

AUGUSTO e HAROLDO DE CAMPOS

## Montagem: Sousândrade

No QUADRO DO ROMANTISMO brasileiro, mais ou menos à altura da denominada 2a. geração romântica (conceito cronológico), passou clandestino um terremoto.

Joaquim de Sousa Andrade, ou Sousândrade, como o poeta preferia que o chamassem, agitando assim, já na bizzarria do nome, aglutinado e acentuado na esdrúxula, uma bandeira de guerra.

Nascido no Maranhão em 1833 e lá falecido em 1902, ao cabo de uma vida aventureira e de prolongadas andanças pelo mundo, o surpreendente poeta, cujo primeiro livro (*Harpas Selvagens* — 1857) antecede de dois anos a publicação das *Primaveras* de Casimiro de Abreu, produziu uma obra que não teve nem poderia ter o auditório que merecia. Simplesmente escapava ao limiar de frequências da sensibilidade de seus contemporâneos, que se definia pelas principais vertentes do Romantismo canônico, que são as que acabariam, afinal, consagradas pelos nossos historiadores da literatura, com variação, apenas, aqui e ali, de uma hierarquia de preferências.

Sismo de vibração acima da curva acústica da época, a obra de Sousândrade, como êle próprio previra, ficou à margem:

"Ouvi dizer por duas vezes, que 'o *Guesa Errante*' será lido cinquenta anos depois"; Entristeci — decepção de quem escreve cinquenta anos antes" (*Memorabilia*, 1877 — introdução ao Canto VIII da edição no-vaioquina do *Guesa*). E à margem continua. Clandestina. Ou quase. Se se tem falado algo dela nestes últimos tempos, não se cogitou sequer de reeditar qualquer dessas raridades bibliográficas, de remotíssimo acesso, em que se converteram os seus li-

vros. Esta montagem se propõe a ser o primeiro passo para uma antologia crítica da obra sousandradina. Propõe-se a romper o "blackout da História". A repôr em circulação alguns dos textos básicos do poeta maranhense, numa amostragem preliminar mas suficiente para dar uma idéia das extraordinárias surpresas que o mundo do cantor do *Guesa* reserva para a mente moderna.

Além da barreira de silêncio que urge quebrar, outro aspecto existe a reconsiderar no caso Sousândrade. Impõe-se o reexame de certas colocações daquela crítica de exceção, que, fugindo à regra geral de omissão pura e simples, tem tomado conhecimento do poeta e contribuído, em maior ou menor escala, com pistas e indícios, para que sua obra não seja cancelada pela desídia coletiva de uma obliteração total. Simultaneamente, porém, esta crítica minoritária, de uma ou de outra forma, por uma espécie de compromisso ritualizante na reiteração de alguns pontos de vista preconcebidos, tem, pode-se dizer, favorecido mais a configuração de um esotérico "mito" sousandradino do que à sua iluminação. A análise pormenorizada disto que chamaremos "Rituais em torno de Sousândrade" (parafrazeando o crítico norteamericano James Blish a propósito de fenômeno semelhante ocorrido em torno da obra de Ezra Pound) será feita no estudo que os autores vem preparando como introdução a uma Antologia Crítica do poeta maranhense. Por ora, limitar-nos emos a lembrar que esta crítica tem admitido gradações de compreensão e sensibilidade para com a obra sousandradina: no passado, desde a opacidade de um Veríssimo, que repudiou sobranceiramente Sousândrade no mesmo texto em

