágico; a vibração inculta da natureza; a traição; a queda; os quilombos da Vitória.
- Canto VI: o sol da guanabara; o Corcovado e o voo do condor; crítica ao processo de independência; visita ao imperador; críticas à escravidão; o Valongo.
- Canto VII: África; escravidão; África/América/Europa.
- Canto VIII: retorno ao Maranhão; festa/sarau com os amigos; noite tropical; a esposa Maria José; a filha.
- Canto IX: partida com a filha rumo aos EUA; as antilhas; a escravidão; América berço da modernidade; os rochedos; a solidão; a alma dupla; as tormentas no mar; Golfo do México; críticas à colonização espanhola e ao genocídio indígena; a Revolução Haitiana.

O primeiro fator a se destacar nesse segundo ciclo do poema é sua dimensão íntima. Além da questão autobiográfica e do jogo entre a primeira e a terceira pessoa e das imagens poéticas alocadas no fluxo de consciência do personagem, os quais perpassam o poema como um todo, o que se destaca nesse ciclo, tanto no plano temático, quanto no da construção das cenas, é o seu perfil de história íntima. É o personagem *Guesa* retornando a sua terra natal, visitando as ruínas dos tetos familiares da Quinta da Vitória, indo ao Rio de Janeiro na intenção de obter uma bolsa de estudos junto ao imperador, indo à África e à Europa e retornando ao Maranhão, onde festeja com os amigos, casa e tem uma filha, com quem parte, pelo mar do Caribe, rumo aos EUA.

O segundo fator a se salientar é a importância das representações da natureza para a composição das cenas e para atribuição de sentido ao poema. É o incêndio na mata, é a consumação da natureza, é voo panorâmico do condor a partir do Corcovado, é o mar caribenho com seus rochedos e tempestades. Tudo isso interagindo dinamicamente com os humores do personagem romântico em constante solidão reflexiva. O terceiro fator a sobressair é a centralidade da escravidão na composição dos cantos. Escravidão aqui entendida como ruína da modernidade. Ruína como marca de um tempo decadente que persiste em não passar, o qual se relaciona à outra marca temporal presente no poema,

conflitual e em tensão. São as ruínas dos tetos familiares, a degradação das personagens Rosa, Dula e Virjanura, as ruínas do *Guesa*, são os quilombos da Vitória, o processo de independência nacional, o Valongo e a Revolução Haitiana. Tudo isso cantado, preponderantemente, por meio de versos decassílabos, em alto tom, tal qual o bardo de Castro Alves¹⁵⁶.

Diante disso, lanço as seguintes questões relativas a esse segundo ciclo do poema: que tipo de enredo é delineado entre essa história íntima do personagem e a história coletiva¹⁵⁷ do Brasil/América? Que formas de tessituras temporais são aqui construídas para tecer essa trama? Quais representações da natureza são inseridas nesses cantos de modo a compor tal relação? Num anseio de definir um sentido temporal para si e para a nação, que tipo de projeção é feita a partir da passagem e da urdidura da memória individual do personagem para/com a memória coletiva do Brasil inserido aqui numa perspectiva transcontinental?

3.1 A CHEGADA À TERRA NATAL

A chegada do poeta/personagem a sua terra natal; o incêndio na mata (o elemento fogo); a consumação da natureza; o delírio, a dança macabra e o vinho; as lembranças da amante Rosa; as ruínas da Quinta da Vitória.

No início do Canto IV, em terceira pessoa, antes ainda da chegada às terras maranhenses, ali pela Baía do Cumã onde o poeta Gonçalves Dias morreu vítima de um naufrágio, o personagem *Guesa* é apresentado ao leitor como “vingativo” e “inconstante”, “puro e sombrio”, de “angelical lucifera candura”. Para além dessas caracterizações contrastantes que muito contribuem para a composição dramática do personagem, gostaria de chamar a atenção para a única palavra citada nessa primeira cena que carrega forte carga temporal: “vingativo”, termo com nítido valor conflitual o qual, ao mesmo tempo que designa algo que ocorreu no passado, projeta para o futuro a possibilidade de retratação por algum mal sofrido, no caso, a orfandade do personagem/poeta seguida da traição por preceptores mal intencionados.

¹⁵⁶ Cf. COSTA E SILVA, Alberto da. *Castro Alves: um poeta sempre jovem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

¹⁵⁷ A respeito dessa relação, Cf. NICOLAZZI, Fernando. *Um estilo de História. A viagem, a memória, o ensaio: sobre Casa-Grande & senzala e a representação do passado*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Logo após essa primeira cena, nós leitores somos convidados a seguir o personagem, “acompanhe-o”, em sua chegada à terra natal. Por meio desse pacto de leitura, nesse momento, o que nos é apresentado é a contraposição entre os “tempos idos” da infância do menino *Guesa*, um tempo de inocência e docilidade, de claridade, e o tempo narrado presente, cuja marca principal é a destruição, “o amor aqui? - talvez... já nada resta...”, aniquilamento esse que se espalha pelo sertão maranhense por meio de um incêndio. A cena é sombria e espectral. Labaredas devastam a mata com seus “raios negros”. As colinas tornam-se pálidas e enegrecidas e “rotas gargalhadas” ressoam nessa floresta animada e infernal. Diante deste cenário, o *Guesa* delira e, em primeira pessoa, clama:

Quero a dança! A loucura! E tão festivas
Nunca foram-lhe as salas prazenteiras
Os escravos somente, pensativos
As fronte abaixavam agoureiras.

Nesses versos, aparece para nós leitores a primeira correlação entre o personagem *Guesa* e os escravos, ambos afetados pela cena do incêndio na mata. Importante notar que os escravos também aparecem aqui caracterizados por meio de um termo temporal, “agoureiras”, palavra que denota um tempo futuro nada promissor, o que acrescenta à cena um ar de suspense. Além disso, essa aderência do *Guesa* à figura dos escravos nos permite afirmar que, além de seu claro aspecto íntimo, é o personagem retornando ao Maranhão, sua terra natal, a construção dessas cenas aponta para uma certa visão da história nacional e continental. Para tentar elucidar que tipo de visão é essa, me concentro, por ora, no elemento central da cena do incêndio na mata: o fogo. Segundo Gaston Bachelard:

O fogo, para o homem que o contempla, é um exemplo de pronto devir e um exemplo de devir circunstanciado. Menos abstrato e menos monótono do que a água que flui, mais rápido inclusive em crescimento e mudança do que o pássaro no ninho vigiado a cada dia nas moitas, o fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu turno, a seu além. Então, o devaneio é realmente arrebatador e dramático; amplifica o destino humano; une o pequeno ao grande, a lareira ao vulcão, a vida de uma lenha à vida de um mundo. Para ele, a destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação.¹⁵⁸

Importante frisar que, nesse trecho citado, Bachelard está falando da reação dos homens diante de uma fogueira. Para ele, a cena de um incêndio poderia configurar um desejo de mudança ainda mais veloz, mais dramático e mais intenso. Fogo poetizado, fogo narrado,

¹⁵⁸ BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 25.

fogo humanizado. “Fogo que é muito mais um ser social do que um ser natural”¹⁵⁹, onde a sua natureza e a sua percepção devem ser vistas como campos inseparáveis, obra da mente humana, conforme nos adverte Simon Schama¹⁶⁰. Retornando à citação do filósofo francês, uma outra questão a se destacar é a dimensão dinâmica que o fogo pode trazer para cena, num jogo que vai da destruição à renovação.¹⁶¹ Aqui podemos relacionar a cena do incêndio na mata aos dois termos temporais antes citados, “vingativo” e “agoureiras”. Como notado, ambos apontam para o futuro e provocam no leitor uma sensação de suspense e inquietação. No caso do termo “vingativo”, acrescenta-se um claro teor de ruptura, de quebra, e também de reparação.

Sendo assim, podemos afirmar que estamos diante de um tempo em tensão, de um tempo conflitual cujas marcas principais são o contraste entre claro e escuro, passado e presente, presente e futuro, e o movimento pendular entre esses componentes no decorrer dos versos. É assim que somos encaminhados, no seguir do poema, para um jogo entre elementos carregados de bucolismo e virtude primitiva, a “borboleta”, o “clarão da lua”, a “mansidão” e a “harmonia”, e elementos marcados pela expressividade romântica, a natureza percebida como campo de batalhas de onde brotam “sangue e flores”. Contraposições essas que podem habitar uma estrofe ou até mesmo um único verso, sendo a antítese e o paradoxo as suas principais figuras de linguagem. Como nota Simon Schama, os principais efeitos dessa expressividade e desse jogo de contrastes é a intensificação dos sentidos, ou até mesmo a sua perturbação e desorientação¹⁶². É o que podemos notar na cena em que o personagem *Guesa* encontra Rosa, amor de juventude, filha de escravos a sofrer no presente os efeitos que o “diabólico mercado” poderia causar ao separar inúmeras famílias, algo que se acentuou na segunda metade do século XIX com a explosão do tráfico interprovincial após a proibição do tráfico internacional de escravos em 1850¹⁶³.

“Ao interno calor que a terra agita,
Nos dilatados campos ondulando

¹⁵⁹ Idem, p. 15.

¹⁶⁰ Cf. SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

¹⁶¹ Importante notar que Bachelard, além desses casos citados, vai elencar outras atribuições de sentido ao elemento fogo, algumas com significado contrário a essa dimensão de mudança e passagem. Como exemplo, podemos citar os seguintes casos: calor do colo, do útero, do ninho, o fogo como espaço de segurança e conforto.

¹⁶² Cf. SCHAMA, *Paisagem e memória*, op. cit.

¹⁶³ Com a proibição do tráfico de escravos em 1850, assistiu-se no Brasil a um aumento exponencial do tráfico interprovincial, sobretudo do norte para o sudeste, onde o incremento da produção cafeeira no Vale do Paraíba fez com que a demanda por mão-de-obra escrava aumentasse sobremaneira. Para entender melhor esse processo, Cf. CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Arredonda-se o monte que palpita,
Que em fogo irrompe, e lava espadanando:
“Tal nas veias o sangue a chamejar-te
O seio entumescceu-te, a luz formosa
Dos olhos entornou-te e fez-te mártir
Na alvorada dos anos, Rosa, Rosa!”
E da chuva nas ondas se banhando,
Imagem branca, matutina e bela,
Nua, radiosa, das manhãs estrela,
Viram, da trança os raios desatando,
Doidazinha a girar, tão delirante
Do sombrio casal em torno, e tanto,
Que fez-se o traço, claro, cintilante
De um círculo de luz! e qual no pranto,
Ou na loucura, os vínculos luzentes
Que importunam os cérebros perdidos -
Mas... não vertam-se lágrimas candentes
Onde os encantos foram pervertidos:
Onde pais em diabólicos mercados
Vendem irmãs aos irmãos; onde os amigos
Beijam-se traiçoeiros; e inimigos
Ferem sua hóstia, amores condenados.

A primeira questão a ser observada nesses versos, nas suas duas primeiras estrofes, é a interpenetração entre a chama que “existe oculta no seio eternal da natureza” e o sangue que corre nas veias da personagem Rosa. Levando-se em consideração nossas observações a respeito do elemento fogo, pode-se afirmar que tal relação está ligada à mutação que a personagem irá sofrer nos versos seguintes, algo já anunciado na segunda estrofe, onde Rosa é tida por mártir. No correr dos versos seguintes, por meio do giro delirante da personagem, somos postos diante dessa transição, e da “imagem branca” e “radiosa” somos encaminhados para o lado sombrio e trágico da cena. Importante observar que essa passagem do passado ao presente, do claro ao sombrio, serve para ressaltar a dramaticidade do presente narrado, cuja marca principal é a decadência, a perversão, representada aqui pela personagem Rosa, que se lança, em “doida dança”, aos “prostíbulos da orgia”, onde “a carne folga na devassidão”. Por meio dessa mudança de cena e dessa percepção moralizante, o narrador tenta convencer o leitor e o ouvinte do caráter nefasto da escravidão, regime que destrói e arruína, tropo que, além de fazer parte do vocabulário romântico, já havia adentrado no discurso abolicionista, como é possível notar na obra de Castro Alves e de Joaquim Nabuco¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Em *O Abolicionismo*, que foi publicado em 1883, Joaquim Nabuco também fez uso constante desse tropo da destruição e da ruína para atacar o regime escravocrata ainda vigente no país. Cf. NABUCO, Joaquim. *O Abolicionismo*. Brasília: Editora de Brasília, 2003.

Saindo dessa cena em que a amante de adolescência Rosa encontra-se em estado deplorável por conta do regime escravocrata que a tudo vicia e perverte, nós leitores somos dirigidos, através de versos que oscilam freneticamente entre subidas e descidas abismais, para um quadro tempestuoso e sublime, com “trovões” e “aves da tormenta”, em que o estado interior do personagem *Guesa* apresenta-se sombrio e perturbado. No “coração das trevas”, esse “byroneo verso”, onde se misturam terror e tédio, spleen e desvario, acaba por provocar no leitor e no ouvinte a sensação de exacerbação dos conflitos, seja por meio da luta interna que ocorre no fluxo de consciência do personagem, seja pelo embate entre os elementos da natureza, ambos interagindo de modo dinâmico e recíproco. E eis que chegamos aos “tetos queridos” da Quinta da Vitória, o lar da infância do personagem. Diante das ruínas do solar, por meio de versos antitéticos e paradoxais, o *Guesa* exprime para nós leitores sentimentos conflituosos e contrastantes.

“Do mundo antigo que se adora e beija,
Alvoroça - alegrias que são dores,
Entre o que arreceia e se deseja -
Sorriso-dardos, corrupção-amores!
E levada onda íntima a tais ventos,
Os joelhos se dobram silenciosos,
N’um êxtase obscuro aos pensamentos,
Conselho e luz pedindo, aos sons saudosos.”

Tentando arrancar dessas “ruínas que florescem” “áureo sonho” que lhe encaminhe para os saudosos tempos da infância, o *Guesa*, aqui associado à figura de Lúcifer, o filho rebelado, sonha com uma imagem augusta e serena, onde viceja a açucena. No entanto, no entremeio desses versos oníricos uivam espíritos e sombras, como a nos lembrar que estamos sempre no limiar de um mundo em ruínas, como a nos alertar para impossibilidade de retorno a esse mundo de inocência e harmonia almejado pelo personagem. Nos versos seguintes, o *Guesa* se encontra com outra amante da época da adolescência, a mestiça Virjanura. Tal qual Rosa, a personagem apresenta a mesma estrutura agônica e trágica e no presente narrado consome-se em vícios e devassidão. Aqui, a contraposição entre esse universo de “mudez, d’estátua cândida de Apolo” e os escombros do mundo presente se faz esquemático.

Harmonias de Deus - lá fora, estalam
Selvas à força fúnebre dos ventos;
Cá dentro, seios que em amor s’exalam
S’erguendo nus, ansiosos, sonolentos.
E dos gênios que estão na tempestade
Se ouvem grandes risadas pelos ares;
Mais vigorosa a vida à noite tarde,

Há mais viver aos ecos dos palmares.
E a morte além, com lutuoso manto
A miséria a cobrir do que suspira
Por um raio de sol; e o que tem prantos,
Chorando-os pelo que tão cedo expira!
Harmonias de Deus - lá, ribombadas
Nuvens, trêmulos céus; cá dentro, gritos
Do que *frechados* veem - escancaradas
As gargantas de fogo e os olhos fitos
Da cobra, que vibrando está magnética,
Estendida luzente na cumieira,
Dos lares protetora, hospitaleira
Sobre a casa a velar mansa, doméstica;
E as flores tropicais, rubras e ardentes,
Nos vasos se movendo, se animando
De sangue e luz, e as alvas inocentes
Nas sanefas das sombras se ocultando;
E os gênios vários, que lá vão nos ventos
Dando grandes risadas pelos ares -
Esses lá, porque os outros são mui lentos,
Custa-lhes muito a alevantar os mares -
Harmonias de Deus! e a morte, e as flores,
E os brados procelários, e os delírios
Dessa luta incessante dos amores
Em que a vida se gera entre martírios...-
Tão branda, quase dolorosa, olhando,
'Oh! consome e devora o teu amor!'
Perdida ela dizia, desmaiando
Qual as douradas noites do equador.

De um lado, as “harmonias de Deus”, do outro, a tempestade, o delírio, os gritos, as ruínas, o fogo, a Virjanura, a Rosa, os escravos, o *Guesa*. De um lado, o ideal aristocrático e senhorial, do outro, um tempo convulso e conflitual inserido dentro desse próprio mundo infável, como que a lhe derruir as estruturas por dentro. Nesse ponto, me pergunto se não estaríamos aqui diante de um mero apanhado de lugares comuns ultra-românticos, os quais nos encaminhariam, ao fim e ao cabo, a posturas de “submissão e aceitação do que se apresenta como inevitável”?¹⁶⁵ Atentando para os seus usos e efeitos no correr dos versos do poema, a resposta é negativa. Embora esses cenários ruinosos e soturnos contenham certo traço de catástrofe, no poema eles trazem a possibilidade de converter essa perda em jogo, abrindo-se assim a um vasto campo de possibilidades cognitivas e prospectivas. No nosso entender, com as ruínas dos “tetos familiares”, as ruínas da personagem Rosa, da Virjanura,

¹⁶⁵ NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004, p. 300.

do *Guesa*, todas elas envolvidas por paisagens agitadas e sombrias, incute-se no público leitor e ouvinte determinados efeitos retóricos capazes de estimulá-lo à disposição reflexiva e crítica à respeito da escravidão e das lógicas que configuravam o complexo sistema de hierarquias reiteradas próprias do Antigo Regime, o qual Sousândrade acreditava ainda vigorar no Segundo Império.

3.2 A ESCRAVIDÃO E AS RUÍNAS DO MUNDO SENHORIAL

O sertão maranhense; a escravidão; a amante Dula, mulher mestiça fruto da violência senhorial; as ruínas do mundo senhorial; a orfandade; o exílio; o destino trágico; a vibração inculta da natureza; a traição; a queda; os quilombos da Vitória.

No início do Canto V, enquanto o *Guesa* atravessa “a solidão das matas” maranhenses, versos decassílabos com forte carga de denúncia demarcam a contraposição entre passado e presente. Nesse sertão, onde em outros tempos havia tribos, “estão hoje os senhores rodeados dos cabras parasitas, assassinos da faca e o bacamarte aparelhados”. Nesse mundo onde tiranos jantam “aos sons da música ou do açoite”, a escravidão avança pelos versos do poema e lança todos, “reis e povos”, “ao mesmo abismo”. Nas estrofes seguintes, o “peregrino errante” campeia pela “soidão americana” e sente a “vibração no seio da natureza”. Agora, o tom é bucólico, de luz e harmonia. Pastores cantam “a poesia cristã” e a “viola aldeã” ressoa pelo sertão maranhense. No entanto, essa arcádia feliz há de durar pouco, afinal, “do natal, a tragédia se origina”.

Aqui, cabem alguns questionamentos acerca do uso dessas cenas edênicas no decorrer do poema, com paisagens pitorescas e ensolaradas. Segundo Márcia Naxara, o que melhor caracteriza o pensamento romântico é a noção de *organismo*, a ideia de que “o mundo constitui e deve ser visto e representado como unidade”¹⁶⁶, como “visão totalizante e orgânica

¹⁶⁶ Idem, p. 55.

da natureza”¹⁶⁷. Tentando aliar razão e sensibilidade, arte e ciência¹⁶⁸, para a autora, o romantismo

ênfaticamente a estética do pitoresco, da elaboração da paisagem a partir da valorização de elementos que contribuíssem para a harmonia das formas em que se elabora a representação, assim como para os efeitos de apreciação desejados, ao lado de elementos sublimes e na ambivalência entre um e outro.¹⁶⁹

Nesse trecho, a autora está tratando, em específico, da obra do naturalista alemão Alexander von Humboldt, cujos princípios “tiveram presença marcante nas leituras e pinturas sobre o Brasil ao longo do século XIX”¹⁷⁰. Embora o poema *O Guesa* conte com uma epígrafe do explorador e geógrafo, não acredito ser possível tomar a citação da autora por um axioma. Ao percorrermos os versos do poema, a percepção que se cria para nós leitores é muito mais de contraste e confronto do que de organicidade e totalidade. Além disso, levando-se em consideração as inúmeras recepções que esses discursos receberam na América, o que se convencionou chamar de romantismo deve ser visto como um movimento complexo e plural, não se resumindo as suas ideias a uma visão organicista e transcendental/conservadora¹⁷¹.