que mal compreendeu o simbolismo brasileiro, até a franca simpatia, assaltada de perplexidade, de um Sílvio Romero, responsável em essência, pela visão que ficou até hoje de um Sousândrade irregular, capaz de audácias que projetam fora da "toada comum do tempo", mas de escassa inteligibilidade. Cite-se ainda o interesse de Camilo Castelo Branco, no *Cancioneiro Alegre* (obra polêmica, onde nomes mais afamados não escaparam à pena mordaz do escritor português), que considerou Sousândrade "o mais extremado, mais fantasista e erudito poeta do Brasil na atualidade". Neste século, há os depoimentos de Humberto de Campos e João Ribeiro. Numa outra pausa, pois não se trata propriamente de profissionais da crítica ou de escritores conhecidos, mas de coestaduanos entusiasmados sobretudo pela vida do poeta, há os estudos de Clarindo Santiago (*O Solitário da Vitória*) e Astolfo Serra (*Souza Andrade*), que além de lançarem alguma luz sobre a sua fascinante biografia, revelam-nos aspectos de sua obra. Destaque especial merece Clarindo Santiago, cujo trabalho (1932, Revista da Academia Brasileira de Letras), embora se ressinta das convencionalidades do panegírico, acusa uma surpreendente receptividade para com as leis do mundo sousandradino, na recusa em subcrever a pecha de ilegibilidade atirada contra o poeta e no esboço de um roteiro-chave de *Guesa* e do *Novo Eden*, seus dois poemas mais controvertidos. Recentemente, Fausto Cunha, em *A Literatura no Brasil* (obra de uma equipe dirigida por Afrânio Coutinho, — v. I. t. 2, 1956), redigiu um breve estudo sobre o poeta maranhense, ao qual é justo considerar-se uma primeira tentativa de avaliação, nos termos de uma crítica moderna, da obra do autor das *Harpas*, com uma contribuição de relevo especial no tocante à estilística sousandradina. Isto não obstante, não foge o crítico a certas constantes do "Ritual", repisando nas pegadas de Sílvio Romero os prejuízos de ininteligibilidade e desnivelamento estético (chega a falar, com acrimônia inexistente em Sílvio, em "aberração" e "desarrazoado patológico" e insiste, contra toda a evidência, numa suposta "carência de poemas ou trechos representativos no plano do valor poético"). Ed-

gar Cavalheiro, pouco antes de falecer, achegou-se, pela sedução da biografia, ao mundo do maranhense. Percebeu com acuidade a importância de suas inovações e traçou mesmo um paralelo entre o cantor do "Guesa" e Oswald de Andrade, em artigo publicado no Suplemento Literário de "O Estado S. Paulo" (*O Antropófago do Romantismo*, 1957), onde assinalou a diferença entre o estro sausandradino e o de seus contemporâneos, alertado que a obra do poeta ainda aguarda um julgamento crítico apto a aprender-lhe o sentido. Fez mais: incluiu-o, com dois poemas, no volume dedicado ao Romantismo do *Panorama da Poesia Brasileira*, — II (Civilização Brasileira, 1959). Já o crítico Antônio Cândido, na sua *Formação da Literatura Brasileira* (Martins, 1959, vol. 2), não demonstrou maior interesse pelo poeta, tratando-o como um romântico menor, convencionalmente; prejudicou-lhe a visão, sem dúvida, o lamentável desconhecimento da obra de Sousândrade, pois circunscreve sua apreciação apenas ao primeiro livro, *Harpas Selvagens* (conforme revelam as notas bibliográficas do volume), omitindo toda a evolução subsequente dessa obra, sobretudo o *Guesa*, poema em XIII Cantos, a empresa mais ambiciosa do maranhense, à qual foram dedicados cerca de trinta anos de trabalho.

Pode-se dizer que uma das características do movimento de renovação literária que se consolidou neste século é o de ser ele acompanhado pelo redescobrimto de poetas e fases literárias boicotadas e obscurecidas pela rotina de uma tradição petrificante. Nossa época assistiu à reabilitação de Gôngora, posto de lado durante séculos como responsável por uma poesia rendilhada e ôca. O Gôngora anatematizado por gramáticos e retóricos eminentes, que Garcia Lorca, em 1927, via "solo como un leproso lleno de llagas de fria luz de plata, con la rama novísima en las manos esperando las nuevas generaciones que recogieran su herencia objetiva y su sentido de la metáfora". Coisa semelhante aconteceu com os chamados "poetas metafísicos" ingleses, reavaliados em famoso ensaio por T. S. Eliot (*The Metaphysical Poets*, 1924): era a recuperação, para a poesia de hoje, de poetas como Don-