Sendo assim, no nosso entender, essas cenas bucólicas de claridade e luz do poema cumprem muito mais um papel de realce ao lado sombrio e macabro que se quer destacar do que de complementaridade. Ademais, no poema *O Guesa*, acredito estarmos diante de um

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Cf. PRATT, Mary Louise. *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011. Pratt parece concordar com Márcia Naxara nesse ponto, trazendo inclusive reflexões acerca dos anseios imperialistas presentes em tais concepções românticas. No entanto, a autora também estará preocupada em entender o processo de transculturação que esses discursos irão passar ao serem recepcionados na América, com usos diversos e, por vezes, dissonantes e críticos. Além disso, a autora irá tratar também da complexidade dessa relação entre sensibilidade e ciência na obra do naturalista e viajante Alexander von Humboldt. Para uma análise específica sobre essa relação na obra do geógrafo bávaro, Cf. NICOLSON, Malcolm. Alexander von Humboldt and the geography of vegetation. In: Andrew Cunningham and Nicholas Jardine (Orgs.). *Romanticism and the sciences*. New York: Cambridge University Press, 1991, pp. 169-183.

¹⁶⁹ Idem, p. 57.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Para entender melhor tal complexidade e suas implicações políticas, Cf. SAYRE, Robert; LOWY, Michael. *Romantismo e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. Para os autores, o romantismo deve ser compreendido essencialmente como uma resposta ao advento do capitalismo industrial, resposta essa que variou no espaço e no tempo, indo de concepções nostálgicas e conservadoras a posturas progressistas e até mesmo revolucionárias. Para entender as implicações de tais complexidades no campo da teoria do conhecimento, bem como no âmbito da discussão filosófica e historiográfica, Cf. SELIGMANN, Márcio. *O local de diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005; Cf. ANKERSMIT, Frank Rudolf. *A escrita da história: a natureza da representação histórica*. Londrina: Eduel, 2012; Cf. BERLIN, Isaiah. *As raízes do romantismo*. São Paulo: Três Estrelas, 2015; Cf. VOLOBUEF, Karin. *Frestas e Arestas: A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação da Editora da UNESP, 1999.

jogo constante com horizonte de expectativa dos leitores¹⁷², cabendo lembrar aqui que um poema épico no século XIX era destinado principalmente à leitura nos salões por onde transitava a elite letrada. Para reforçar o nosso argumento, vejamos a cena em que aparece a mestiça Dula, amante de adolescência do nosso personagem. Em primeira pessoa, ela assim se apresenta:

Meus olhos são dois túmulos mortuários -
Morena tarde, o sol meridional.

Tenho o riso d'aurora e dos delírios
O beijo; reluzida a coifa e louca.

Eu gemo qual as pombas - sou da raça
Do escravo e do senhor - sou Dula leda.

Embora nesses versos apareçam alguns elementos contrastantes, pela leitura dos versos que lhe seguem, poderíamos dizer que o que acabou de se apresentar a nós leitores é uma personagem cuja composição consiste na simples conciliação entre senhor e escravo. Eis aqui a mestiçagem alencariana. A única diferença é que, no lugar do índio a se misturar com o sangue português, temos o negro. Tudo isso embalado por um nítido caráter tropical e lúbrico. São as “saudosas-mulatas”, as “amas de leite”, é a “formosíssima” Dula, essa “flor negra”, esse “lírio dos vales”. No entanto, se atentarmos para a dinâmica com que esta imagem é relacionada a outras imagens que vêm em seguida, a situação é bem outra. É assim que logo após a esta apresentação de Dula, a noite desce sobre o sertão maranhense e envolve a personagem em profunda tristeza. “Ao vago enlevo da morena flor” sobrepõe-se o abismo, a queda e a desgraça. A partir daí o poema retoma um nítido caráter de denúncia bem ao estilo condoreiro de Victor Hugo e Castro Alves.

Das sombras no vapor se confundia
O seu cabelo; o colo amorenado
Depois, mais, mais nas trevas apagado;
Té que nas noites toda s'extingua.
“Mentiram, que nem nunca foram esses
Já restos Dula, a d'estes vales nossos!
- Talvez me ouvindo estejas... se tu descas
Do teto senhorial sobre os destroços.

¹⁷² Nesse ponto, estou de acordo com Danglei de Castro Pereira, para quem o épico *O Guesa* pode ser relacionado ao romantismo titânico, vertente do movimento que não se restringe ao sentimentalismo e se pauta por uma postura crítica e reflexiva. Apropriando-se criticamente da tradição na qual se insere, para o autor, esta vertente caracteriza-se sobretudo pela ironia e pelo seu caráter metalinguístico. Cf. *Sousândrade: Tradição e Modernidade*. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/271/285. Acesso em: 25/08/2021.

“Os senhores passaram! - Meu amigo,
Olhe bem para ali! o corpo, a vela,
A negra que pranteia junto dela,
E a miséria! - Foi isto o amor antigo?
Eu sei como estas coisas acontecem,
Eu poderia dizer -
Centelha leda!
Matiz de luz! aqui d’onde s’esquecem
Todos, que vens fazer? oh! Dulaleda!..

Dula apagada, Dula-restos deste mundo senhorial arruinado que por trás de sua manta de civilidade e amor nobre esconde a sua face brutal e violenta. Conforme esboçado, esse jogo entre as cenas que acabamos de assistir tem por efeito romper com o horizonte de expectativas dos leitores, revelando a hipocrisia desses tropos linguísticos de suavidade tropical. Assim, essa dinâmica cênica e esse jogo de sensações opostas nos posiciona criticamente diante da carga semântica que essas figuras de linguagem carregavam dentro do contexto literário do Segundo Reinado, no caso, a ideia de uma conciliação nacional sem fissuras, tensões e contrastes.

Passada essa cena, bem ao estilo neoclássico do arcadismo¹⁷³, vemos o *Guesa* seguir pela estrada da Quinta da Vitória em seu “cavalo alazão”. No entanto, enquanto o personagem é tomado por um sentimento nostálgico e lembra da orfandade precoce e de seu destino trágico, essa tonalidade benfazeja logo se esvai e novamente se impõe um repertório de lugares-comuns românticos. “Aos esplendores da arte desafeito”, o *Guesa* sente a vibração inculta da natureza e ouve seus “desacordes selvagens de pureza”. Contrapondo-se à ideia de harmonia e equilíbrio das preceptivas da arte clássica¹⁷⁴, aqui, romanticamente, o personagem se entrega a essa “ harpa que se desfarpa” e a esse “domínio bárbaro” . No entanto, nos versos seguintes, ao rememorar fatos de sua infância, vemos nova mudança e o *Guesa* se vê diante

¹⁷³ Em relação ao arcadismo brasileiro setecentista, há de se relativizar essa questão, em especial por conta da obra poética de Cláudio Manuel da Costa. Como notado por Sérgio Alcides, após o retorno de Cláudio Manuel da Costa à terra natal, surgirá toda uma poética contrastiva na obra do poeta mineiro, contraste esse marcado pela presença de traços melancólicos por conta da discrepância entre o caráter áspero e bárbaro do cenário das Minas Gerais e as almeçadas e idealizadas terras do Reino e o seu *locus amoenus* neoclássico. Cf. ALCIDES, Sérgio. *Estes penhascos: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas (1753-1773)*. São Paulo: Hucitec, 2003; Cf. SILVA, Marcela Verônica da. *O peregrino pelo mundo (in)culto: considerações acerca das viagens física e metafórica de Cláudio Manuel da Costa*. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4889502.pdf>. Acesso em: 23/09/2021.

¹⁷⁴ Cf. ROSENFELD, Anatol, GUINSBURG, Jacó. Romantismo e Classicismo. In: Jacó Guinsburg (Org.), *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978. Segundo Anatol Rosenfeld e Jacó Guinsburg, o classicismo, de acordo com os preceitos neoclássicos, se definia principalmente por elementos como o equilíbrio, a ordem e a harmonia. Esquemáticamente, pode-se dizer que, contrapondo-se a estes preceitos, em busca da completude da expressão autêntica e sincera, poetas e autores românticos tenderam a valorizar sobretudo a inspiração instantânea, a espontaneidade, a subjetividade, a diferença singularizadora.

da "ideal beleza dos céus de Dante". Nas cercanias da Quinta da Vitória, pelos "bosques" das suas "terras altas", um "sol em chamas" anuncia uma "aurora de bonança". Porém, como em outros momentos do poema, esse tempo idílico-pastoral irá durar pouco e, ao anoitecer, ao ouvir os "sons dos terreiros", novamente o personagem lembrará de sua orfandade e da traição de seus tutores.

Como notado por nós, esse jogo contrastivo por meio do qual é estruturado o poema em muito contribui para realçar a dramaticidade das cenas sombrias e de sofrimento do personagem *Guesa*. Porém, em alguns momentos, devido à troca incessante de cenas por um longo período, a sensação do leitor é de fastio, cansaço, o que prejudica o peso dramático que se quer obter por meio dessa contraposição. Outra não será a nossa impressão quando chegarmos novamente aos aposentos do sobrado da Quinta da Vitória, o que nem a repetição desesperada e imperativa, "vede! vede!", conseguirá quebrar. A construção é a mesma: de um lado, um edifício austero e nobre, com suas varandas tropicais, sua capela, suas senzalas, seus terreiros, tudo envolvido pela calma e pelo "silêncio divino", de outro, a traição, o exílio, "as trevas todas", os "dias de amargura", "as ruínas do solar" e o *Guesa* a sustentar em seus ombros os destroços dos tetos familiares tal qual o titã Atlas. No entanto, ainda que esvaziada de carga dramática, algumas questões têm de ser levantadas acerca dessa relação do nosso personagem com o titã que sustenta os céus por ter se rebelado contra os deuses. Segundo Georges Didi-Huberman, o mito de atlante "supõe uma verdadeira dialética do *pathos* e da potência: não sofreria Atlas de um castigo que é apenas, no fim das contas, a própria atualização de sua força titânica?"¹⁷⁵. Ainda segundo o filósofo francês:

Suportar manifesta a potência do portador, mas também o sofrimento que ele tem que suportar sob o peso daquilo que suporta. Suportar é um ato de coragem, de força, mas também de resignação, de força opressiva: são os vencidos, são os escravos que experimentam de forma mais viva o peso daquilo que carregam.¹⁷⁶

Diante dessas observações feitas por Didi-Huberman a respeito da dialética sofrimento/potência do mito de Atlas, lanço os seguintes questionamentos acerca desse ciclo do poema: qual seria o sentido principal dessas memórias sofridas pelo personagem *Guesa*? Diante dessas ruínas que se amontoam, "como aos olhos do anjo da história

¹⁷⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o gaio saber inquieto: O olho da história, III*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 96.

¹⁷⁶ Idem, p. 97.

benjaminiano”,¹⁷⁷ seriam elas apenas fruto de um sentimento melancólico infrutífero e pusilânime ou seriam antes fonte de “novos investimentos libidinosos e vitais”¹⁷⁸ capazes de nos dotar de “coragem de ousar enfrentar o presente”?¹⁷⁹

Ainda diante das ruínas da Vitória, agora tida como a “Jerusalém das selvas”, o *Guesa* se lamenta ao lembrar da morte prematura dos seus pais, mas também adverte o leitor e o ouvinte que “mais que o passado é o que está passando”, ou seja, mais do que o passado como um fim em si, o que importa é o passado refletido, apropriado a partir do presente, assim como o “apoderar-se de uma recordação, tal como ela relampejou num instante de um perigo”¹⁸⁰ benjaminiano. Além disso, há de se acrescentar a este sentido um nítido caráter de ruptura, de interrupção, conforme já observado no início da análise desse ciclo, quando nos deparamos com a caracterização “vingativo” dada ao nosso personagem, algo que se reforça com o aparecimento dos “quilombos da Vitória” nesse momento do poema.

E este deserto foi santificado
Aos coros sacros, do evangelho à glória:
Por isso hoje os que aos ferros hão quebrado -
Quem não teme os quilombos da Vitória?
Os que a si próprio se libertam, correm
Às sagradas florestas; aí se acoitam
E endurecem montezes; se aí pernoitam
Na solidão, ao menos livres morrem.
Não há mais fértil bosque e mais profundo:
Os frutos caem, anda mansa a caça,
E d'onças a muralha negra o abraça,
Que impenetrável torna-o para o mundo
Oh! que há virtude nos rebéis fugidos,
Que a sociedade deixam dos escravos
Pela da fera e os matos! vis ignavos
São d'estima os comprados e vendidos.

Aqui, novamente, vemos a associação entre o personagem *Guesa* e os escravos. No entanto, diferentemente da relação anterior, onde os escravos apareciam com as “frontes agoueiradas” diante do incêndio que se espalhava pela mata, os escravos desses versos estão aquilombados em luta contra a opressão do regime escravocrata. O *Guesa*, antes ligado às figuras de Atlas e Jesus, transforma, então, a sua condição de sofredor, o seu pathos, em rubra cólera, e a encaminha à luta política contra o Segundo Império. Ademais, outro elemento a se

¹⁷⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 100.

¹⁷⁸ Idem, p. 105.

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. São Paulo: Alameda, 2020, p. 36.

destacar nessa cena é a natureza. É o deserto, são as florestas por onde se embrenham os escravos rebelados, florestas essas que ganham um ar de mistério e que guardam em si “sabedorias negadas aos portadores da civilização”¹⁸¹, como que a ameaçar, sobretudo por seu caráter inapreensível, a ordem senhorial já em processo de ruínas.

Após essa cena, o *Guesa* nos apresenta mais uma vez a sua condição de exilado e exalta essa vida de errância e expiação, a qual, ao mesmo tempo que faz sofrer, eleva e engrandece. É assim que, rememorando e/ou projetando as suas travessias pelo oceano, o viajante-náufrago nos coloca diante de versos carregados de beleza poética, talvez os mais bem construídos desse ciclo do poema.

Também amam as ondas de turquesa
Aos seus náufragos; mais: n'estas s'esquece
Que o tempo corre, n'estas se adormece
Fora d'ele, ao olhar da natureza.

3.3 A IDA À CORTE

O sol da guanabara; o Corcovado e o voo do condor; críticas ao processo de independência; visita ao imperador; críticas à escravidão e ao império; o Valongo; o exílio

O sol se põe na Guanabara e “gênios da montanha” evocam sagrados pensamentos. “Estrelas esvoam”, “e da sanha sidérea d'elas claro-umbra o mundo”. O *Guesa* presencia a noite que se achega e aos píncaros vai subindo de modo a expandir ao infinito os limites de sua percepção. Abaixo, nos vales, “jaz mesquinha a cidade”, e, “do bosque às virações”, “ruas sonoras são-lhe da harpa as cordas”. Mais abaixo, vistos do penhasco, estão o abismo, o desespero, as “vozes fúnebres vibrando”, as “vozes tristes dos escravos”. Nos primeiros versos do Canto VI, à altitude/beatitude dos cumes do Corcovado misturam-se, além dos lamentos dos escravos, o desespero e o desencanto do personagem *Guesa*, o qual já não ouve mais “o róseo sorrir da madrugada”. Nos versos seguintes, o nosso personagem alça voo e, qual a palma, palmeira das regiões tropicais, corta o horizonte, altivo e soberano.

N'este rochedo, à morte alevantado
Umbroso o abismo em torno à espádua negra
Ante os destinos meus,
Descanso ao clima cálido ao vibrado
Norte, n'alma a ilusão que eterna alegre
Dos meus perdidos lares e o meu Deus.

¹⁸¹ SCHAMA, *Paisagem e Memória*, op. cit., p. 65.

Janeiro de Félix-Émile Taunay de 1824, espetáculo a mostrar ao mundo a nova capital de um novo império. Com nítida função educativa e pedagógica, e também nacionalista, esse panorama pitoresco tentava aliar, através do alcance total de suas partes, elementos ópticos de ênfase factual ao uso do artifício da cor local, recurso esse entendido como importante produtor de sentido da expressão da nacionalidade que se queria representar.¹⁸⁴ Outra não seria a cena dos poemas de Gonçalves Dias e de Manuel de Araújo Porto-Alegre, ambos com o nome *O gigante de pedra*. Em que pese o uso da estética do sublime por Gonçalves Dias, a dramaticidade da cena se esvai em patriotismo atemporal e escamoteia o conflito ali sugerido pelo tom exaltado do poema¹⁸⁵.

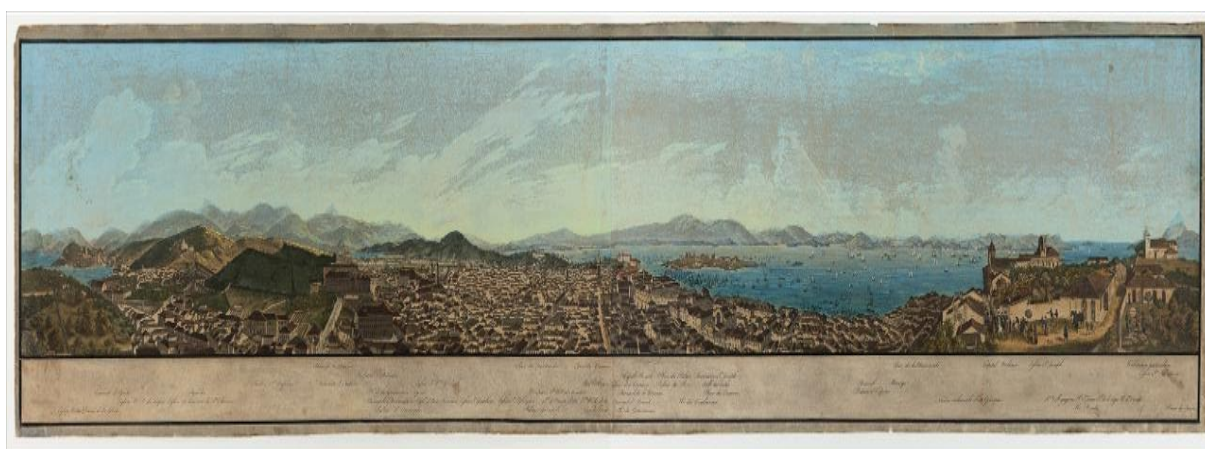


Imagem 1: *Panorama do Rio de Janeiro (tomado do Morro do Castelo)* / Félix-Émile Taunay / Fonte: Brasiliana Iconográfica / Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/20163/panorama-do-rio-de-janeiro-tomado-do-morro-do-castelo>> / Acesso em 23/09/2021.

Segundo Simon Schama, o romantismo nasceu do oxímoro do horror delectável e alimentou-se da calamidade. Para o historiador britânico, explicando o significado que esse recurso tomou na obra de Edmund Burke, o qual, junto de Kant, tornou-se o grande propagador da estética do sublime no fim do século XVIII, “contemplar essa terrível sublimidade era muito mais importante que banhar-se na luz da iluminação complacente”¹⁸⁶. Nesse concepção, onde não somente a razão e o conhecimento seriam atributos especiais dos

¹⁸⁴ Para uma discussão mais detida a respeito do recurso da cor local, Cf. CARDOSO, Eduardo Wright. *Em busca da cor local: os modos de ver e fazer nas obras de José de Alencar e Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado, PUC-Rio, 2016. Para uma discussão sobre o recurso pictural e representativo do panorama, Cf. DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

¹⁸⁵ Cf. NAXARA, *Cientificismo e sensibilidade romântica*, op. cit.

¹⁸⁶ SCHAMA., *Paisagem e Memória*, op. cit., p. 450.

seres humanos, mas também a sensibilidade, as “paisagens eram essencialmente projeções expressivas de estados sensoriais e nervosos específicos”¹⁸⁷, relacionando-se “o sublime às virtudes morais e aos princípios, inclusive políticos, na medida em que vinculava-se à capacidade de poder”¹⁸⁸.