ne, Crashaw, Marvell, etc., incompreendidos durante muito tempo como fúteis cultores do "wit" e do torneio verbal exasperado. Os exemplos se multiplicam. Poetas marginais de épocas mais recentes, como Nerval, Lautréamont, Corbière, são hoje "monstros sagrados" do patrimônio poético universal. Pound "colhe no ar uma tradição viva", desde o "trobar clus" provençal de Arnaut Daniel e desde as baladas de Guido Cavalcanti até o "Sordello", de Robert Browning, suprimido de edições acadêmicas sob a pecha de obscuridade. Herbert Read (*Form in Modern Poetry*, 1948), dá uma posição tôda especial de destaque a Gerard Manley Hopkins, 1844-1889), cujo primeiro editor (1918), o "poeta laureado" Robert Bridges, ao mesmo tempo em que o resgatava póstumamente do olvido, quase por um pacto de amizade, o acusava de "afetação metafórica, perversão do sentimento humano, exagerado Marianismo, desenfreiamento puramente artístico, faltas definidas de estilo, inacreditável puerilidade nas rimas — por vêzes desagradável, vulgar e mesmo cômica — e, de um modo geral, de obscuridade deliberada e desnecessária", concedendo-lhe apenas "algumas raras e magistras belezas". Segundo Read, o dr. Bridges nada mais fêz do que julgar o acusado por um código errado, nisto evidenciando no fundo simplesmente sua "carência de simpatia — não de simpatia pessoal — mas de simpatia em ideais poéticos". E Hopkins, mais conhecido a partir de uma 2a. edição de 1930 (prefaciada compreensivamente por Charles Williams), ressurge nas ousadias formais de Dylan Thomas, cujos primeiros poemas aparecem em 1934.

A poesia moderna acaba sendo em grande medida, conforme se pode estabelecer com base no estudo do Simbolismo feito por Edmund Wilson, uma resultante da contribuição prenunciadora de "alguns Românticos que, de certa maneira levaram o Romantismo muito mais além do que jamais o fizeram Chateaubriand ou Musset, ou do que Wordsworth e Byron, e que se tornaram os primeiros precursores do Simbolismo e, mais tarde, foram colocados entre os seus santos".

No Brasil, Sousândrade — justamente um

desses Românticos projetados para além da compreensão de sua época — espera a revisão de seu processo de olvido. Uma revisão que, superados os limites da língua, há de situá-lo em nível internacional no plano dos pioneiros da poesia que hoje aceitamos como contemporaneamente válida: as *Harpas Selvagens* são de 1857, ou seja, do mesmo ano das *Fleurs du Mal*, de Baudelaire; dos primeiros Cantos do *Guesa*, datados de 1858, consta uma edição já em 1866.

A obra de Sousândrade oferece um panorama extremamente sedutor para a análise estilística e o comparatismo. Nela se pode distinguir o traçado nítido de uma "work in progress", no curso de mais de três décadas de uma continua experimentação com a linguagem, desde as *Harpas* até o *Novo Eden* (de 1888-1889, publicado em 1893). Neste mais do que trintênio, houve uma radicalização e uma renovação crescente de processos estilísticos, alguns apenas esboçados no primeiro livro e que acabaram atingindo seu apogeu no *Guesa* (edição defichos do *Novo Eden*, composição alegórica que o poeta dedicou à República recém-proclamada.

Os textos sousandradinos, considerados estruturalmente, como processos de signos estéticos, desbordam dos quadros do Romantismo. Já salientara Sílvio Romero, embora sem dar ao fenômeno a exata empostação crítica: "o poeta sai quase inteiramente fora da toada comum da poetização do seu meio; suas idéias e linguagem têm estrutura". Trata-se, realmente, de uma linguagem que apresenta níveis estilísticos vários, uma linguagem sincrética por excelência, abrindo-se num verdadeiro feixe de dicções, que tanto vai se alimentar nos clássicos da língua, quanto se projeta em invenções premonitórias do futuro da poesia. Ela se opõe mesmo aos clichês da sensibilidade e aos afrouxamento da dicção romântica tal como se fixou entre nós (retoricismo sentimental, platitudo discursiva, etc.).