No nosso entender, no presente ciclo, faz-se um uso diferente da concepção do sublime. Por meio de um romantismo de matriz *hugoana*, à estética do sublime junta-se a dramatização da natureza, acrescentando a essa junção um discurso socialmente empenhado, daí a presença das figuras de Prometeu, com toda sua carga de tragicidade e coragem, e do condor, ave símbolo do romantismo politicamente engajado.

Além disso, há de se perguntar se mais uma vez não estaríamos diante de um jogo com o horizonte de expectativa do leitor, tendo em conta o lugar-comum que a cena da vista da Guanabara, enquanto sinédoque do território brasileiro, representava nos cenários literário e das artes visuais no Brasil do século XIX. É assim que no meio dessa natureza exuberante, somados às vozes lamentosas dos escravos, vemos o delírio e o desencanto do *Guesa*. Tudo isso permeado por abismos e precipícios.

E aqui retorno ao voo do personagem *Guesa* nas asas do condor. Ele que, qual a palma, singra o horizonte em busca da imensidão americana. Do alto, ele visualiza os “Incas gloriosos” e os “príncipes ibérios” .

E vasta e rica a zona dos impérios:
Ao ocidente os Incas gloriosos.
Ao oriente os príncipes ibérios
Oceano e oceano; ao meio andeos colossos.
Minas-Gerais a pátria do diamante
E das pedras preciosas, d’este lado;
Do outro, os áureos metais a que oscilando
Todo o país se funde entesourado.
Lá, Manco Capac a salvar a história
Dos naturais, que eleva a humanidade;
Aqui Pedro-Bragança com a vitória
Da independência pela liberdade.

De início, poderíamos afirmar que as comparações feitas nesses versos têm claro valor positivo. Da fundação do império inca à instauração do império brasileiro, ambos com vasta riqueza mineral, costura-se um elo contínuo de modo a exaltar a figura de "Pedro-Bragança" no processo de emancipação política. No entanto, a entrada de um verso com valor

¹⁸⁷ Idem, p. 461.

¹⁸⁸ NAXARA, *Cientificismo e sensibilidade romântica*, op. cit., p. 74.

adversativo na sequência das estrofes frustra tal relação, e o evento histórico que marcou o rompimento político do Brasil de Portugal é interpretado como um golpe da elite do Rio de Janeiro de modo a garantir a manutenção do sistema escravocrata. “Sem ser do povo a causa, mas da corte”, aqui o processo é visto ironicamente como uma grande conciliação “ao em torno do trono do Brasil” guiado pelo sentimento de piedade e pelo “amor sagrado”.

Mas, aonde vai qual trevas o monarca,
Deixando-vos penhor de vinda aurora
Entre as mãos do inimigo patriarca?
- Quem a si pátria faz, sem ser pátria agora?
Nem é traição da noite: tal confiam
Os senhores aos bárbaros escravos
O filho seu mimoso, e que estes criam
No grande amor, o amor que vem de agravos.
Era na sul-América; sorrindo
No berço uma criança e os céus de anil:
Viram-se os corações todos unindo
Ao em torno do trono do Brasil
Tal escreveram a constituição
E reagir contra ela ninguém há de;
Se é por amor, existe a liberdade;
E eles proclamem, pois, a gratidão.
Não foi o império odioso conquistado
Por armas, ou na audácia do guerreiro;
Foi o das amas, pelo amor sagrado;
Seja o patriarcal formoso império!
Mãos tenha, que de rosas inundaram
O senado das leis, onipotente
Forme-se o pátrio amor, que homens honraram,
Isabel sendo cândida regente.
Entanto, caem os Incas lavradores
Que compartiam do Indiano a sorte;
E aqui levantaram-se os Imperadores,
Sem ser do povo a causa, mas da corte.

Com essa visão crítica da emancipação que chegou sem mudanças radicais¹⁸⁹ num continente de vocação republicana, denuncia-se aqui, além da dissolução da Assembléia Constituinte em 1823, o teor arbitrário com que foi outorgada a Carta de 1824, a qual garantiu “um alto grau de centralização de poderes nas mãos do imperador, mantendo um traço

¹⁸⁹ Embora seja difícil precisar a posição do poeta no que respeito a este processo, as reiteradas menções elogiosas feitas a Rousseau no decorrer do poema, bem como as críticas direcionadas à restauração francesa de 1814, sugerem que o poeta se filia à corrente francesa da soberania popular de fins do século XVIII em detrimento da corrente liberal pautada na segurança dos direitos individuais e políticos com lastros absolutistas e/ou centrada na preservação da autoridade régia. Cf. FAORO, Raymundo. *Os Donos do Poder: formação do patronato político brasileiro* (Vol. 1). Porto Alegre: Editora Globo, 1979.

absolutista através do Poder Moderador, e ignorou a escravidão”.¹⁹⁰ Ademais, ressalta-se também o caráter alienado da nação, tendo em vista esse mesmo alheamento criado por um processo que parece ter sido tão-somente a causa de uma elite que orbitava a Casa de Bragança.

Acerca do sentido temporal dado ao evento histórico da independência, visto aqui como “lenta transição”, interessante notar a contraposição que aparece no meio desses versos entre a “homereal grandiosidade” e o bardo camoniano. De um lado Camões, o luso que “ensina à glória d’obediência do povo ao rei”, de outro, o grego que, “nas frentes a seus reis”, “é a ação, é a consciência”. Diante dessa situação, o *Guesa*, ciente das outras opções mais democráticas que ali circulavam e que haviam sido postas de lado, “treme e alevanta-se feroz!”. Assim, revoltado e desesperado, nosso personagem segue em direção ao Palácio de São Cristóvão, onde fará uma entrevista com o imperador Pedro II.

O tom inicial desse encontro é de suspense, sendo o imperador a princípio tido por “um monarca verdadeiro, das letras protetor, um grande coração”, o que parece mais um jogo com a imagem que o imperador havia criado para si de grande apoiador das artes e da ciência, um tipo circunspecto a representar uma monarquia tropical e civilizada associada à “ideia de justiça, ordem, paz e equilíbrio. Modelo suficiente para se opor à imagem das repúblicas americanas, tão caracterizadas por guerras civis e associadas à anarquia; modelo para impor uma imagem civilizacional à europeia”.¹⁹¹ No entanto, o que vemos nos versos seguintes é a transmutação do imperador em diabo, com “um olho só e os rabos retorcidos”, envolto em “massa candente e fogo”. O *Guesa*, que “tinha pressa de futuro e de ciência”, sem obter os empréstimos desejados, endoidece e chora, pergunta e responde.

- Quem são maus, os escravos? Os senhores!
- Quem, os povos? Os ruins imperadores!

A partir daí instaura-se nos versos do poema o horror, a decadência e a destruição. Os indícios de ruína que até então apareciam entremeados à natureza pitoresca da cidade do Rio de Janeiro, tornam-se a partir daí dominantes. Como o *Paraíso Perdido* de John Milton,

¹⁹⁰ SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 235.

¹⁹¹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 33. Nesse livro, a autora irá demonstrar como foi construída a imagem do imperador Pedro II durante o período do Segundo Reinado. Por meio de todo um aparato cênico e simbólico, para Lilia Moritz, ao apostarem na figura de um monarca culto e centrado, justo e cauteloso, o que se almejava, em última instância, era construir e reforçar a própria imagem de um império civilizado e conciliador, onde reinava a paz e a harmonia.

estamos diante de um mundo que decai por todas as partes. Nos encontramos diante do Valongo e dos falsos poetas cortesãos a vender, em busca de “vulgares ambições”, suas “áureas liras aos senhores” e ao rei “que tem vasta escravidão”. Nesse mundo, tudo é falso e artificial. A ciência, a política, a poesia, a religião. Nesse mundo, “o Cristo é barão”. O *Guesa*, sem perder o seu caráter, foge das “guardas nacionais” rumo ao exílio. Ledo, prossegue o seu caminho “vibrando no porvir”. “Futuro, ao futuro ele *corre*”, “qual quem chamado se ergue à nova esperança”.

Aqui, mais uma vez, cabe frisar a correlação feita entre o personagem *Guesa* e os escravos, representados nesse momento principalmente pelo Valongo e pela diáspora. Nesse mundo em dissolução, onde o estado imperial aparece desnudado de sua face civilizacional e conciliatória, onde o que sobressai é sua forte carga de violência e hipocrisia, com suas milícias, com sua falsa ciência, com sua falsa religião, nesse mundo desumano e cruel onde homens e mulheres são vendidos em mercados, impõe-se o exílio e o deslocamento. Assim, associado aos escravos, rumo à África e à Europa, o *Guesa* prossegue em seu périplo e assume esse movimento como forma de luta contra a opressão e a violência da escravidão, e o Segundo Império.

3.4 A IDA À ÁFRICA E À EUROPA

África; escravidão; África/América/Europa

O Canto VII ficou inacabado, com um pouco mais de cem versos que cabem em apenas três páginas. Os tropos da escuridão e do abismo perpassam esses poucos versos onde às Américas é anexada a Península Ibérica e a África, em específico a Senegâmbia, cuja “produção” do “animal negro” gerou o “escravo do americano”.

E flor de morte, américas morenas!

Aqui, a introdução de um vocabulário de matriz econômica, a Senegâmbia adjetivada enquanto “produtora” de homens e mulheres reificados e animalizados a serem vendidos como escravos ao continente americano, aponta para uma compreensão abrangente presente no épico acerca da inserção da América e do Brasil no circuito atlântico mercantil e capitalista, onde a escravidão exerceu papel central. Retomando a pergunta feita no início do presente capítulo a respeito de qual tipo de relação é tecida entre o personagem *Guesa* e a

nação, me questiono se não estaríamos, na verdade, diante de uma produção de sentido que se coloca para além dos limites do estado-nação. Essa introdução da Ibéria/África no poema não apontaria para uma outra perspectiva política na qual *autopoiesis*, escrita autobiográfica e escrita de si se articulariam em torno de uma postura poética e filosófica dissidente da modernidade, com avaliações críticas sobre as suas realizações?

3.5 O RETORNO À TERRA NATAL

Retorno ao Maranhão; festa/sarau com os amigos; noite tropical; a esposa Maria José; a filha.

O tom é edenial na primeira cena do Canto VIII. Do mar, o *Guesa* avista São Luís, essa “ilha sempre-éden”. Banhada em luz e sol, onde a palma “nos céus se perde”, tudo traduz calma nessa paisagem. O *Guesa*, o “náufrago das vagas”, se encanta “ao sol dos Incas” e “salta em terra”. Nesse cenário de inocência e harmonia, o personagem clama à “musa da zona-tórrida” Coelus inspiração que lhe dê apoio para “vencer na harpa as atrozes batalhas do interior abismo” e os “confusos ecos do passado”. Indiferente às demandas do personagem, a musa nada parece compreender e não responde aos seus anseios. Assim, sem o amparo desejado, o *Guesa* se entrega ao lento e “tropical langor” onde ressoa a lira de Orfeu e floresce a açucena.

Nesse cenário de luz, nessa “hora equatorial solene-augusta”, na qual o “cândido frescor” e o “celestial letargo” se elevam “no firmamento azul do céu profundo”, distante estamos dos jogos dinâmicos e por vezes frenéticos entre claro e escuro, luz e sombra, passado e presente, alto e baixo, etc. Aqui, o que parece se apresentar a nós leitores são versos lenitivos, versos que aplacam a dor do personagem, constituindo-se o Canto VIII, no nosso entendimento, num canto de passagem entre os escombros do mundo aristocrático e escravocrata, onde se incluem as ruínas familiares do *Guesa*, e o exílio voluntário do personagem, que no Canto IX seguirá, via Caribe, rumo aos EUA.

Nas estrofes seguintes, o personagem *Guesa* retoma as odes à musa Coelus em versos marcados por “auroras”, “descanso harmonioso”, “luz”, “cristal”, “pureza etereal” e todo tipo de “brancura-força-sentimento”. Em contraposição à cena do incêndio que marcou a chegada do personagem às terras maranhenses no Canto IV, temos aqui os “sempre astros arcanos”.

Mesmo o índice temporal aí presente já não carrega nenhum tipo de perspectiva conflitual e/ou carga de suspense, como no início do presente ciclo.

Do nunca incêndio e o sempre astros arcanos
Iluminado, o angélico, o futuro!

Ria o futuro nos jardins das flores
Oh, as festas do Guesa! E a bela noite.

Após estes versos, a noite desce sobre São Luís. O clima é de “pureza etereal”. Nessa noite tropical, onde o *Guesa* tem “amigos à dourada mesa”, onde “a flor da sociedade e da poesia” inspira “encantos de beleza”, o que se sente é o despertar da esperança e da bem-aventurança. Nesses “saraus brilhantes”, onde cristais resplandecem, perfumes ardem, “corações viçosos” arfam, onde “lábios riem ao sanguíneo beijo”, o *Guesa* se lança à onda insana e à loucura. Nessas “noites delirantes”, de “esmeralda viva”, ele se joga aos “cerúleos abismos” e se desencanta com a musa Coelus que se aconchega nos braços de outro amante. E eis que entra em cena Mima-Esojairam, anagrama de Maria José, “nobre consorte”, com quem o personagem terá uma filha que partirá com ele rumo aos EUA. Aqui, a introdução da figura da filha parece confirmar o que notamos há pouco sobre o sentido ritual, de passagem, de remissão, do Canto VIII. Como é possível notar no verso que segue, a filha vem compor e fechar o quadro de luz e beleza em que consiste o presente canto, iluminando esse mundo sombrio e obscuro pelo qual o personagem *Guesa* vinha transitando, esse mundo degradado e em ruínas, esse mundo marcado pela escravidão, pela violência e pela exploração, essa face obscura que a modernidade oculta por detrás de sua máscara solar e iluminada e que o Segundo Império brasileiro tentou esconder por debaixo do seu manto de monarquia civilizada dos trópicos.

3.6 A PARTIDA RUMO AOS EUA VIA CARIBE

Partida com a filha rumo aos EUA; as Antilhas; a escravidão; América berço da modernidade; os rochedos; a solidão; a alma dupla; as tormentas no mar; o Golfo do México; críticas à colonização espanhola e ao genocídio indígena; a Revolução Haitiana.

A primeira cena do Canto IX trata da partida do *Guesa* junto de sua filha rumo aos EUA. Em primeira pessoa, entre a tristeza e a esperança, o personagem se despede de sua terra natal ainda preso “às queridas imagens dos lugares onde vira o sorriso da inocência”. Na

paisagem, “reina o tumulto, movem-se os espaços”, e tal composição parece servir de tônico aos humores do personagem.

À medida que vai se distanciando da barra e adentrando o “mar eterno”, o peregrino mais e mais vai se entristecendo. No mesmo passo, a tarde se entristece e o poema ganha uma tonalidade sombria, atmosfera essa que irá oferecer à cena um ar misterioso e mirífico, onde, na “noite estrelada”, fantasmas e espíritos voam. No seguir dos versos, o sol desponta no horizonte, “soprando brisa gentil que inspira beatitude”.

Tal é o último quadro, o mais risonho
Ao coração na marcha aventureira,
Que vê o Guesa Errante, qual um sonho,
Deixando a natureza brasileira.
N’alma o conservará. E ele cingirá
O derradeiro amigo em mudo abraço,
Que era a pátria abraçar. E então seguirá
Para o lado setentrional do espaço.

Diante desse “último quadro” da natureza brasileira, o personagem “avista ao longe as amazônias águas” e relembra de sua travessia feita há treze anos do Lago Lauricocha à Ilha de Marajó, viagem que foi narrada nos três primeiros cantos do poema. Depois do último adeus, passados alguns versos, chegamos às Antilhas, com suas “ilhas formosas” e “mapa ondeante”. O tom inicial é pitoresco, de “inocência e rosas”. Eis Martinica e Guadalupe, belas e reflorescentes, com seus “gloriosos climas de safira” e “céus perfumados”, tal qual a ambiência do romance *Paulo e Virgínia* de Bernardin de Saint-Pierre ali citado, cujo tom pastoril e arcádico tanto encantou os poetas românticos¹⁹². No entanto, logo em seguida, serão inseridos nessa atmosfera bucólica versos soturnos e tenebrosos como a anunciar as lições históricas que o viajante irá cantar em “sua lira sonora”. São os escravos massacrando os senhores. É a Revolução Haitiana a cumprir a vingança e o mau agouro presentes no início desse ciclo.

O oceano radioso espreguiçando
No berço areal. Como s’exalta
O coração! E ouviu conto magoado
Que a história sagra e, flor de luz, a esmalta:
E que do poeta a lira sonora
Compraz-se em repetir, já porque a terra
Esquece-a quando é tão celeste a rosa,
Já porque anima-lhe a lição que encerra.
- Bramia o negro; o escravo massacrava
Os senhores, e a pálida cabeça

¹⁹² Cf. SCHAMA, *Paisagem e Memória*, op. cit.

De Soctman em troféu alevantava
 Bailando à roda. Então a filha presa
 Ante a cena infernal jogada à sorte,
 Áridos olhos, coração fulgente,
 Terrível como torna-se o inocente,
 Ela pediu, que era ordenar a morte!
 Cândida mais que os lírios matutinos
 Que sorriam nos céus contra as ferozes
 Dagas os seios arrojou divinos
 E das mãos negrejantes dos algozes
 Caiu sobre o cadáver de seu pai!
 Nem sabem anjos o que dizer à infante
 - Ou sim, ou não - os túmulos adiante
 E a vida, e longe os gritos de uma mãe!
 Mas do amor filial é doce, entanto,
 A estes céus a tragédia recordar,
 Que destes mares mais aumenta o encanto,
 Tão peregrina pérola insular!
 Nem do coral a flor róseo-encarnada,
 Que do abismo reluz na transparência,
 Partida no areal; nem d'alvorada
 Estrela que irradia na existência,
 Apagada ao surgir na nuvem-norte,
 Foi jamais tão divina de beleza
 Qual a filha que ali pendeu na morte
 Do morto peito que lhe foi defesa!
 Oh! n'um céu edenal errando eterna,
 Vejam a nuvem branca pelos ares!
 - São as Antilhas os jardins dos mares,
 Onde houve berço a geração moderna!

Inúmeras são as questões a serem levantadas a partir desse extenso trecho citado. A primeira delas diz respeito ao caráter didático de tais versos, a Revolução Haitiana, com toda a sua carga de violência, aparecendo aqui como um exemplo do que poderia acontecer caso o sistema de escravidão continuasse a vigorar em terras brasileiras. A partir desse uso político do passado, Sousândrade parece jogar mais uma vez com o horizonte de expectativa dos leitores e ouvintes, haja vista o medo que uma revolução feita por escravos gerava na elite imperial e aristocrática. Interessante notar ainda que a cena pedagógica se dá de pai pra filha, uma criança inocente que se atemoriza pelo que ouve e vê, à qual, ironicamente, atrela-se a figura do leitor e do ouvinte. Levando-se em consideração que o potencial público de um épico no século XIX constituía-se principalmente de homens brancos letrados e que mulheres, negros e índios eram vistos como seres menores, infantis, incapazes de acompanhar os estágios necessários para se chegar ao pleno desenvolvimento do espírito, da razão, a relação

leitor/criança faz-se profundamente crítica. Além disso, há de se frisar que o narrador parece nutrir profunda admiração pelo evento histórico, o que se confirmará mais adiante.¹⁹³

A segunda questão diz respeito à inserção da chegada da expedição de Cristóvão Colombo em 1492 nas Antilhas como evento fundante da época moderna. Tendo em vista o deslocamento espacial do *Guesa* pelo Atlântico, com sua ida à Península Ibérica e à África no Canto VII, com sua passagem pelas Antilhas no presente canto, pode-se dizer que inaugura-se no poema uma cartografia crítica espaço-temporal da modernidade¹⁹⁴, o que torna possível ao poeta ressaltar o seu lado sombrio e obscuro, cuja marca principal consiste na violência do regime de escravidão e no genocídio das populações originárias, os quais encontram-se relacionados aos anseios mercantilistas e capitalistas das nações européias.