Uma das grandes linhas que se podem discernir nessa linguagem é o *barroquismo*. Não se cogita, aqui, no conceito de Barroco como "estilo histórico", que deve ser limitado no tempo entre os fins do século XVI e o século XVII, e no Brasil, segundo Afrânio

Coutinho, penetraria no século XVIII e atingiria mesmo "o começo do XIX, sob um mimetismo de decadência". A obra sousandradina, que se constituiu a partir de 1857, no bojo da 2a. geração Romântica portanto, esta obviamente fora desses limites históricos. Empregar-se-á aqui um conceito de Barroco, ou melhor de *barroquismo*, como "estilo abstrato" por meio do qual se podem distinguir elementos tipológicos dessa natureza em obras de períodos que são posteriores, inclusive modernas (nesse sentido, vejam-se Amado Alonso sobre Pablo Neruda; Murilo Mendes e João Gaspar Simões sobre a *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima; Cavalcanti Proença sobre Guimarães Rosa, etc.).

Na obra de Sousândrade este caráter barroquista se manifesta nos cultismos léxicos e sintáticos (palavras raras e arcaizantes, neologismos, hibridismos; hipérbatos, elipses violentas, elusões e alusões, etc.); no arrojado processo metafórico, que não hesita ante a *metáfora pura* e catacrese; na recarga de figuras de retórica; no requinte da tessitura sonora, que incorpora os entrechoques onomatopáicos e a dissonância, enfim, na opção por um fraseado de torneio original e inusitado, que se lança à importação constante de recursos sintáticos e morfológicos de extração estrangeira (greco-latina), francesa, anglo-germânica), além de eventuais interpolações idiomáticas (de palavras ou sintagmas) que vão beber ainda em outras fontes, como o tupi, o quíchua, o espanhol, o italiano, o holandês. Até o "pathos" sousandradino oferece certas analogias com o claro-escuro do espírito barroco, conflitante e pluralista: no poeta maranhense, seus arrojados formais tinham um lastro emocional em sua vida acidentada e peregrinante e um lastro intelectual na sua experiência de civilizações variadas e na sua vasta e multilíngue área de leitura.

Ao lado do *barroquismo*, há a considerar na poética de Sousândrade uma componente por assim dizer "imagista", voltada para um tipo de imagem visual menos erichada de intelectualismo e de "wit" e tôda feita de impactos diretos olho-coisa, luzmovimento. É um Sousândrade que lembra a "fanopéia" poundiana (the throwing of an image on

the mind's retina", the moving image") de poemas de "Personae" e de muitos "Cantares". Em Pound são comuns trechos como estes:

"Crescent of blue-shot waters, green-gold in the shallows"

("Foice de água azul-cambiante, verde-ouro nos baixos");

"Black, azure and hyaline  
glass wave over Tyro"

("Negro, azul e hialino  
onda de vidro sobre Tiro").

E em Sousândrade também:

"Em sempre-movel iris, verde-neve  
Azul jacinto e as abrasadas rosas";

ou (referindo-se à lua no deserto africano):

"Dos areas o espelho te reflete  
O nimbo áureo-diáfano-cinzento".

Ou já é um "imagismo" de "shots" cinematográficos, que operam com a imediatez de um *haikai*:

"... vêde a tremente  
Ondulação das malhas luminosas  
Num relâmpago, o tigre atrás da corça",

ainda como o de Pound, quando apresenta em rápidas tomadas visuais a cena de Acteon atacado pelos cães de Diana, por exemplo:

"Gold, gold, a sheaf of hair,  
Thick like a wheat swath  
Blaze, blaze in the sun,  
The dogs leap on Actaeon"

(Ouro, ouro, um maço de cabelos,  
Denso com estriga de trigo,  
Arde, arde no sol,  
Os cães assaltam Acteon).