Após essa cena, o viajante, sentado “nos rochedos do mar à luz da tarde”, “sente dor funda e silenciosa”. Identificado a essas ruínas do mar, a esses seres pré-históricos que carregam toda uma tristeza enigmática¹⁹⁵, cuja solidão e isolamento provocam profundo sentimento de melancolia, o *Guesa*, em primeira pessoa, mais uma vez nos lembra de seu exílio, da traição de seus tutores e de sua orfandade. Como se esse amontoado de rochas contivesse em si “todas as ameaças de um céu tempestuoso”¹⁹⁶, nesse momento, o personagem relembra também da colonização ibérica nas Américas, esses “jardins assaltados pelos demônios do furacão”, e termos como “torvelinho”, “tormentas”, “flagelos”, “infernos” e “caos” se inserem nos versos do poema. Nesse cenário ambivalente, entre a melancolia e a tempestade, novos personagens e eventos históricos vêm compor o quadro, tal como Anacaona, poeta e cacique indígena haitiana. A introdução de Anacaona na cena serve, tanto para exaltar o seu heroísmo e “candura”, quanto para criticar a colonização espanhola na Ilha de São Domingos, vendo-se ali “o quanto o que é civilizado sobre excede, em torpezas execradas”. Aqui, é narrado o caráter nefasto do encontro entre os espanhóis e os povos

¹⁹³ Tendo em vista o silenciamento em torno da Revolução Haitiana, algo que parece só ter sido quebrado, ainda que timidamente, no terceiro quartel do século XX, a importância que Sousândrade dá a esse evento histórico no seu épico pan-americano por si só já é digno de nota. Além disso, o modo como o poeta o insere no enredo do épico *O Guesa* só demonstra a sua consciência crítica quanto à relação entre o colonialismo e a escravidão. Para entender melhor esse processo de invisibilidade da Revolução Haitiana e o seu caráter impensável dentro da lógica universalista e racista da modernidade ocidental, com todas as suas grades hierarquizantes e degradantes, ver: Cf. TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o passado: poder e a produção da história*. Curitiba: Huya, 2016.

¹⁹⁴ GILROY, *O Atlântico negro*, op. cit.

¹⁹⁵ Cf. BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

¹⁹⁶ Idem, p. 148.

indígenas, tentando-se inculcar no leitor e no ouvinte a sensação do horror de tal acontecimento trágico.

Foi a descarga de cavalaria!
A lança, a espada a acutilar por eles!
Os cães a lacerar! a gritaria,
O inferno, o horror, que sobre os índios imbeles
Abriu-se repentino, d'incêndios
Galhardos espanhóis! Da rôta entranha,
Das contorções dos corpos e os mugidos,
Recua a alma ante o espetáculo, a sanha
De traição e impudor! Nas cheias ocas,
Que escapasse ninguém, o incêndio ardera:
A princesa infeliz pendeu das forcas;
Dos naturais despovoou-se a terra.

Por meio dessa cena do enforcamento de Anacaona, onde o incêndio se espalha pelas ocas e corpos se contorcem, novamente nos deparamos com o uso do recurso do sublime. No entanto, distante estamos do “horror deleitável” defendido por Kant e Burke. Nesse momento, o que parece surgir é uma estética do sublime cuja marca principal é a catástrofe, o que aproxima Sousândrade mais uma vez do condoreirismo *hugoano* e também do uso contemporâneo do recurso, como nos filmes de Werner Herzog, por exemplo¹⁹⁷. Através desse emprego, tal como Aimé Césaire, o que ressalta aos olhos dos leitores é a dimensão de barbárie contida no interior da civilização europeia na empreitada colonial.¹⁹⁸ Por conta de tal situação, retornamos à Revolução Haitiana. Aqui, o *Guesa*, “menino sublime”, é equiparado ao personagem *Bug-Jargal* de Victor Hugo e aos “rochedos solitários”. Nesses elementos rochosos, cuja solidez e resistência contribuem para ampliação de suas forças íntimas, ele “forja as grandes armas” e “glorioso arma-se d’esplendores procelários”.

- Ali primeiro o negro fora escravo;
Livre primeiro s’elevou dos erros.
- D’ali partia o aventureiro, o bravo,
Formoso de coroas... ou de ferros!
Ai! às festas dos prados verdejantes
E às das sombras edênica indolência.
Tristeza sucedeu não vista d’antes -
Chegava a escravidão, s’ia a inocência
Porque já fraco e triste o visionário,
O gênio paternal, único amando
As terras suas, estava solitário
Que era mortal Izabel, vivo Fernando.

¹⁹⁷ Cf. HERZOG, Werner. *Sobre o absoluto, o sublime e a verdade*. Disponível em: http://revistacarbono.com/artigos/01sobre-o-absoluto_wernerherzog/. Acesso em: 05/04/2021.

¹⁹⁸ Cf. CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Editora Veneta, 2020.

Como é negra a fortuna ao que alevanta,
 Entre nuvens e raios mais, fronte!
 Glórias... que são, d'estrelas e horizontes,
 Quando traição, traidor, minam-lhe a planta?
 - Depois, viu-se o Destino, o eterno guia
 Da lentidão dos séculos, e ali,
 Essa ideia que a França destruía,
 Realizou-a o negro do Haiti.
 E viva em luta a América formosa
 Ao afogo, à opressão da Europa insana!
 Debalde não resplandecem céus de Havana,
 Nem rugem furacões - eia briosa!
 Oh! lá vão pelos montes perseguidos
 Da liberdade os mágicos heróis!
 Ninguém lhes ouve a dor, que são 'bandidos'
 Eia briosa! engrandecei! a sós!

Nesses versos eivados de orgulho americanista, entre “nuvens e raios” e “furacões”, enquanto a Revolução Francesa é destronada de seu viés revolucionário por conta do imperialismo napoleônico, o Haiti transforma-se no baluarte da luta americana contra a “opressão da Europa insana”, cumprindo a revolução da ilha de São Domingos a vingança contra as atrocidades cometidas por portugueses e espanhóis em terras americanas.

No entanto, o canto não termina aí, e, quando o nosso viajante passa pelo Golfo do México, ele relembra a invasão francesa feita no país em 1863 e critica o reconhecimento do governo brasileiro à monarquia aí implantada. Em 1857, uma Revolução Liberal ocorrida no México levou ao poder Benito Juárez. Com um governo progressista que em muito desagradou os conservadores, o país entrou numa violenta guerra civil, a qual culminou com a vitória dos liberais. Após a vitória, o governo Mexicano suspendeu o pagamento da dívida externa, o que levou os franceses a usarem tal fato como pretexto para invadir o país. Por conta de tal acontecimento, nesse momento do poema equipara-se a política imperialista francesa à invasão da América pelos colonizadores espanhóis, comparando Benito Juárez a Guatimozin, nome dado pelos espanhóis ao último imperador asteca, o qual foi morto por Hernán Cortés em 1525.

Com essa comparação, reconhece-se a continuidade de uma política imperialista europeia no continente americano, à qual vincula-se, inclusive, o império brasileiro. Por essas e outras, a paisagem final do canto é marcada por tufões, relâmpagos, mortes, tempestades e escuridão, representando esse “subverso oceano”, “pandemônio das águas e dos ventos” onde “os céus gargalham”, um sonho de vontade de poder. Como muito bem notou Gaston

Bachelard, essas águas violentas e tempestuosas se organizam antes de tudo enquanto esquema de coragem¹⁹⁹. Os últimos versos do Canto IX resumem bem tal situação conflituosa. Ali aparecem, tanto a “Inglaterra infanticida” com suas naus a bloquear portos, quanto a “onda revolucionária antilhana” a acender as fagulhas da esperança nesta luta contra o renitente imperialismo europeu em terras americanas.

Do Stream sobre a serpente
Sente-se a força muscular do oceano -
Onda Revolucionária, independente,
Do paraíso através, róseo, antilhano:
Qual se a bonança fora mais bonança
Da ciclonea erupção após, que estoura
D’este outro d’ondas ciclone que avança
Mugibundo no mar. - Saudosa aurora!
Qual os céus, era doce o coração,
Sorria à natureza o pensamento:
Oh! qual à alma imortal, ao firmamento
Convém o inferno errante de furacão!

Basta. Serpente de mais negra história
D’aquele terra s’estendera à entrada
Terra de amor, de liberdade e glória,
Que dos mares além surge adorada.
Lentos anéis, sombrios, paralelos,
Por trágica visão se iam prendendo
Uns aos outros, com umbror com desvelos
Que são dos despotismo - e se movendo,
No magno esforço de nos livres pulsos
Rebater as algemas, dos verdosos
Corações derramar, no amor convulsos,
Sangue o mais puro, sonho os mais formosos!
As britânicas naus bloqueavam portos,
Os meigos portos de hospitalidade;
Queria a Inglaterra infanticida mortos
Filhos da gentileza e a liberdade.
Por certo, ela não era a mãe dos Gracos
Vendo nos filhos seu melhor tesouro -
Oh! quando os tempos dos celestes arcos
À terra chegarão, da idade de ouro!
Quando dos povos a maioridade
Reconheçam os reis, cada senhor
Veja-se em cada escravo; e a humanidade
Em si cada homem, realeza e amor!

¹⁹⁹ Cf. BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2013. Há de se perguntar também se o poeta maranhense não se inspirou no livro *Os trabalhadores do mar* de Victor Hugo para compor tal cena. Segundo Bachelard, este livro do romancista francês constituiu-se de uma admirável psicologia da tempestade. Além disso, há de se notar que outro tropo presente nesse romance é o do filho maldito, do exilado, algo muito caro a Sousândrade. Cf. HUGO, Victor. *Os trabalhadores do mar*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

CAPÍTULO IV

O INFERNO DE WALL STREET E OS VÍCIOS DA REPÚBLICA NORTE-AMERICANA (CICLO III: CANTO X)

Inseridos no ainda Canto VIII, o qual passaria a Canto X somente na edição londrina de 1884/1887, em 1877, em Nova York, foram publicados pela primeira vez alguns trechos do *Inferno de Wall Street*. Levando-se em consideração que o poeta maranhense chegou aos EUA em 1871, pode-se afirmar que esta segunda descida ao inferno do poema foi escrita em algum período compreendido entre os anos de 1871 e 1884/1887. O décimo canto do épico compõe-se de uma trama acerca da república norte-americana constituída pelo seguinte par contrastivo: de um lado, as idéias imutáveis, o idealismo platônico, a moral cristã, a virgem-mãe, o pensamento, a alma eterna e as virtudes cívica e patriótica, do outro, num mundo de corrupção e vício, a prostituição, a indústria, o comércio e a especulação financeira, as formas inconstantes, os fenômenos, as imagens cambiantes.

O primeiro fator a se destacar acerca desse canto do poema diz respeito ao apreço demonstrado à liberdade dos antigos, “aquela que caracterizara as repúblicas antigas de Atenas, Roma e, especialmente, Esparta”²⁰⁰. Pelo modo como está disposto, esses modelos que caracterizavam-se, pelo menos idealmente, pela virtude severa, a simplicidade e a devoção à pátria, encontravam-se em perigo nos tempos modernos “devido ao avanço do comércio e da indústria”²⁰¹, os quais eram tidos como potenciais fontes de corrupção e vícios capazes de causar profundo desequilíbrio social. Como remédio a essa ameaça que se espalhava pela sociedade norte-americana da *Gilded Age*, “destruindo o experimento republicano”²⁰² iniciado com a independência, Sousândrade vai defender, além do modelo antigo de república, o mundo platônico das ideias gerais e imutáveis e a moral cristã, o que se faz notório com as figurações do feminino presentes no Canto X.

Em relação a estas representações, afastando-se do exemplo espartano, o qual o aproximava dos jacobinos e da filosofia rousseauiana, Sousândrade, talvez influenciado pela filosofia tomista que marcara a cultura ibérica do Brasil colonial e imperial ou até mesmo

²⁰⁰ CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 17.

²⁰¹ Idem, p. 29.

²⁰² IZECKSOHN, Vitor. *Estados Unidos: uma História*. São Paulo: Contexto, 2021, p. 40.

pelas idéias positivistas de Auguste Comte²⁰³, propõe, como modelo de virtude e pureza, a virgem-mãe, a protetora do lar capaz de conter a corrupção que se espalhava pela sociedade norte-americana, mantendo os valores cívicos e patrióticos através da educação dos filhos e dos exemplos de comedimento. Dentro desse quadro, a figura da virgem-mãe ocupa posição diametralmente oposta à meretriz da babilônia, a qual representava, com sua vaidade e presunção, as frivolidades dos tempos modernos. Por meio dessa visão conservadora e patriarcal, Sousândrade vai, inclusive, “condenar as integrantes do movimento *Free Love*, cuja bandeira principal era a da refutação do casamento enquanto contrato social”²⁰⁴, como bem notou Alessandra da Silva Carneiro²⁰⁵.

Em resumo, podemos dizer que temos, nesse momento do poema, uma configuração no mínimo esquisita, pois, se de um lado, como antídoto às ameaças do mundo moderno, o poeta defende o modelo dos antigos, em específico, o espartano, o qual também foi adotado pelos jacobinos e tinha nítida relação com a defesa do alargamento da participação política nos negócios da república, por outro, restringe tal ampliação ao mundo dos homens, ao destinar às mulheres o limitado papel de cuidadora do lar capaz de inspirar a virtude através da educação e do exemplo²⁰⁶. Além de tal concepção estar em desacordo com o próprio modelo espartano, cabe frisar que havia no século XIX outras figurações possíveis acerca da “alegoria feminina para representar a República”²⁰⁷, tal como a figura belicosa presente no imaginário romântico francês, a qual vinha acompanhada de um barrete frígio que “identificava os libertos na antiga Roma”²⁰⁸.

²⁰³ A respeito das ideias positivistas no Brasil, Cf. LINS, Ivan. *História do Positivismo no Brasil*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1967.

²⁰⁴ CARNEIRO, Alessandra da Silva. *O Guesa em New York: Republicanismo e Americanismo em Sousândrade*. São Paulo: Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2016, p. 22.

²⁰⁵ Embora concorde com Alessandra Carneiro no que diz respeito à concepção moralista e patriarcal do poeta maranhense acerca das figurações do feminino no Canto X do épico, em especial às críticas tecidas ao movimento *Free Love*, discordo da afirmação da autora de que a disfunção familiar é o centro da questão do décimo canto da epopeia. No meu entendimento, ela é só mais uma disfunção dentre outras, todas provocadas pelo apego ao dinheiro, pela prática da usura, na concepção do poeta maranhense. Talvez tal discordância esteja ligada tanto aos aportes teóricos distintos mobilizados por nós e pela autora, bem como aos diferentes recortes feitos do poema. Enquanto optamos por analisar os doze cantos do épico, tentando entender a inserção dos dois episódios infernais dentro da sua economia textual, Alessandra Carneiro optou por analisar somente o Canto X do épico em relação aos poemas *Novo Éden*, *Harpa de Ouro* e ao episódio *O Guesa/O Zac*.

²⁰⁶ Cf. FERREIRA, José Ribeiro. A presença da Grécia e de Roma na Revolução Francesa: três aspectos. In: LEÃO, Delfim Ferreira; FIALHO, Maria do Céu; FERREIRA, José Ribeiro; (Orgs.). *Cidadania e Paideia na Grécia antiga*. São Paulo: Annablume, 2010.

²⁰⁷ CARVALHO, *A formação das almas*, op. cit., p. 75.

²⁰⁸ *Ibidem*.

No entanto, se, por um lado, esta leitura moralista e conservadora acerca da sociedade norte-americana nos assusta por seu viés nitidamente patriarcal e por destoar tão fortemente das outras perspectivas críticas do poema, inclusive em relação ao caráter nefasto da especulação financeira dentro do contexto do avanço do capitalismo industrial na sociedade estadunidense, por outro, ela pode nos auxiliar em nossas argumentações a respeito do *desarrazoado patológico*, pois, ao reproduzir as implicações estruturais do quadro sócio-político-econômico da sociedade estadunidense e dispor o mecanismo por meio do qual o sistema capitalista se organiza, com seu poder de abstração e reificação, no plano formal do poema, Sousândrade não deixa dúvida quanto ao valor imagético e fenomênico, e também fantasmático, deste segundo episódio infernal.

Diante disso, lanço as seguintes questões relativas a esse terceiro ciclo da epopéia: partindo do exemplo dos antigos, em especial, do modelo de austeridade espartana, como o poeta maranhense vai representar a república norte-americana? Como esta representação pode nos ajudar a compreender o aspecto fantasmal e fenomênico da segunda descida ao inferno do poema? E, por fim, qual a relação que este segundo episódio infernal mantém com a primeira descida ao inferno do épico?

4.1 A SEGUNDA DESCIDA AO INFERNO

A independência norte-americana; a guerra-civil e o fim da escravidão; o exemplo dos antigos; indústria, comércio e especulação financeira e as ameaças aos valores republicanos; os vícios, a corrupção, a prostituição, o divórcio; Free Love; o neoplatonismo e moral cristã; a virgem-mãe; a segunda descida ao inferno, o mundo dos fenômenos, a mascarada, “O inferno de Wall Street”; natureza americana pujante e sublime, o Niágara.

O início do Canto X é marcado pela exaltação da “primeira grande república moderna, a dos Estados Unidos da América”²⁰⁹. Nesse início do canto, em terceira pessoa, por meio de versos decassilábicos em alto tom, reverencia-se o evento histórico da “revolução da independência” e enaltece-se a figura de George Washington, líder da guerra de independência e primeiro presidente do país. Após fazer as honras a este evento inaugural, elogia-se a vitória da União contra os Confederados na guerra civil americana e tecem-se loas a Abraham Lincoln, político que liderou o país durante essa grave crise interna, conseguindo

²⁰⁹ CARVALHO, *A formação das almas*, op. cit., p. 18.

ao fim manter a sua integridade territorial e abolir a escravidão. Nesses primeiros versos do canto décimo, por meio desse tom laudatório, a república norte-americana é tida como a “espartana gentil” que “da liberdade amostra os horizontes aos escravos” e que “abre os seios ao estrangeiro”. Dentre estes versos glorificadores, num cenário luminoso, vemos o personagem *Guesa* chegar a Nova York, a essa “jovem terra” que tem “lugar para todos”, onde “a república é a pátria e a harmonia”.

Três são os apontamentos a serem feitos acerca dessa primeira cena do Canto X. O primeiro deles refere-se ao uso “do idioma moral do republicanismo clássico”²¹⁰. Guiada pela “alma pública” e pela ampla participação política que se espraia pelas praças através dos *meetings*, nesse momento do poema a república norte-americana traz em si as marcas das virtudes cívicas e patrióticas dos antigos, em específico do modelo de austeridade espartano, sendo a “modéstia” e a “resignação” os seus eixos orientadores. A segunda diz respeito à valorização do espaço americano como um lugar propício ao exercício da virtude e da liberdade, sendo a “jovem América” vista como local aberto e receptivo aos estrangeiros. Aqui, inclusive, é possível falar que é criada uma projeção dos atributos antigos sobre o Novo Mundo. Pensando o presente a partir das referências da antiguidade clássica, visualiza-se no continente americano e na experiência republicana estadunidense a possibilidade de materialização desse passado visto como uma idade de ouro perdida. A terceira corresponde ao uso do recurso da *história como mestra da vida*, com a introdução de eventos e personagens históricos a marcarem a história norte-americana e servirem como elementos norteadores dos valores republicanos.

Após esta primeira cena, nós leitores somos postos diante de uma natureza sublime e pitoresca. Eis a “boreal aurora!” No ar, “voam águias”, “crisólitas de fogo, rádios argênteos, límpida fulgência”. Pensativo e sombrio, o personagem *Guesa* assiste a esse espetáculo da natureza, como quem pressente as ameaças que rondam a república norte-americana. Nas estrofes seguintes, já “na infernal agência”, em primeira pessoa, ele chora e se entristece ao ouvir a “voz do insensato” que prega o amor ao “ouro, ao lucro”, trazendo para o centro da república “o divórcio, os vícios” e a corrupção.

A respeito dessa questão, me pergunto se não estaríamos aqui diante do uso do discurso da tradição humanista republicana para o qual “o enfraquecimento das repúblicas e

²¹⁰ FONSECA, Silvia Carla Pereira de Brito. *A ideia de República no Império do Brasil: Rio de Janeiro e Pernambuco (1824-1834)*. Jundiaí: Paço Editorial, 2016, p. 161.

deterioração das liberdades cívicas concentravam-se, a partir da experiência histórica das cidades italianas, no facciosismo político decorrente do aumento da riqueza particular, o que viria a ser danoso à virtude pública”.²¹¹ Como notado por Silvia Carla Pereira, esta questão “acerca da virtude e da corrupção na vida cívica”²¹² irá marcar o pensamento político moderno e chegará com força ao século XIX por conta do desenvolvimento do capitalismo industrial e financeiro na virada do Oitocentos para o Novecentos.

Além desse discurso humanista, para ilustrar tal ambiência, utiliza-se também o vocabulário do cristianismo primitivo dos *Evangelhos* e da filosofia platônica. São “as serpentes do éden”, é “satã”, é o “bezerro de ouro”, esse ídolo falso a representar o egoísmo e o dinheiro, é o mundo dos fenômenos e das formas inconstantes a tomar conta da república norte-americana. Dentro dessas concepções, aparecem as primeiras figurações femininas do Canto X. Como foco principal de críticas, elenca-se o movimento *Free Love*, tido como símbolo da futilidade moderna e das suas “liberdades-vícios”. Através de uma concepção moralista e patriarcal, ao atuarem “em prol do sensual”, as integrantes do movimento estariam apenas movidas por desejos egóicos, o que lhes faz merecer figurar ao lado dos “reis dos bancos” e dos “fariseus das formas”.

Nesta segunda cena apresentada já se encontra organizada a disposição dicotômica que irá estruturar todo o décimo canto. De um lado, o exemplo das repúblicas antigas, “o uno-Deus”, “o uno-infinito”, a “alma indivisível”, “Platão-Jesus” e suas “idéias eternas e imutáveis”, do outro, o “caos-horror”, a “treva-túmulo”, a loucura, “os vícios da matéria”, a especulação financeira, as “formas várias”, todos a ameaçar “a pátria gratidão” e o experimento republicano estadunidense. Ainda nessa altura do canto, serão elencados alguns outros elementos capazes de conter o avanço de tal ameaça. Eis Emílio, personagem de Rousseau que mantém a sua bondade natural diante de uma sociedade corrupta²¹³, a servir de exemplo de virtude e modéstia. Eis o rio Hudson com sua “harpa natural” e divina a representar a natureza americana e a elevar a pátria estadunidense à dignidade que lhe foi conferida pelo seu processo de independência.

Delineado esse quadro de degradação que toma conta da sociedade norte-americana e elencados os possíveis lenitivos que poderão curar tal chaga, introduz-se, no décimo canto, a figura de Pedro Segundo. Mencionando-se a viagem que o imperador fez aos EUA em 1876,

²¹¹ FONSECA, *A ideia de República no Império do Brasil*, op. cit., p. 11.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio, ou da educação*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2018.

os leitores e ouvintes são alertados a não se iludirem com a “face livre” que o imperador brasileiro tenta apresentar ao se portar de casaca preta e cartola, símbolos típicos da burguesia vitoriana, através dos quais o imperador tentava construir para si a imagem de monarca-cidadão, afastando-se assim dos valores aristocráticos associados aos sistemas hierárquicos do antigo regime.²¹⁴ Lembrando o leitor que por detrás desse “vício de vaidade” há o “peito escravidão”, nessa terceira cena do canto, o personagem, por meio da retórica romântica do exilado, e depois de ressaltar a orfandade de ambos, contrapõe-se ao imperador brasileiro. “És rei, sou Guesa”. “A ti, deram as chaves do tesouro, enquanto morro no exílio”. “*Ave Caesar!* Tu és vitorioso. Eu o serei.” Sentindo-se desamparado diante da presença de seu arqui-inimigo e dos “destroços da virtude antiga”, fechando a presente cena, o *Guesa* busca descanso para “além dos Andes” onde um dia pudera ouvir os “cantos sagrados” do “tempo heróico americano”.

Nas estrofes seguintes a essa terceira cena do Canto X, assistimos ao deambular do personagem *Guesa* por alguns estados da república norte-americana. Em Nova York, na “quieta” Tarrytown, à beira do rio Hudson, ele “leoniza nos saraus dos salões elegantes” e sente “o intenso viver do pensamento”. Em Washington D.C, diante do rio Potomac e do Capitólio, esse monumento “candidamente colossal” e “templo da liberdade”, ele frui o “doce enlevo” do “lunar de junho”, relembra as “nódoas” da escravidão e da “Lynch-Law” e tece loas à vitória da União na guerra-civil e a Abraham Lincoln, “o mais formoso tipo do cidadão republicano”. Na Virgínia, às margens do rio Potomac, perante o *Mount Vernon*, edifício de estilo neoclássico que abrigou George Washington, então primeiro presidente da república norte-americana, o *Guesa*, “ledo o peito”, goza a “majestade alma” desses “campos elísios” e desfruta “a harmonia daquela sociedade”. E, finalmente, em Filadélfia, no estado da Pensilvânia, símbolo do “progresso” e do “futuro de luz”, onde foram assinadas a declaração de independência e a constituição, ele sente a harmonia no “lar familiar” e se regozija com os “princípios absolutos” que guiam a pátria no caminho da virtude.

Por meio dessas quatro cenas que compõem o vaguear do personagem-poeta pela república estadunidense, é possível notar o valor pedagógico atribuído ao canto, lógica discursiva que permeia o poema como um todo. Através do uso do recurso antigo da *história como mestra da vida*, elementos da natureza, monumentos arquitetônicos, eventos e

²¹⁴ Cf. SCHWARZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998; CARVALHO, José Murilo de. *D. Pedro II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

personagens históricos cumprem clara função magisterial, servindo como exemplos que devem incitar ações patrióticas e virtuosas²¹⁵. No seguir dos versos, já no estado de Nova York, vemos se juntar a este rol patriótico, as cataratas do Niágara, natureza sublime e pitoresca, pujante e moralizada.

No entanto, alguns versos à frente, quando o personagem retorna à cidade de Nova York, o cenário muda totalmente. Por meio de um vocabulário essencialmente romântico, no qual centros urbanos são vistos como espaços portadores de excesso de mundanidade, superficialidade e falsas aparências,²¹⁶ como fonte de corrupção e vícios, mais uma vez, nós leitores somos direcionados para um quadro geral de degradação, tal qual o desenhado na segunda cena do presente canto. “Nas sombras de Manhattanville”, “cheio de melancolia”, o *Guesa* assiste ao espetáculo “vulgar da mascarada”, por onde passeiam serpentes, prostitutas e diabretes.

Próximo estamos de *Wall Street* com sua bolsa de valores e “ondas de ouro”, cujo “mercantil poder” a tudo devora e perverte. Entregue às “voragens” desses “centros populares onde ninguém descansa”, em vão, o personagem busca amparo na “selvagem crença d’alma-Deus”, nas virtudes dos antigos, na virgem-mãe e na família cristã, com seus “lares encantados” por onde “ressoam pianos” e cantos harmoniosos. Os versos que seguem abaixo, os quais antecedem a segunda descida ao inferno do poema, ilustram bem a luta do *Guesa* para manter a sua integridade moral diante desse cenário infame.

Do vício e a corrupção a alma se afasta,
Que as musas respeitou. Vergonha à lira
Que os antros a ignorar, que o mal devasta,
A bem do social aí não se inspira!
Porque os males que estão na sociedade,
Em todos estão, qual no ar que à luz se agita,
A contagiam da peste; e a liberdade
Só fugindo, ou vencendo à morte, a evita.
Feliz quem houve os anos seus primeiros
De nobres pais virtuosos à pureza!
Esse combaterá seus próprios erros,
Voltando sempre à antiga natureza:
E exprobará dos vórtices de enredo
Ao que o traiu, sem tréguas para o mundo!
Ai do que houver, porém, vergonha ou medo
Da própria consciência! no profundo,

²¹⁵ Cf. OLIVEIRA, Maria da Glória. *Escrever vidas, narrar a história. A biografia como problema historiográfico no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2009.

²¹⁶ Cf. NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

Embora formas, a aparência embora,
 Lhe entenderás, subtil, falsa a harmonia:
 Não são auroras boreais a aurora,
 Nem a luz dos incêndios luz do dia.
 - E assim fez ele o corpo de delito
 Do seu tempo; e ora a máscara rasgando
 Da hipocrisia social, e invicto,
 O homem odiou, à humanidade amando:
 Porque, não haver mais crucificados,
 Quando há mais do que nunca fariseus,
 Indica... e a vós mesmos os cuidados
 Deixo da conclusão dos cantos meus.
 Românticos vos vi, noite bailando
 Do Brocken no Amazonas antigamente;
 Eis clássica Farsália em dia algente
 No Hudson. Para o Guesa perlustrando.
 Bebe à taberna às sombras da muralha,
 Malsolida talvez, de Jericó,
 Defesa contra o Índio - E se escangalha
 De Wall-Street ao ruir toda New-York.

Além desse combate do personagem, três são as questões a serem levantadas acerca dessas estrofes citadas. A primeira relaciona-se à ligação entre as duas descidas ao inferno do épico. A penúltima estrofe não só explicita tal relação, como também aí são citadas as possíveis fontes de inspiração dos dois momentos do poema, romântica e goetheana no que toca ao primeiro, e clássica no que concerne ao segundo.

A segunda refere-se ao deslocamento espaço-temporal presente na última estrofe do trecho citado. Aqui, numa jogada, digamos, etimológica, descortina-se para o leitor e para o ouvinte a origem do nome *Wall Street*, em lembrança à muralha que outrora protegia a Nova Amsterdam holandesa dos ataques dos povos indígenas.²¹⁷ Em resumo, pode-se afirmar que, por meio desse dois movimentos, o primeiro que atrela o episódio da *Dança do Tatuturama* ao *Inferno de Wall Street*, o rio Amazonas ao rio Hudson, o segundo que relaciona o capitalismo industrial e financeiro norte-americano do século XIX, com seus vícios e males, ao capitalismo mercantil e colonial do século XVII, as experiências brasileira e norte-americana são articuladas à dinâmica de um sistema que lhe é mais abrangente, cuja lógica é a violência, a exploração e o lucro.

A terceira diz respeito à expressão “corpo de delito”. O uso do termo, tal como disposto no poema, corresponde ao seu teor de prova. Advindo da linguagem jurídica, nesses versos, a expressão está associada ao seu uso mais corrente, como vestígio de um crime, o que

²¹⁷ MARCHAL, Carlos-Torres. *30 anos com Sousândrade*. Recife: Revista Eutomia, 2015.

só reforça o nosso argumento de que o poema carrega em si, antes de qualquer coisa, um valor pedagógico. Além disso, se levarmos em consideração que nos versos que antecedem a primeira descida ao inferno o narrador-poeta pede desculpas aos leitores e aos ouvintes por conta do “canto verídico e grosseiro” que irá lhes mostrar, podemos levantar a hipótese de que o poeta pensa, nesses dois episódios infernais, somente estar seguindo as recomendações platônicas referentes ao papel que os poetas deveriam exercer na república, qual seja: cantar apenas um canto rude e austero de caráter cívico e educacional.²¹⁸ Sendo assim, “como o filósofo da ascese platônica”²¹⁹ que sabe que “o mundo sensível revela apenas imagens, sombras, reflexos das reais belezas”²²⁰, nosso herói filosófico, perseguido pelos xeques/sacerdotes muíscas, aqui transmutados em corretores da bolsa de valores, mergulha nesse mundo fantasmático formado por imagens lábeis e fluidas.

(NORRIS, *Attorney*; CODEZO, *inventor*; YOUNG, *Esq., manager*; ATKINSON, *agent*; ARMSTRONG, *agent*; RHODES, *agent*; P.OFFMAN & VOLDO, *agents*; 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?..

(*White-girls-five-years* ao linchado luisiano
negro C. ATKINSON;)

- Comer pomo edênio (má fruta)
É morte e o paraíso perder!
Nem mais Katydid
Nas vides
Ouvir do inocente viver.

(Democratas e Republicanos:)

- E de Tilden a maioria;
E' de Hayes a inauguração!
= Aquém, carbonário
Operário;
Além, o deus-uno Mammão!

(Comuna:)

- *Strike!* do Atlântico ao Pacífico!
= Aos Bancos! ao Erário-tutor!

²¹⁸ Cf. MUNIZ, Fernando. *Platão e a arte na República*. In: XAVIER, Dennys Garcia; CORNELLI, Gabriele (orgs). “A República de Platão: outros olhares”. Editora Loyola: São Paulo, 2011.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ibidem*.

- *Strike*, Arthur! Canalha,
Esbandalha!
Queima, assalta! (Reino de horror!)

(EMERSON filosofando:)

- Descer... é tendência de príncipe;
Subir... tendência é do vulgar:
Faz um estagnação;
Da nação
O estagno, o outro faz tempestar.

(Salvados passageiros desembarcando do ATLÂNTICO;
HERALD deslealmente desafinando a imperial 'ouverture':)

- Agora o Brasil é república;
O trono no Hevelius caiu...
But we picked it up!
- Em farrapo
'Bandeira Estrelada' se viu.

(THE SUN:)

- Agora a União é império;
Dom Pedro é nosso Imperador:
'Nominate him President';
Resident...
Que o povo ame muito o senhor.

(Comissários de FILADÉLFIA expondo a CARIOCA
de PEDRO-AMÉRICO; QUACKERS admirados:)

- Ante Dilúvio 'plesiossauros',
Indústria nossa na Exposição...
= Oh Ponza! que coxas!
Que trouxas!
De azul vidro é o sol patagão!

(Coro dos contentes, TIMBIRAS, TAMOIOS,
COLOMBOS, etc., etc., música de C. GOMES a
compasso da sandália d'EMPÉDOCLES:)

- 'A mui poderosa e mui alta
Majestade do Grande Senhor'
Real! = 'Semideus'!
- São Mateus!
Prostrou-se o Himavat, o Thabor!

(MISSISSIPI e GUANABARA denunciando-os:)

- Tirede-n'os frígios barretes,
Conspiradores das nações!
= *Quirites*, cuidado...
O Estado
Não é vosso; sois os guardiões!

(Octogenário BRYANT trabalhando:)

- Que bem que descantam as gralhas,
Jeová! Jeová! Ku-Klux
Criando outros mundos
Profundos,
Fizeram as trevas... da luz!
Treva é a *matinée* de Farsália,
Wolfgang, e que tanto custou!
Nem poema preclaro,
Mais caro
Que o Guesa, insolvable se achou!

(Consciências perante à história substituindo aos
destruídos NATURAIS:)

- Chumbando Booths aos reis-'gorilas',
A raça melhoraram de cor:
E o negro Africano,
Americano
Já é peau-rouge! será branco!

(Magnético *handle-organ*; *ring* d'ursos sentenciando
à pena-última o arquiteto da FARSÁLIA; odisseu
fantasma nas chamas dos incêndios d'Albion:)

- Bear... Bear é beribéri, Bear... Bear...
= Mammumma, mammumma, Mammão!
- Bear... Bear... bear'... Pegasus...
Parnasus...
= Mammumma, mammumma, Mammão.

Jogatina, roubo, corrupção, deus do dinheiro Mamon; críticas à ideologia do embranquecimento, aos linchamentos de negros, ao racismo e à primeira formação da Ku-klux-klan; importantes poetas e artistas brasileiros satirizados, o “coro dos contentes”; o Brasil visto de modo sarcástico em sua participação na Exposição Universal da Filadélfia; o tombo do imperador Pedro Segundo no navio Hevelius exposto nas manchetes dos jornais norte-americanos; movimentos incessantes entre alto e baixo, entre reis e povo, como “a manifestar a ordem social que os opõe”²²¹; operários, carbonários, líderes sindicais e símbolos revolucionários; sem contar tantos outros personagens e elementos que não aparecem nesses trechos selecionados, tais como, *Free Love*, alcoolismo, traição, casos de corrupção do governo Grant etc.

²²¹ SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 279.

Como é possível notar, tal qual o primeiro episódio infernal, o *Inferno de Wall Street* é composto pelo tom baixo e prosaico²²² e as suas principais figurações de linguagem são a aliteração, a ironia, a paródia, a sátira e a intertextualidade.²²³ Através de um jogo instável e titubeante de imagens, de “colagens metalinguísticas de eventos”²²⁴ retirados dos jornais nova-iorquinos da época, todos vistos “sob a ótica da especulação político-financeira e da degeneração dos costumes”,²²⁵ nós leitores somos postos diante de um anedotário escorregadio e jocoso, com seu estoque de aparências e sua diversificada galeria de figuras sociais. Tudo isso exposto de modo altamente volúvel e dialógico, sem um ponto narrativo fixo, com mudanças que parecem o cúmulo do capricho e do arbítrio²²⁶, mas que são repetitivas, geométricas, e têm seu método.

Como notado por nós no primeiro capítulo da tese, essa atividade crítica de combinação e decifração/descodificação, esse irromper de um inconsciente visual, não deve ser confundido com irracionalidade ou falta de coordenação, “isso porque o regime de descodificação não significa, seguramente, a ausência de organização, mas a mais sombria organização, a mais dura contabilidade, a substituição dos códigos pela axiomática que os compreende, sempre a contrário”.²²⁷

Eis o *desarrazoado patológico* operando metamorfoses em avanços mascarados, estabelecendo relações cambiantes com esse mundo soturno e violento marcado pela fugacidade e pela fragilidade. Como notado por Mbembe acerca da literatura negra pós-colonial,²²⁸ esse sabá satânico caracteriza-se, principalmente, como um “recorte móvel de um processo perpétuo de poder, de incessantes transações que a modificam, deslocam e tornam movediço o seu conteúdo”²²⁹.

Em suma, pode-se dizer, ainda com Mbembe, que tal situação acaba por instaurar uma crise entre o ser e a aparência, um desmembramento, uma cisão do eu de si mesmo. Dentro da

²²² Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

²²³ Cf. LOBO, Luiza. Introdução. In: SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. Introdução, organização, notas, glossário, fixação e atualização do texto da edição londrina, Luiza Lobo; Revisão técnica, Jomar Moraes. Rio de Janeiro: Ponteio; São Luís, MA: Academia Maranhense de Letras, 2012.

²²⁴ CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Revisão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 567.

²²⁵ Idem, p. 571.

²²⁶ Cf. SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, 2012.

²²⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia I*. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 205.

²²⁸ Cf. MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

²²⁹ Idem, p. 68.

lógica mercantil e capitalista, dentro do seu processo de abstração e reificação, ao *desarrazoado patológico* cabe dar vazão a este estado do “não ser”, de matéria energética, de corpo/objeto/mercadoria, de detritos do polo sombrio do mundo incapazes de alcançar o desenvolvimento do espírito. Se a violência colonial e capitalista, através de sua razão sacrificial, deu origem a uma profusão de fantasmas, de duplos, a ele cabe reencenar, por meio da mobilização da memória, esse desastre originário, fazendo a fenomenologia do potentado colonial e da máquina capitalista de modo a trazer à consciência esse descentramento primordial entre o eu e o sujeito.

Com seu jogo de montagem e desmontagem, com suas fendas, com suas aporias, com sua insurreição sonora²³⁰ a perturbar a pesada carga do decassílabo arcádico e neoclássico, por meio da fragmentação da linguagem instaura-se uma crise representacional no bojo da totalidade épica. Relacionando os dois episódios infernais do épico, podemos afirmar que esses dois momentos do poema constituem-se numa cesura, numa desafinação, representadas imagetivamente por meio dessas regiões sombrias que fazem parte da história da América inserida dentro do contexto maior do desenvolvimento do capitalismo moderno. De acordo com Georges Didi-Huberman, esse rompimento com a continuidade, essa explosão da narrativa histórica, institui-se como uma operação de conhecimento que torna possível lançar um olhar crítico sobre a história, expondo à luz a sua memória mais recalçada.²³¹

Além disso, é preciso lembrar que todo esse jogo crítico no poema *O Guesa*, toda essa dança com o lado espectral do capitalismo, com o mundo dos fenômenos e das formas inconstantes, têm por fim último o regresso desse mundo dos mortos. Como o ardiloso Ulisses que não sucumbe diante das guloseimas que lhe são apresentadas, o intuito final do nosso personagem é retornar ainda mais forte ao mundo do inteligível, ao lar, a partir de onde poderá concretizar a sua utopia incaico-platônica, sendo a reconfiguração do passado e o trabalho de memória a sua luta constante pela manutenção da palavra, como que uma máquina que torna possível liberar os seus espectros e fantasmas.

E assim assistimos à saída do personagem *Guesa* desse segundo círculo infernal. Retornando aos versos decassilábicos, em tom grave, ele brada aos quatro ventos contra a corrupção e os vícios que se espalham pela república norte-americana através da “forma rude”, do “deus material”, da “especulação” e da “prostituição”. Ainda dentro do vocabulário

²³⁰ Cf. CAMPOS, *Revisão de Sousândrade*, op. cit.

²³¹ Cf. DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*, op. cit.

platônico, na “pátria abençoada” ele assiste à luta que se trava entre o “ideal” e a “forma avassaladora”. Como lenitivo a tal estado de coisas, ele procura amparo nas “solidões brancas” das neves que se espalham por Nova York e no espetáculo sublime das cataratas do Niágara, onde reina a harmonia e “elevam-se os eternos pensamentos”.

4.2 OS DOIS EPISÓDIOS INFERNALIS

A década de 70 do século XIX representou um ponto de inflexão no debate político brasileiro. Como notou Rodrigo Turin, a partir desse momento, “vistas sob o signo da exclusão, as instituições até então vigentes passam a ser deslegitimadas enquanto expressões autênticas de uma soberania popular”²³². Como um período de crise, de indefinição e incerteza, em contraposição às ordens sociais do Segundo Reinado, uma diversidade de projetos alternativos começou a circular e passou a ser debatida nos entornos intelectual e político. Para muitos dos atores sociais envolvidos nesses debates, as instituições monárquicas representavam o atraso ao reiteraram as relações do Antigo Regime e seu rígido sistema de hierarquias, além é claro da manutenção da escravidão ser vista como o principal obstáculo do país rumo à modernização. Para Angela Alonso, nesse momento de crise do Império, essas intervenções no debate político vão gerar certas leituras do processo colonizador e da história nacional, as quais, no geral, irão apontar para a necessidade de “superação dos fundamentos coloniais da sociedade brasileira”²³³.

Ainda segundo a autora, dentro desse contexto, o modelo republicano surgirá como possibilidade de materializar essa superação ao encarnar o espírito reformista que tornaria possível a consolidação de um governo representativo e democrático, verdadeiramente ancorado na soberania popular. De acordo com Angela Alonso, para a geração de 1870, dentre outros exemplos disponíveis, o principal modelo político e institucional adotado foi o regime republicano federativo dos Estados Unidos da América. Conforme notado pela autora, além de certa dose de americanismo, muitos desses intelectuais “compreendiam a prosperidade da

²³² TURIN, Rodrigo. *Tessituras do tempo: discurso etnográfico e historicidade no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p. 197.

²³³ ALONSO, Angela. *Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 212.

República americana como subproduto de seu regime de liberdades individuais”²³⁴, e sua consequente expansão da cidadania civil.

Além de fazer parte de grupos intelectuais maranhenses que reuniam abolicionistas e republicanos, muitos formados, inclusive, na Faculdade de Direito do Recife, não é difícil aproximar Sousândrade, só para citar um exemplo, de alguns dos nomes mais importantes do que a autora chamou de geração de 1870, tal como o de Tobias Barreto, a quem o poeta dedicou alguns de seus textos publicados na imprensa maranhense. Ademais, é preciso frisar que a tessitura temporal do poema *O Guesa* consiste justamente nesse diagnóstico crítico em que o império é tido como continuador da empresa colonial, o que significava, na concepção do poeta, a reprodução, em pleno século XIX, das múltiplas exclusões no acesso à esfera política típicas de uma sociedade do Antigo Regime, sendo a manutenção da escravidão o seu principal exemplo.

No entanto, quando a questão se volta para o exemplo norte-americano, a situação torna-se um pouco mais complexa, pois, ao se pautar em visões pré-liberais que remontam aos antigos, ao humanismo renascentista e também a Rousseau e Thomas Jefferson²³⁵, Sousândrade, ainda que não tenha deixado de admirar o experimento norte-americano, irá tecer profundas críticas ao seu modelo econômico pautado no lucro e na usura.

Mas essa visão crítica que o poeta maranhense constrói acerca da república norte-americana não deve ser vista como algo circunstancial e isolado. No nosso entendimento, ela deve ser compreendida dentro de uma conjuntura mais abrangente, pois, como já notado por nós, o poema *O Guesa* não consiste pura e simplesmente numa releitura/reescrita da história do Brasil e da América, mas sim numa interpretação/projeção do sentido da sua história dentro do contexto mais amplo do desenvolvimento do capitalismo moderno. Só dentro dessa lógica, torna-se possível entender a relação entre os dois episódios infernais do épico e as críticas que o poeta tece ao capitalismo industrial e financeiro norte-americano, relacionando-o ao capitalismo mercantil colonial, às violências perpetradas contra as populações indígenas do rio Amazonas, à escravidão, ao racismo, à exploração. Como já observado pelos irmãos Campos, com o poema *O Guesa*, Sousândrade lançou-se a uma problemática internacional, à luta anticolonialista, buscando uma conscientização da

²³⁴ Idem, p. 205.

²³⁵ Cf. MIGUEL, Luís Felipe. *Desigualdades e Democracia: o debate da teoria política*. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

americanidade em termos continentais e denunciando premonitoriamente as contradições do capitalismo”.²³⁶

²³⁶ CAMPOS, *Revisão de Sousândrade*, op. cit., p. 123.

CAPÍTULO V

O GUESA E A HISTÓRIA COMO MESTRA DA VIDA (CICLO IV: CANTOS XI E XII)

O quarto ciclo do poema *O Guesa* foi escrito e/ou finalizado entre os anos de 1869 e 1884. Nele fica clara a arquitetura cíclica da epopeia, tanto no que diz respeito ao aspecto espacial e geográfico quanto ao seu teor retórico. Nesses dois últimos cantos do épico, onde o viajante contorna o continente americano pelo oceano Pacífico rumo ao Brasil, retoma-se a retórica da natureza americana bem ao estilo do primeiro ciclo da epopeia. Além disso, nesse momento do poema, torna-se central o uso do recurso antigo da *história como mestra da vida*, expressão cunhada por Cícero que tinha como finalidade “emprestar um sentido de imortalidade à história como instrução para a vida, de modo a tornar perene o seu valioso conteúdo de experiência”²³⁷. Com todo um panteão de heróis ilustres, que vão desde autoridades incas a alguns personagens relacionados ao processo de independência na América espanhola, aqui, o personagem *Guesa*, tal qual “o educador” Homero²³⁸, faz um levantamento de alguns fatos históricos relacionados à conquista da América e de inúmeras lições advindas da civilização Inca de modo a criar um tribunal histórico capaz de persuadir o leitor e ouvinte do caráter nefasto da colonização e da necessidade de se completar a destinação republicana do continente americano.

Os Cantos que compõem o Ciclo IV do poema podem ser resumidos da seguinte maneira:

- Canto XI: o oceano Pacífico; a natureza pujante e política; os Andes e o Amazonas; a possibilidade de renascimento; o rochedo místico; a tempestade e as lembranças da colonização; o “império” Inca e o passado glorioso; a destruição da o “império” Inca e o canto funerário; o sol andino como representante da liberdade; a abertura de um novo ciclo; o panteão de heróis republicanos; destruição da América e as lições da história.

- Canto XII: os Andes; o sol; a civilização Inca; a humana história; a natureza americana como fonte de liberdade; Colômbia gloriosa, a “pátria do libertador”; o oceano incendiário; lições históricas passadas à filha; o rochedo virtuoso e profético; os cumes Andinos como fonte de virtude e pureza; continuidade na construção de uma panteão de

²³⁷ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuições à semântica dos tempos*. Rio de Janeiro: Contratempo: Ed. PUC-Rio, 2006, p. 43.

²³⁸ Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

heróis; a fria zona da patagônia e a solidão; os “pavilhões auriverdes brasileiros”; o futuro, a esperança e a turbulência.

Diante disso, lanço as seguintes questões relativas à análise desse ciclo do poema: levando-se em consideração que estamos perante o fechamento da epopeia, qual o papel representado pela natureza americana nesse terceiro ciclo do épico? Qual função pedagógica e magisterial cumprem o panteão de heróis e as lições históricas aí presentes? Tendo em vista que estas lições não se restringem à violência colonial, mas também se referem aos valores cívicos e até mesmo republicanos presentes na civilização incaica, qual a tessitura temporal desse último ciclo do poema *O Guesa*?

5.1 O RETORNO AO BRASIL VIA OCEANO PACÍFICO

O oceano Pacífico; a natureza pujante e política; os Andes e o Amazonas; a possibilidade de renascimento; o rochedo místico; a tempestade e as lembranças da colonização; o “império” Inca e o passado glorioso; a destruição da o “império” Inca e o canto funerário; o sol andino como representante da liberdade; a abertura de um novo ciclo; o panteão de heróis republicanos; destruição da América e as lições da história.

O início do Canto XI é marcado por uma ambiência favorável que aponta para um futuro glorioso. Tudo isso cantado pelo tom grave dos versos decassilábicos preponderantes do poema. Sem ser “qual Pizarro e Cortez”, o *Guesa* atravessa o oceano num cenário marcado pelo “lunar de cristal” e pelo “alvo areial”, onde ‘vaga a vaga, embala-se o oceano’. Na “noite bela”, o “alteroso vapor” em que se encontra o viajante singra os mares do Pacífico, onde “ressoa a voz do grande mar à natureza”. Após passar pelo Panamá, o viajante “sonhador” prossegue em sua “moral campanha” e ultrapassa a “linha equatória”. Aqui, menções são feitas ao fechamento cíclico da epopéia, unindo-se as “andeas” cordilheiras aos “áureos vales do Amazonas”, alusão à viagem feita pelo peregrino no início de sua viagem épica.

Alguns versos adiante, o personagem, “o nauta do convés”, lembra o “aniversário de morte” de sua mãe e se enluta. Porém, o tom sombrio desta cena dura pouco e nesse momento do poema começam a surgir menções à possibilidade de renascimento, algo tornado possível graças à dimensão cíclica do poema e ao valor místico e virtuoso atribuído às cordilheiras andinas, fonte de inspiração, coragem e esperança. Nesse ponto, tal qual na

primeira cena do épico, o narrador-poeta invoca o “rochedo alto e selvagem”, montanha “mística” de onde se ouve a “voz celeste”.

Ora, no mar Pacífico renascer
Os sentimentos, qual depois de um sonho
Os olhos de um menino se comprazem
Grande-abertos aos céus de luz risonhos.
Eis-me nos horizontes luminosos!
Eu vejo, qual eu via, os mundos andeos,
Terríveis infinitos tempestuosos,
Nuvens flutuando - os espetáculos grandes -
Eia, imaginação divina! Abraço
Do pensamento eterno - ei-lo magnífico
Aos Andes, que ondam alto ao Chimborazo,
Aos raios d’Inti, à voz do mar pacífico!

Nesses versos, ficam claros os elementos retóricos por meio dos quais constrói-se a imagem das cordilheiras andinas. Montículo moral, plataforma celestial e transcendental²³⁹, através dessas figuras de linguagem, torna-se possível vislumbrar o destino manifesto da América “como um espaço propício ao exercício da virtude”²⁴⁰. Além disso, nessas estrofes, o uso do recurso do sublime faz-se presente, delineando-se a natureza americana como um espaço dinâmico e turbulento, prenhe de forças ativas a refutar a ambição imperial e a possibilitar a construção de uma utopia da montanha, a partir da qual o personagem *Guesa* poderá atuar como “apóstolo da liberdade republicana”²⁴¹. Dentro desse cenário ao mesmo tempo místico e conflitual inserem-se os juízos que o peregrino irá fazer a respeito da colonização ibérica no continente americano e da luta pela independência na América espanhola.

Aqui, o viajante relembra das atrocidades cometidas por Pizarro em nome da coroa espanhola. Um tom sombrio se espraia pelo oceano, anunciando a tempestade que se aproxima. No entanto, assim como no momento em que o personagem lembra do aniversário de morte da mãe, a tonalidade sombria logo se esvai. Distante estamos dos jogos por vezes frenéticos entre claro e escuro tão presentes nos dois primeiros ciclos do poema, os quais serviam para ressaltar o aspecto dramático das cenas. Diferentemente destes, este último ciclo do épico será marcado sobretudo pela tonalidade solar, cuja principal função é dar um ar de

²³⁹ Cf. SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

²⁴⁰ BÔAS, Luciana Villas. *Utopia, Ensaio e Tempestade: o Novo Mundo em Morus, Shakespeare e Montaigne*. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/GJpRmbxykBxQQwQcpfXzDQM/?format=html>. Acesso em 26/05/2021, p. 179.

²⁴¹ SCHAMA, *Paisagem e Memória*, op. cit., p. 480.

esperança ao desfecho da epopéia. Em suma, em que pese a inserção de cenas relativas à violência da colonização ibérica no continente americano, cenas que são sempre acompanhadas pela tonalidade sombria, podemos afirmar que estes dois últimos cantos do épico representam, antes de tudo, cantos de exaltação da natureza americana, da luta pela independência na América espanhola e da civilização incaica. É assim que nos versos seguintes, o viajante, crente no “glorioso porvir”, “honra a memória” da “humana glória” de Simón Bolívar, o mais importante líder político na luta contra o jugo do império espanhol.

“Das belas armas recontam a história,
Alimpando a ferrugem; soluçava
Abraçando a lança, que foi glória
Da independência, o que ele mais amava.”

Nas estrofes subsequentes, em tom exclamativo e impulsionador, “avante! avante! à liberdade! à aurora!, dá-se prosseguimento ao uso da retórica da natureza americana e elenca-se o “titã” Cotopaxi, vulcão equatoriano, como o elemento natural a ser exaltado. Após adjetivar os Andes como “berço do Inca e monumento”, como “cordilheira eternal”, fonte de “virtude e divindade”, o primeiro governante de Cusco e fundador do “império” Inca Manco Capac é contraposto a Pizarro. Nessas estrofes, Manco Capac, “que um reino meigo paraisal fundara”, surge como exemplo de justiça e temperança. Como é possível notar, nesse momento do canto, há um entrelaçamento entre os valores atribuídos ao espaço natural do Novo Mundo e as figuras ilustres elencadas, ambos dignos de admiração e imitação, ambos compondo um “terreno imaginário propício à realização de uma sociedade voltada para o bem comum”²⁴².

Além disso, já nesse início do quarto ciclo do poema, o uso do recurso antigo da *história como mestra da vida* torna-se central, sobretudo o modelo de exemplaridade plutarquiano²⁴³. Daí, pergunto: para qual modo de constituição narrativo de sentido e de elaboração de experiência do tempo²⁴⁴ o uso deste recurso aponta neste ciclo do poema? No versos que seguem, retornando à figura de Manco Capac, fica bem clara essa tessitura temporal que poderíamos chamar de “passado-porvir”, termo cunhado pelo próprio poeta,

²⁴² BÔAS, *Utopia, Ensaio e Tempestade*, op. cit., p. 180.

²⁴³ OLIVEIRA, Maria da Glória. *Escrever vidas, narrar a história. A biografia como problema historiográfico no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2009, p. 12.

²⁴⁴ Cf. GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. *Debaixo da imediata proteção imperial: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838-1889)*. São Paulo: Annablume, 2011.

momento em que “a dimensão temporal do passado entra em relação de reciprocidade com a dimensão temporal do futuro”²⁴⁵.

“Ali Manco, à jornada pondo termos,
Lançou da capital os fundamentos”
E os sonhos todos, todos se cumpriram -
Cumprem-se todos, todos! - do passado,
Vê-se o porvir; os astros que sorriam
Em nós, depois os vemos, encantados!

O viajante, diante desses ensinamentos e lições e dessas “fecundas terras, onde lhe chovia eterno pensamento radioso e cristalino”, se entrega então à “existência do futuro” e vive “nas terras do porvir”, onde se alimenta de “pão venturo, crenças do além e do amor da natureza”. Nesse ponto da travessia, o personagem tece uma ode ao rio peruano Rimac, onde alastra-se a “angélica doçura”. Tal quando de sua passagem pelo Caribe no segundo ciclo do poema, nesse momento da viagem, o *Guesa* refuta a ideia de que a França poderia servir como exemplo à luta americana pela liberdade e prossegue na construção do seu panteão de heróis americanos, elencando-se Atahualpa, último Sapa inca, como exemplo de “cívica modéstia” e patriotismo. Relacionando esse passado de glória e virtude à possibilidade do povo se erguer contra o jugo colonial, o viajante relembra as lutas pela independência na América onde “caem os traidores” da Espanha. Nessa altura do canto, um tom vingativo ganha terreno, e “ondas populares” e o “furor dos ares” tingem o poema “de sangue e ódio”, enquanto o personagem *Guesa* clama às aves andinas que venham se banquetear com os cadáveres dos inimigos.

Nos versos seguintes, inclui-se, na galeria de personagens ilustres do poema, Tupac Yupanqui, décimo Sapa inca, sucessor de Pachacuti. Em tom elevado e circunspecto, Tupac Yupanqui “baixa dos áureos Andes” e desfia hinos eivados de justiça, clemência e sabedoria. Como é possível notar nos versos que seguem, é notório o valor de exemplaridade atribuído a estas grandes autoridades da civilização incaica. Como vimos defendendo, a essas “tradições candentes” é conferida nítida função magisterial e pedagógica.

Das virtudes, da religião, das guerras,
Pelos doutos Amautas ensinadas:
Dos avós com a sabedoria, as terras
Percorrendo, fareis afortunadas!
Que do Inca a estrada clara e redolente,
Pela presença vossa, onde pousardes,
Sagrada fique, e as tradições candentes,

²⁴⁵ KOSELLECK, *Futuro passado*, op. cit., p. 15.

Dos bardos ao cantar movam saudades!

Após estes versos, diante de Cusco, voltamos ao uso do recurso do sublime e aos “rotos Andes” é atribuído um “terrível poder”. Aqui, frente estamos a uma natureza tempestuosa e bravia. Um vendaval se espalha pelo Pacífico como a anunciar as reminiscências do peregrino acerca do encontro entre espanhóis e incas. Nesse momento, o viajante começa a narrar a cena em que Atahualpa é feito prisioneiro por Pizarro. Em um verso ao mesmo tempo belo e triste, o sol, antes tido por um farol a iluminar a senda que nos guiará à utopia incaica, desaparece por detrás das cordilheiras.

“O sol, ao pôr-do-sol, triste soslaio!”

No entremeio dessa cena em que se prepara o assassinato do último chefe inca, versos condoreiros com teor de denúncia sobressaem no poema e o viajante clama pelo frade dominicano Bartolomeu de Las-Casas, esse “primeiro crítico frontal da modernidade”²⁴⁶ que descreveu o “desenvolvimento exemplar e o tipo ético de vida das civilizações ameríndias”²⁴⁷ contra a barbárie do processo civilizatório moderno.

“E foi mister na flor da humanidade
Cuspir tal meretriz solene escarro”
“Ser o demônio em nome da Trindade!”
Por onde anda Las-Casas com seu credo
Tão doce d’outros céus endoidecendo?”

Após estes versos, o *Guesa* invoca “vulcão proceloso” a encher de honra “os plainos de Atacama”. Nesse momento, o sol retorna à cena épica e retoma-se a retórica pedagógica e magisterial, a qual deverá guiar o canto épico até o fim de modo a sensibilizar o leitor e o ouvinte acerca do caráter nefasto da empresa colonial e das virtudes do passado incaico pré-colombiano e da natureza americana.

“Onde a epopeia dos eternos cantos?
E nem vejo os cantores inspirados
D’estas ruínas arrancar os prantos
Nem da incaica virtude dos passados
Elevar-se o presente - gloriosos.”

²⁴⁶ DUSSEL, Enrique. *Meditações anti-cartesianas: sobre a origem do anti-discurso filosófico da modernidade*. Disponível em: <http://filosofazer.ifibe.edu.br/index.php/filosofazerimprensa/article/view/4/3>. Acesso em: 27/05/2021, p. 31.

²⁴⁷ Idem, p. 34.

Nesses versos, como é possível notar, na ausência dos “cantores inspirados”, o narrador-poeta concede a si, poeta épico em luta pela manutenção da palavra, a missão de cantar estes fatos históricos a servirem como lições capazes de orientar a atuação no presente. Não à toa, nas estrofes seguintes a estes versos, retornamos à cena em que Atahualpa está prisioneiro de Pizarro. Aos espanhóis é imputado o cometimento de “crimes bestiais” e “maldades incendiárias”, inaugurando uma “tragédia-carnaval” marcada pela “mentira, o adultério, o latrocínio”. O *Guesa*, que diante de Lima vem “meditar, à queda dos Impérios”, emite “duras sentenças” a estes acontecimentos, transformando esse último ciclo do poema numa espécie de tribunal histórico.

Nos versos seguintes, retornamos ao reforço do aspecto cíclico da epopéia. Diante estamos do Lago Lauricocha, local a partir do qual o viajante iniciou o seu périplo transcontinental. O sol mais uma vez ilumina um horizonte de liberdade e o “Império” inca anuncia uma nova aurora de lutas e revoluções. Em primeira pessoa, após imprecar contra a instituição da inquisição, “matéria vil” do “Deus do terror”, o viajante “honra a República, onde escuta a história dos áureos tempos do formoso Império”. No correr dos versos, como que em espiral, aglutina-se mais um personagem ilustre ao panteão de heróis do presente ciclo. Eis José de San-Martin, importante líder que participou dos processos de independência da Argentina, do Chile e Peru, o “condor dos Andes”, “ditando as sábias leis da liberdade” que irão acender o “amor pátrio”. Ademais, nas estrofes seguintes, o viajante invoca Simón Bolívar e literalmente faz menção ao instituto pedagógico do panteão.

Eia, Bolívar! ao Colombiano
Pertence coroa de melhor história,
De Junin, d’Ayacucho ao flóreo plaino,
A ferro frio a última vitória!
A que deu-nos a sombra perfumada
D’estes da exposição jardins formosos
Na paz florindo; e d’imortais aos ossos,
Do Panteão a calma consagrada

Nos versos subsequentes, passeando pela necrópole incaica, o viajante nos diz que não canta “o ouro somente”, mas também as ruínas, “único presente”, o “sepulcro dos Incas”, constituindo-se o épico também num canto fúnebre e lutuoso com viés pedagógico. E aqui retornamos à elaboração da experiência do tempo vislumbrada acima, esse “passado-porvir” cuja marca principal é a possibilidade de renascimento, representada, nos versos que seguem, pela ave fênix.

“Salve! Salve! Esperança do futuro
República social, o’ revivente
Sempre-fênix! Fantástico e obscuro
E que não honra a aliança e foi descrente”

No final do presente canto, o viajante prossegue em sua viagem pelo oceano pacífico. Diante da “andina lua”, ele “volta à catedral” que havia deixado no início do poema, ele volta a esse mundo mago e “feiticeiro”, o qual lhe permitirá manter a palavra-túmulo para honrar “o encanto do moral Império” e fundar então a sua república incaica.

5.2 OS ANDES, OS INCAS E AS LIÇÕES DA HISTÓRIA

Os Andes; o sol; a civilização Inca; a humana história; a natureza americana como fonte de liberdade; Colômbia gloriosa, a “pátria do libertador”; o oceano incendiário; lições históricas passadas à filha; o rochedo virtuoso e profético; os cumes Andinos como fonte de virtude e pureza; continuidade na construção de uma panteão de heróis; a fria zona da patagônia e a solidão; os “pavilhões auriverdes brasileiros”; o futuro, a esperança e a turbulência.

O início do Canto XII é similar ao início do Canto XI. Nos “Andes férteis”, brilha o “belo sol” e seus cumes indicam “os céus aos homens”. Mediante a referência dos antigos, à civilização incaica é imputada a qualidade aglutinadora dos romanos, os quais “poupavam os seus inimigos”. Importante ressaltar que tal analogia deve ser compreendida dentro de um quadro maior onde a modernidade europeia é desvalorizada, tida como selvagem e bárbara por conta do processo de colonização na América, o que denota um jogo crítico com a visão autoconfiante da Europa moderna, a qual, a partir do humanismo renascentista e da descoberta da América, passou a atribuir a si o papel de representante dos antigos, das luzes e da razão, criando, inclusive, uma idade intermediária marcada pelas trevas e pelo obscurantismo, da qual era preciso se distanciar, e passou a atribuir aos povos originários do continente americano o epíteto de selvagem e bárbaro.²⁴⁸

Não à toa, logo nos versos seguintes a esta comparação, surgem críticas acerbas à colonização ibérica no continente americano. No entanto, como nesse momento do poema o que se quer valorizar é a civilização incaica, a natureza americana e o processo de independência na América espanhola, os versos sombrios por meio dos quais esses

²⁴⁸ Para compreender este complexo jogo, Cf. HARTOG, François. *Antigos, modernos, selvagens*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

juízos são efetuados ocupam poucas estrofes. Aqui, surge-nos então a “Colômbia gloriosa”, “pátria do libertador”, onde a “cordilheira se eleva” e esparge, “através do homérico canto”, “o ideal na terra americana”. Nos versos seguintes, a esse par “altitude e beatitude”²⁴⁹, vem se juntar uma natureza sublime e pujante, incendiária e tempestuosa.

Como no canto anterior, a esse entrelaçamento entre uma natureza americana virtuosa e empoderada e as críticas à colonização atribui-se nítido valor pedagógico. Nas estrofes que seguem, saindo dos preponderantes versos decassilábicos, o personagem *Guesa* ressalta esse caráter didático e fala da importância das lições aprendidas por sua filha diante do “sepulcro dos Incas” e da natureza americana.

“Muita lição aprendeste
Tu, do sepulcro dos Incas
Se é dada a hora em que brincas,
Aprende nova lição,
Do belo mapa celeste
Da indômita voz dos oceanos,
Do horizonte como ao arcano
Grande se ergueu o coração!”

Após estas estrofes líricas, retornamos aos versos decassilábicos e ao uso do recurso do sublime. Frente estamos aos “misteriosos desertos” do Atacama, onde “meteoros relampejam” e “fulge a eletricidade”. Nessa ambiência noturna e elétrica, onde “forças plutônicas” se movem por meio da “cosmogonia dos vulcões”, “rochedos magnéticos” rugem profecias acerca do futuro glorioso do continente americano. Como notado por Gaston Bachelard acerca da figura literária do rochedo, para muitos poetas, “o pesado rochedo é tido como a pedra tumular natural”²⁵⁰, fonte de mistérios e enigmas, fonte também de forças profundas a encorajá-los em sua luta política e moral. Como muito bem frisado pelo filósofo, unindo o mais profundo ao mais alto, o rochedo configura-se, antes de tudo, como “um enorme moralista”²⁵¹. No seguir dos versos, após enfrentar uma tempestade e o “oceano louco” onde ressoa a “orquestra-horror”, o viajante vê despontar no horizonte o “colosso do Aconcágua”, a montanha mais alta do continente americano. Nos seus “andeos cumes, o cristal dos gelos” anuncia um tempo novo de prosperidade e bonança.

²⁴⁹ SCHAMA, *Paisagem e Memória*, op. cit., p. 418.

²⁵⁰ BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: Ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2019, p. 154.

²⁵¹ Idem, p. 159.

Aqui, penso ser possível afirmar que, além de um panteão de heróis, nesses dois últimos cantos do poema, nos encontramos também diante de uma panteão formado por elementos do mundo natural. Conforme já observado, assim como as figuras ilustres elencadas, esse bloco da natureza americana cumpre clara função pedagógica, fonte de virtude, coragem e patriotismo. Dentro dessa lógica, nos versos que seguem, retornamos à construção da galeria de personalidades insignes e aos fatos históricos dignos de admiração. Nesse momento, o *Guesa* se vê diante da “nação chilena”, o “povo mais ditoso das leis republicanas” que ama a ciência e o “homem-cristo”. Nessas estrofes, para reforçar essa imagem do “chileno forte”, retoma-se o exemplo do “arauco belicoso”, “único índio não vencido da Europa”. “Eis o vencedor Caupolican”, líder do povo mapuche que se insurgiu contra os colonizadores espanhóis no século XVI, a servir de modelo de audácia e heroísmo. Para reforçar a função magisterial desses versos, nesse ponto, o personagem cita a obra do poeta espanhol Alonso de Ercilla *La Araucana*²⁵², onde, em suas “estrofes imortais”, pôde aprender essas lições acerca dos araucanos.

Após essa exaltação do povo chileno, nação gentil e hospitaleira onde avança o “progresso agrícola”, nós leitores passamos a acompanhar o direcionamento ascensional do poema. Em movimento inverso ao primeiro ciclo do épico, que consiste num deslocamento descensional dos cumes andinos às águas amazônicas, dos versos decassilábicos aos versos epigramáticos, a partir desse momento, aos cumes andinos somos dirigidos, reforçando-se o seu valor religioso e majestático. “Eis o próspero trono e sempre eterno”, fonte de pureza e beatitude. Eis as “coroas dos Incas”, as “dormentes majestades”, onde o “espírito imortal se encanta”.

Aqui, mais uma vez, retomo as investigações de Gaston Bachelard acerca dos quatro elementos alquímicos (fogo, ar, terra e água) para refletir sobre o poema. Em seu estudo sobre o elemento ar, segundo Bachelard, esse movimento ascensional pode ser visto como uma luta contra a melancolia. Pensando esse direcionamento vertical por meio da obra de Friedrich Nietzsche, para o filósofo francês, esse “onirismo alado”²⁵³, esse habitar “o frio das alturas, das geleiras, dos ventos absolutos”²⁵⁴, constitui-se, primeiramente, enquanto um importante

²⁵² ERCILLA, Alonso de. *La araucana*. Disponível em: <https://biblioteca.org.ar/libros/89803.pdf>. Acesso em: 22/09/2021.

²⁵³ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 141.

²⁵⁴ Idem, p. 139.

recurso amplificador e tonificador correspondente “a uma natureza em via de heroicização, a um cosmos que aflora para uma vida heróica”²⁵⁵. Deste modo, para Bachelard, essa vida aérea não deve ser vista como uma fuga, mas sim como “uma ofensiva contra o céu”²⁵⁶ que “reedita a epopéia miltoniana dos anjos revoltados”²⁵⁷.

Conforme notado no primeiro ciclo do poema, no épico *O Guesa*, nos encontramos diante de uma revanche da natureza, espaço natural pujante e politizado a vingar as atrocidades cometidas por espanhóis e portugueses no contexto colonial. Assim, esse movimento ascensional, esse “arremesso do ser”²⁵⁸ em direção aos cumes andinos, encontra-se dentro dessa lógica discursiva que atribui à natureza americana forte empoderamento, fonte da soberania do Novo Mundo, “como um espaço propício ao exercício da virtude, à fundação e conservação do bem comum”²⁵⁹.

No seguimento dos versos desse derradeiro canto do poema, retornamos à galeria de heróis, à qual é acrescida o seu último personagem ilustre, Bernardo de O’Higgins, importante líder do movimento de independência do Chile. Após passar por Valdivia e exaltar novamente o “sangue arauco”, o viajante lê as inscrições tumulares dos heróis da guerra de independência e confere às mesmas eficácia cívica e educacional capaz de orientar a “leda juventude” no caminho do comedimento e do patriotismo. Nesse ponto, em direção à “habitação do firmamento”, onde o peregrino poderá descansar nesses “céus dos Andes, de há vinte anos sonhados”, assistimos também à finalização do movimento ascensional do épico.

No entanto, o fechamento cíclico da epopéia ainda não terminou e, à medida que o viajante se distancia dos Andes e se aproxima do Estreito de Magalhães, no extremo sul do continente, a noite vem caindo sobre o oceano pacífico e um tom sombrio começa a tomar conta do poema. Nessa “fria zona” onde “finda o planeta” e se encontram os oceanos, o navegante enfrenta os “negros ventos” e se entrega à solidão e ao silêncio. Porém, nos versos seguintes, já na Terra do Fogo na Patagônia, por conta desse “sol nascente-poente” que dá movimento ao jogo contínuo e contrastante entre a noite e o dia, o céu “em luz se transfigura”. Nesse “alvo mundo” composto de “luz e claridade”, o *Guesa*, ao mesmo tempo “que ouve os sons da pátria melodia”, ainda sente o poder divinal e a “magnificência” do rochedo andino.

²⁵⁵ Idem, p. 151.

²⁵⁶ Idem, p. 155.

²⁵⁷ Ibidem.

²⁵⁸ Idem, p. 157.

²⁵⁹ BÔAS, *Utopia, Ensaio e Tempestade*, op. cit., p. 179.

Nessas “argentinas águas” onde avista os “pavilhões auriverdes brasileiros”, “as aves vem seguindo” esse “acompanhamento romântico” que o conduz em direção ao futuro, futuro esse marcado pela incerteza e pela esperança.

5.3 CIVILIZAÇÕES

Imaginemos os Incas, liderados por Atahualpa, depois de uma viagem malograda de Cristóvão Colombo às Antilhas, chegando à Espanha no início dos tempos modernos. Imaginemos Atahualpa, após tornar-se rei da Espanha e implementar reformas religiosa e agrária, mudando a dinâmica política de uma Europa tomada por conflitos religiosos e campestres e instaurando no continente um período de paz e prosperidade. Eis a trama que Laurent Binet nos apresenta no livro *Civilizações*²⁶⁰. No nosso entender, nessa ficção irônica e instigante, onde Atahualpa inaugura política de tolerância religiosa numa Europa tomada pela perseguição inquisitorial no contexto da contrarreforma e introduz uma política de redistribuição de terras e riquezas, o romancista francês lança uma clara provocação acerca do conceito de civilização, eixo organizador por meio do qual a Europa da “era das luzes” projetava “a emancipação do gênero humano, focando ao mesmo tempo sua liberdade, o melhoramento de suas faculdades e sua felicidade”²⁶¹.

Segundo Marcelo Jasmin, a partir do século XVIII, esse processo de emancipação passou a ser visto como resultado cumulativo que envolvia “um conjunto de significados como abrandamento dos costumes, a educação dos espíritos, o desenvolvimento da polidez, a cultura das artes e das ciências, o crescimento do comércio e da indústria e a aquisição de comodidades materiais e do luxo”²⁶². Para o autor, em fins do século XVIII, “os usos do conceito de civilização derivaram da temporalização de civilidade, de sua inserção num processo histórico-temporal”²⁶³, onde o conceito foi relacionado à “perspectiva do progresso nas filosofias esclarecidas da história”²⁶⁴. Ainda de acordo com Jasmin, esse longo processo

²⁶⁰ Cf. BINET, Laurent. *Civilizaciones*. Barcelona: Seix Barral, 2020.

²⁶¹ SPECTOR, Céline. *Civilização e desrazão: a ambivalência das Luzes*. In: NOVAES, Adauto. “Mutações: Dissonâncias do Progresso”. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 91.

²⁶² JASMIN, Marcelo. *Civilização e violência: sobre alguns usos contemporâneos do conceito de civilização*. In: NOVAES, Adauto. “Mutações: Dissonâncias do Progresso”. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 197.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ *Ibidem*.

de depuração constituiu-se “em contraste antinômico com um estado supostamente primevo ou primitivo, referido como natureza, rudeza, selvageria ou barbárie”²⁶⁵.

Como já demonstrado, no épico *O Guesa*, Sousândrade opera uma inversão desses termos ao apontar criticamente a barbárie em que consistiu o processo de colonização ibérica na América, com o genocídio dos povos ameríndios e a escravidão, e vislumbrar no continente americano um espaço propício ao exercício da virtude política e ao aperfeiçoamento da vida em comum. Para o cumprimento de tal destinação, o poeta terá de buscar uma alternativa ao projeto civilizacional ocidental, a qual ele encontrará na “volta da sociedade incaica e no regresso do inca”²⁶⁶. Além disso, tendo em vista que tal estado de coisas não seria modificado sem luta, o poeta maranhense fará uso do recurso do sublime para descrever o mundo natural americano, tido no poema como fonte de força, coragem, virtude e patriotismo.

Seja pelo vocabulário humanista renascentista que via o “Novo Mundo como espaço, por excelência, da ficção política”²⁶⁷, como “terreno imaginário propício à realização de uma sociedade voltada para o bem comum”²⁶⁸, seja pelo vocabulário das elites crioulas envolvidas no processos de separação política na América espanhola que precisavam de um passado que lhe proporcionasse uma identidade política minimamente coesa, daí os retornos aos povos Asteca, Maia e, principalmente, Inca²⁶⁹, como foi possível notar neste capítulo, Sousândrade, para relacionar a natureza americana e o mundo antigo Inca a sua utopia republicana e incaica, lançou mão do recurso antigo da *história como mestra da vida*.

Por meio desse recurso didático e magisterial, o poeta maranhense pôde criar todo um panteão de heróis e de elementos da própria natureza americana capaz de servir de exemplo e eixo orientador para atuação no presente, o que, por sua vez, tornaria possível o cumprimento do desígnio virtuoso e republicano atribuído ao continente americano. Ademais, dentro dessa mesma lógica discursiva, nesse último ciclo do poema, o poeta narra alguns eventos históricos marcados pela violência colonial de modo a transformar o épico num tribunal histórico a partir do qual seria possível julgar os crimes cometidos pelos colonizadores ibéricos em solo

²⁶⁵ Ibidem.

²⁶⁶ GALINDO, Alberto Flores. *Identidad y utopía en los Andes*. Lima: Editora Horizonte, 1994, p. 17.

²⁶⁷ BÔAS, *Utopia, Ensaio e Tempestade*, op. cit., p. 180.

²⁶⁸ Ibidem.

²⁶⁹ Para compreender a complexidade de tal processo e suas contradições, Cf. EARLE, Rebecca. *The Return of the native: Indians and myth-making in spanish America, 1810-1930*. Durham and London: Duke University Press, 2007.

americano, funcionando a epopeia *O Guesa* como uma espécie de “lugar de memória” desse processo histórico e violento de imposição do modelo civilizatório capitalista.

Será justamente esse mundo colonial violento, visto como um período de decadência e queda, que nos legará as ruínas da civilização Inca, por meio das quais será possível fazer renascer os valores cívicos dos incas e instaurar a república incaico-platônica sonhada. Para isso, o cantor épico, como mantenedor da palavra e educador, nos fará enfrentar esse trauma inaugural que foi a colonização ibérica no continente americano, e nos colocará frente a esse outro passado de glória e virtude.

À GUIA DE CONCLUSÃO

*Um verme ecumênico
Teólogo teleológico
Rói a priori - único tótem -
O filme da história total.*²⁷⁰

Pode um poema que é essencialmente pedagógico e platônico ser, no fim, um poema antiplatônico? Pode eclodir, “sob a máscara de Sócrates”²⁷¹, o “riso sarcástico do sofista”²⁷²? Na epopeia *O Guesa*, em especial nos dois episódios infernais, através da paródia, da mascarada e da farsália, assistimos à encenação de uma fantasmagoria poética por meio da qual se fragmenta, burlante, o todo da tessitura épica. No entanto, nos versos que antecedem as duas descidas ao inferno da epopeia, o narrador-rapsodo diz apenas cantar um “canto verídico e grosseiro”, acreditando talvez atuar como o poeta da República de Platão, rude e severo, pedagogo. E não é só. Em *Memorabilia* de 1876, Sousândrade afirma não ter *O Guesa* nada “do dramático, do lírico ou do épico, mas simplesmente da narrativa que pela severidade sua dá ao pensamento maior energia e concisão, deixando o poeta na plenitude intelectual”²⁷³, próximo ao “ideal da inteligência”²⁷⁴. Daí, pergunto: será que sem o saber, Sousândrade, ao perseguir o modelo socrático, acabou por inventar uma nova dramaturgia, uma dramaturgia das ruínas, dos cacos, das descontinuidades, dos cortes? Será o *desarrazoado patológico* a grande mascarada por onde corre o fluxo incessante da história, com suas multiplicidades e linhas de fuga? Para responder a tais perguntas, lanço um último questionamento: parafraseando Deleuze e Guattari, “o que angustia ou goza”²⁷⁵ no poema *O Guesa*?

Ainda parafraseando os filósofos, respondo: “o que angustia ou goza”²⁷⁶ no poema *O Guesa* é a máquina capitalista, a máquina colonial, o potentado colonial como produtor de duplos e fantasmas, como nos fala Achille Mbembe. Ainda que o poeta acredite serem esses dois episódios da epopeia somente mais dois capítulos da pedagogia épica, o *desarrazoado*

²⁷⁰ MENDES, Murilo. Grafito num muro de Roma. In: *Convergências*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 13.

²⁷¹ MURICY, Katia. *Figuras da verdade: Nietzsche, Benjamin e Foucault*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio de Janeiro; Belo Horizonte, MG: Relicário, 2020, p. 240.

²⁷² Ibidem.

²⁷³ SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *Memorabilia*. In: WILLIAMS, Frederick G; MORAES, Jomar. *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*. São Luís: Edições AML, 2003, p. 484.

²⁷⁴ Ibidem.

²⁷⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *KAFKA: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1977, p. 19.

²⁷⁶ Ibidem.

patológico parece ir muito além desse paradigma magisterial. O *desarrazoado patológico* é, antes de qualquer coisa, a dilatação de tal máquina, a sua explosão, a abertura do seu beco sem saída, as suas linhas de fuga.²⁷⁷ Quando Sousândrade, por meio do desvio, da metamorfose e da desmontagem, insere descontinuidades e cortes no seio da unidade épica, ele, ainda que sem o saber, ou pensando criticar apenas a história/literatura oficial do Segundo Reinado, está lançando um questionamento a respeito do “valor absoluto de inteligibilidade que as sociedades ocidentais atribuíram à história”²⁷⁸ como um ente universal (des)situado e neutro que apontava inexoravelmente para o futuro, história essa que, a partir do século XIX, guiada pela lógica identitária, colaborou para a construção das identidades nacionais, essas comunidades imaginadas²⁷⁹ que vieram a se tornar, no século seguinte, verdadeiras máquinas de morte. O *desarrazoado patológico*, “teatro vertiginoso e instantâneo de uma multiplicidade de cenas”²⁸⁰, zomba, parodicamente, dessa história metafísica e reminiscente. Como um verme, ele a corrói por dentro, expõe o seu caráter parcial e político, implicando a sua “indisciplina”, tantas vezes ressaltada pela crítica literária, em “uma politização do saber”²⁸¹.

Sendo assim, esse corroer não deve ser visto como da ordem da destruição, do irracional, o que o faria sucumbir às máquinas de morte que supõe combater. Ele é da ordem do minucioso, do meticuloso, do geométrico. A sua dramaturgia das ruínas é, antes de qualquer coisa, uma arte combinatória que “multiplica os sentidos e abre um nicho para a crítica”²⁸². Tendo em vista, como nos disse Walter Benjamin, “que não há um documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie”²⁸³, tendo em vista que “sob a sua pele clara escorre muito sangue e pus”²⁸⁴, o *desarrazoado patológico* passeia pelos escombros e “detritos depositados nas profundezas e desvãos do tempo”²⁸⁵ no intuito de abrir os retângulos da vida que aí jazem adormecidos, em potência, como nos diz Achille Mbembe. Desafinando o coro dos contentes, desafinando a harmonia épica, ele a fragmenta e espicaça,

²⁷⁷ Ibidem.

²⁷⁸ IEGELSKI, Francine. *Astronomia das constelações humanas: reflexões sobre Claude Lévi-Strauss e a história*. São Paulo: Humanitas, 2016, pp. 400-401.

²⁷⁹ Cf. ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

²⁸⁰ MURICY, *Figuras da verdade*, op. cit., p. 240.

²⁸¹ TURIN, Rodrigo; NICOLAZZI, Fernando; ÁVILA, Arthur Lima de. Apresentação. In: *A história (in)disciplinada: teoria, ensino e difusão de conhecimento histórico*. Vitória: Editora Milfontes, 2019, p. 13.

²⁸² MURICY, *Figuras da verdade*, op. cit., p. 66.

²⁸³ BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de História*. São Paulo: Alameda, 2020, p. 74.

²⁸⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *O tecelão dos tempos: novos ensaios de teoria da história*. São Paulo: Intermeios, 2019, p. 189.

²⁸⁵ Ibidem.

para que com seus cacos possa construir algo novo. Como poeticamente nos disse Durval Muniz de Albuquerque a respeito do que ele considera ser a tarefa dos historiadores, o *desarrazoado patológico* abre “brechas nos monumentos para que o presente possa respirar e o futuro aí se insinuar”²⁸⁶, ele torna “porosas as realidades monumentais”²⁸⁷ para que a partir delas “possam vazar outros sentidos para os tempos”²⁸⁸.

²⁸⁶ Ibidem.

²⁸⁷ Ibidem.

²⁸⁸ Ibidem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *O tecelão dos tempos: novos ensaios de teoria da história*. São Paulo: Intermeios, 2019.

ALCIDES, Sérgio. *Estes penhascos: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas (1753-1773)*. São Paulo: Hucitec, 2003.

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. *Comunidades indígenas e Estado nacional: histórias, memórias e identidades em construção (Rio de Janeiro e México - séculos XVIII e XIX)*. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel e GONTIJO, Rebeca (orgs.). *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

ALONSO, Angela. *Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Alexandre de Melo. Aspectos da Natureza e do Romantismo na filosofia de Schiller, Fichte e Schelling. *Travessias Interativas*, http://travessiasinterativas.com.br/_notes/vol11/alexandre.pdf, 2012.

ANKERSMIT, Frank Rudolf. *A escrita da história: a natureza da representação histórica*. Londrina: Eduel, 2012.

ASSIS, Machado de. *Instinto de nacionalidade*. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/355080/mod_resource/content/1/machado.%20instinto%20de%20nacionalidade.pdf. Acesso em 22/09/2021.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ÁVILA, Afonso. *O poeta e a consciência crítica: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Limitada, 1969.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

_____. *O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Passagens (Volume III)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____. *Sobre o conceito de história*. São Paulo: Alameda, 2020.

BERLIN, Isaiah. *As raízes do romantismo*. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BÔAS, Luciana Villas. *Utopia, Ensaio e Tempestade: o Novo Mundo em Morus, Shakespeare e Montaigne*. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/GJpRmbxykBxQQwQcpfXzDQM/?format=html>. Acesso em 26/05/2021.

BOSI, Alfredo. Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão na história literária. *Teresa: revista de literatura brasileira*. São Paulo, 2000.

_____. O romantismo. In: *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

_____. Caminhos entre a literatura e a história. In: *Caminhos da crítica*. São Paulo: 2005.

BINET, Laurent. *Civilizaciones*. Barcelona: Seix Barral, 2020.

CAMPATO JÚNIOR, João Adalberto. *A Confederação dos Tamoios: gênese, retórica e ideologia da Epopeia do Segundo Reinado*. Curitiba, PR: Editora CVR, 2014.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: *METALINGUAGEM & OUTRAS METAS: ENSAIOS DE TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIA*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

CAMPOS, Augusto e Haroldo. *Re visão de Sousândrade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Augusto e Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. São Paulo: Editora Martins, 1969.

_____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

CARNEIRO, Alessandra da Silva. *O Guesa em New York: Republicanismo e Americanismo em Sousândrade*. São Paulo: Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2016.

CARDOSO, Eduardo Wright. *Em busca da cor local: os modos de ver e fazer nas obras de José de Alencar e Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado, PUC-Rio, 2016.

CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro de sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Forças armadas e política no Brasil*. São Paulo: Todavia, 2019.

CASTRO, Maria João. *O viajante romântico e o apelo da ruína*. In: “ARTIS - Revista de História da Arte e Ciências do Patrimônio”. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/22145?mode=full>. Acesso: 16/05/2021, 2016.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Editora Veneta, 2020.

CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

COSTA E SILVA, Alberto da. *Castro Alves: um poeta sempre jovem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CUCCAGNA, Cláudio. *A visão ameríndia na obra de Sousândrade*. São Paulo: HUCITEC, 2004.

CUNHA, Euclides da. *À margem da história*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua00089a.pdf>. Acesso em: 16/05/2021. 1909.

_____. *Os Sertões: Campanha de Canudos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979..

CUNHA, Fausto. Castro Alves. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: era romântica*. São Paulo: Global, 2002.

DECCA, Edgar Salvadori de. Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível. In: Stella Bresciani e Márcia Naxara (Orgs.). *Literatura em ruínas ou as ruínas na literatura?* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004, pp. 147-172.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia 1*. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. GUATTARI, Félix. *KAFKA: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1977.

DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

_____. *Quando as imagens tomam posição: O olho da história, I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

_____. *Atlas ou o gaio saber inquieto: O olho da história, III*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DUARTE, Sebastião Moreira. *A épica e a época de Sousândrade*. São Luís, MA. Edições AML, 2002.

DUSSEL, Enrique. *Meditações anti-cartesianas: sobre a origem do anti-discurso filosófico da modernidade*. Disponível em: <http://filosofazer.ifibe.edu.br/index.php/filosofazerimprensa/article/view/4/3>. Acesso em: 27/05/2021.

EARLE, Rebecca. *The Return of the native: Indians and myth-making in spanish America, 1810-1930*. Durham and London: Duke University Press, 2007.

ERCILLA, Alonso de. *La araucana*. Disponível em: <https://biblioteca.org.ar/libros/89803.pdf>. Acesso em: 22/09/2021.

ESTEVES, Paulo Luiz Moreaux Lavigne. *Paisagem em Ruínas: Exotismo e Identidade Nacional no Brasil Oitocentista*. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/dados/a/8r9DTTKKmVbbW9tcjhCZfkt/?lang=pt>. Acesso em: 25/08/2021.

FAORO, Raymundo. *Os Donos do Poder: formação do patronato político brasileiro* (Vol. 1). Porto Alegre: Editora Globo, 1979.

FERREIRA, José Ribeiro. A presença da Grécia e de Roma na Revolução Francesa: três aspectos. In: LEÃO, Delfim Ferreira; FIALHO, Maria do Céu; FERREIRA, José Ribeiro; (Orgs.). *Cidadania e Paideia na Grécia antiga*. São Paulo: Annablume, 2010.

FERREIRA, Ramon Castellano. *Futuro, ao futuro ele corria: Sousândrade e o lugar reservado aos povos indígenas n'O Guesa*. Niterói, RJ: Universidade Federal Fluminense, 2015. Dissertação de Mestrado.

FONSECA, Silvia Carla Pereira de Brito. *A ideia de República no Império do Brasil: Rio de Janeiro e Pernambuco (1824-1834)*. Jundiaí: Paço Editorial, 2016.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. Genealogia e poder. In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. São Paulo: Editora Autêntica, 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GALINDO, Alberto Flores. *Identidad y utopia en los Andes*. Lima: Editora Horizonte, 1994.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

GONTIJO, Rebeca; OLIVEIRA, Maria da Glória; FRANZINI, Fábio. *Ordering time, nationalising the past: temporality, historiography and Brazil's "formation"*. Disponível em: <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/historein/article/view/8585>. Acesso em 08/04/2021.

GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. *Debaixo da imediata proteção imperial: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838-1889)*. São Paulo: Annablume, 2011.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. *Historiografia e nação no Brasil: 1838-1857*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

HARDMAN, Francisco Foot. A panamérica utópica de Sousândrade. In: *A vingança da Hileia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

_____. *A vingança da Hileia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

_____. *O fantasma da nacionalidade*. In: SARMIENTO, Domingo F. "Facundo: ou civilização e barbárie". São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HARTOG, François. *Antigos, modernos, selvagens*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

HEIZER, Alda; ORMINDO, Paulo. *Natureza, ciência e arte na viagem pelo Brasil de Spix e Martius (1817-1820)*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2018.

HERZOG, Werner. *Sobre o absoluto, o sublime e a verdade*. Disponível em: http://revistacarbono.com/artigos/01sobre-o-absoluto_wernerherzog/. Acesso em: 05/04/2021.

HUGO, Victor. *Os trabalhadores do mar*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

IEGELSKI, Francine. *Astronomia das constelações humanas: reflexões sobre Claude Lévi-Strauss e a história*. São Paulo: Humanitas, 2016.

IZECKSOHN, Vitor. *Estados Unidos: uma História*. São Paulo: Contexto, 2021.

JACOBBI, Ruggero. Murilo Mendes e o pão subversivo da paz. In: MURILO, Mendes. *Convergências*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

JASMIN, Marcelo. *Civilização e violência: sobre alguns usos contemporâneos do conceito de civilização*. In: NOVAES, Adauto. “Mutações: Dissonâncias do Progresso”. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

KHOURI, Omar. *Revistas na era pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil dos Anos 70 aos 90*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuições à semântica dos tempos*. Rio de Janeiro: Contratempo: Ed. PUC-Rio, 2006.

LIMA, Luiz Costa Lima. O campo visual de uma experiência antecipadora. In: CAMPOS, Augusto e Haroldo. *Revisão de Sousândrade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

_____. LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

LINS, Ivan. *História do Positivismo no Brasil*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1967.

LISBOA, Karen Macknow. *A Nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: São Paulo: Hucitec, 1997.

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

_____. *Épica e modernidade em Sousândrade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

_____. *Introdução*. In: SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. Introdução, organização, notas, glossário, fixação e atualização do texto da edição londrina, Luiza Lobo; Revisão técnica, Jomar Moraes. Rio de Janeiro: Ponteio; São Luís, MA: Academia Maranhense de Letras, 2012.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios: edição fac-similar seguida da polêmica sobre o poema*. Luís Bueno, Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

MARTINS, Francisco. *O que é pathos?* Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rlpf/a/gqK3tgmPMGDcD3r5xFZnKXH/?lang=pt>. Acesso em: 24/09/2021.

MARTINS, Pedro Reinato. *Harpa que se desfarpa: forma e fragmento em O Guesa*. Universidade de São Paulo, 2015. Tese de Doutorado.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira. Vol III (1855-1877)*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

- MARTIUS, Karl Friederich Phillipe von. *Como se deve escrever a história do Brasil*. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. “Livro de Fontes de historiografia brasileira”. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- MATTOS, Ilmar Rohloff. *O tempo saquarema*. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- MENDES, Murilo. Grafito num muro de Roma. In: *Convergências*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1977.
- MIGUEL, Luís Felipe. *Desigualdades e Democracia: o debate da teoria política*. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira: Romantismo*. São Paulo: Editora Cultrix, 2012.
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntico, 2020.
- MUNIZ, Fernando. *Platão e a arte na República*. In: XAVIER, Dennys Garcia; CORNELLI, Gabriele (orgs). “A República de Platão: outros olhares”. Editora Loyola: São Paulo, 2011.
- MURICY, Katia. *Figuras da verdade: Nietzsche, Benjamin e Foucault*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio de Janeiro; Belo Horizonte, MG: Relicário, 2020.
- NABUCO, Joaquim. *O Abolicionismo*. Brasília: Editora de Brasília, 2003.
- NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.
- _____. *Fragmentos da identidade Brasil: espaços, escritas, paisagens*. São Paulo: Intermeios, 2018.
- NICOLAZZI, Fernando. *Um estilo de História. A viagem, a memória, o ensaio: sobre Casa-Grande & senzala e a representação do passado*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- NICOLSON, Malcolm. Alexander von Humboldt and the geography of vegetation. In: Andrew Cunningham and Nicholas Jardine (Orgs.). *Romanticism and the sciences*. New York: Cambridge University Press, 1991, pp. 169-183.
- NUNES, Benedito. Romantismo e Idealismo Germânico. In: Maria José Campos (org.), *Hermenêutica e Poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

NUÑEZ, Cesar Augusto Lopez. *A proposta estético-política em O Guesa de Sousândrade e El pez de oro de Gamaliel Churata*. Universidade Federal de Minas Gerais, 2017. Dissertação de Mestrado.

OLIVEIRA, Maria da Glória. *Escrever vidas, narrar a história. A biografia como problema historiográfico no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2009.

PALTI, Elías. *La nación como problema: los historiadores y la “cuestión nacional”*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

PEREIRA, Danglei de Castro. *Tradição e modernidade em Sousândrade*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2003.

_____. *Sousândrade: Tradição e Modernidade*. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/271/285. Acesso em: 25/08/2021.

PIGLIA, Ricardo. *Sarmiento, escritor*. In: SARMIENTO, Domingo F. “Facundo: ou civilização e barbárie”. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

PINHA, Daniel. *História e literatura no Brasil oitocentista: a historicidade do literário na crítica de José de Alencar a Gonçalves de Magalhães*. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/13751>. Acesso em: 22/09/2021.

PINHEIRO, Marcus Reis. *Plotino entre Narciso e Ulisses: Jogos de espelhos e a Nostalgia da casa*. In: BEZERRA, Cícero Cunha; BAUCHWITZ, Oscar Federico (Orgs.). “Neoplatonismo: tradição e contemporaneidade. São Paulo: Hedra, 2012.

PRATT, Mary Louise. *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

RANGEL, Marcelo de Mello. *Poesia, história e economia política nos Suspiros Poéticos e Saudades e na Revista Niterói: os primeiros românticos e a civilização do Império do Brasil*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC, 2011.

RETAMAR, Roberto Fernández. *Todo Caliban*. Bogotá:ILSA, 2005.

ROCHA, Marília Librandi Rocha. O caso Sousândrade na história literária brasileira. In: *Maranhão-Manhattan: Ensaio de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Olympio, 1949.

ROSENFELD, Anatol, GUINSBURG, Jacó. Romantismo e Classicismo. In: Jacó Guinsburg (Org.), *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio, ou da educação*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2018.

- _____. *Os devaneios do caminhante solitário*. São Paulo: Edipro, 2017.
- SARMIENTO, Domingo F. *Facundo: ou civilização e barbárie*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SANTIAGO, Silviano. Vanguarda: um conceito e possivelmente um método. In: ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- SALOMÃO, Waly. *Qual é o parangolé?* São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SAYRE, Robert; LOWY, Michael. *Romantismo e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- SELIGMANN, Márcio. *O local de diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SILVEIRA, Nise da. *Imagens do Inconsciente*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes LTDA, 2015.
- SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2019.
- _____. Memorabilia. In: WILLIAMS, Frederick G; MORAES, Jomar. *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*. São Luís: Edições AML, 2003.
- SPECTOR, Céline. *Civilização e desrazão: a ambivalência das Luzes*. In: NOVAES, Adauto. “Mutações: Dissonâncias do Progresso”. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.
- STARLING, Heloisa Murgel; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SUSSEKIND, Flora. A crítica como papel de bala. In: CORDEIRO, Rogério; WERKEMA, Andréa Sirihal; SOARES, Cláudia Campos; AMARAL, Sérgio Alcides Pereira do Amaral (Orgs.). *A crítica literária brasileira em perspectiva*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.
- _____. Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. In *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

_____. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SILVA, Anazildo Vasconcelos. *Formação épica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: ELO, 1987.

SILVA, Marcela Verônica da. *O peregrino pelo mundo (in)culto: considerações acerca das viagens física e metafórica de Cláudio Manuel da Costa*. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4889502.pdf>. Acesso em: 23/09/2021.

SILVA, Ruth Aparecida Viana da. *Ecos ameríndios em Sousândrade*. Universidade Federal de Rondônia, 2014. Dissertação de Mestrado.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1997.

TAUNAY, Félix-Émile. *Panorama do Rio de Janeiro (tomado do Morro do Castelo)*. Imagem 1. Fonte: Brasiliana Iconográfica / Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/20163/panorama-do-rio-de-janeiro-tomado-do-morro-do-castelo> / Acesso em 23/09/2021.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TORRES-MARCHAL, Carlos. *30 anos com Sousândrade*. Recife: Revista Eutomia, 2015.

TREECE, David. *Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2008.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o passado: poder e a produção da história*. Curitiba: Huya, 2016.

TURIN, Rodrigo. *Tessituras do tempo: discurso etnográfico e historicidade no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

_____. NICOLAZZI, Fernando; ÁVILA, Arthur Lima de. Apresentação. In: *A história (in)disciplinada: teoria, ensino e difusão de conhecimento histórico*. Vitória: Editora Milfontes, 2019.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e Arestas: A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação da Editora da UNESP, 1999.

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

WILLIAMS, Frederick G; MORAES, Jomar. *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*. São Luís, MA. Edições AML, 2003.

WHITE, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético* (Vol. 1). São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético* (Vol. 2). São Paulo: Ed. 34, 1999.

WULF, Andrea. *A invenção da natureza*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.