Entre este Sousândrade e o barroquista a diferença é de gradação (como é de grau a diferença entre a simples imagem-impacto visual e a metáfora elaborada de tipo gongorino), e, às vezes, num mesmo trecho, eles se alternam ou se dão as mãos.

#### LEVIATAO

Meneia a larga cauda e as barbatanas  
Limoso leviatão cheio de conchas  
Com dorso de rochedo que as ondas cercam:  
Cristalinos pendões planta nas ventas

De brilhantes vapores, que em bandeiras  
Iris enrolam de formosa sombra.  
Negra fragata lá circula as asas  
Sôbre a nuvem dos peixes voadores.  
Agora rompe a náu lençóis infindos  
Que o mar tépido choca, e vindo a aurora  
Já salta a criação d'escamas belas.

(Das "Harpas Selvagens" — Harpa XXVI —  
Fragmento do Mar).

Outra das dimensões que assume a dicção sousândrade é a que definiríamos como estilo *metafísico-existencial*. Caracteriza-se esta dicção por um uso especial e surpreendente da "logopéia" (aquela esfera do fazer poético que, distintamente da "fanopéia" e da "melopéia", opera com a "dança do intelecto entre palavras e idéias" — segundo Ezra Pound). Sousândrade desenvolve-a de modo a captar a qualidade tôda própria geral do Romantismo, daquele conturbado complexo de sentimentos que Mario Praz descreveu admiravelmente como "A Agonia Romântica", com seus dualismos *demonismo/angelitude*, com suas apóstrofes à divindade e à crueldade da natureza (em que há a sombra de Byron e, talvez, o perfil de Sade) alternando com relâmpagos de êxtase místico e visionário, encontrou ainda motivações de uma inquietação metafísica e existencial extremamente moderna, projetando-se para além do "mal do século". As vivências, introspecções e meditações do poeta, o seu "estar-aqui" perturbado de inconformismo e de desajuste (êle se considerava um "maudit", um "guesa": — peregrino destinado ao sacrifício, na mitologia incaica), se resolvem em profundidade na linguagem, numa "ontologia direta", que confere às palavras uma dignidade e uma contensão pouco usuais na época:

"Unidade o poeta absoluta  
Sem depender dos astros nem da terra,  
Canta por natureza como o pássaro"  
(Da "Harpa" XIV)

.....Giro dos ventos!  
Círculo eterno que descreve o sol!  
Saimos de uma noite, entramos noutra,  
Nós somos um só dia, e nós cantamos  
Nossos minutos pelas nossas dores"  
(Da "Harpa" XXXV)

"Olhei — Meus dias vi do sol caindo  
Escutei... Foi meus lábios estalando  
Em maldições ao ser dessa existência,  
Ao Ser que sôbre o sol conta os meus dias!"  
(Da "Harpa" XXXVI)

"E aquele sol covarde vai fugindo  
A voltar-me o seu rosto! se eu pudesse  
Pelos cabelos arrancá-lo ó acaso,  
E destes braços o suster imóvel  
Lá no meio do espaço, e frente a frente,  
Fender-lhe o peito, que uma voz saltasse  
Em fumo envolta!..."

(Da "Harpa" XXXV; notar, no terceiro verso, a violenta sinalefa, que, numa colisão fisiognômica de oo, consegue criar uma imagem fonética da visão do poeta).

"Oh, magestade do oceano! eu vi-te  
Ampla frente de céu de Deus: sôbre ela,  
Como ante o sol nevoeiro transparente,  
O pensamento em ondas infinitas  
Nem toscaneja ou estremece a testa".  
(Da "Harpa" XXVI)

"Por que fujo dos homens? por que eu amo  
Vagar pela montanha e pelas praias,  
Qual doutra essencia, qual d'areia ou d'onda  
Formado, e como espectro, e como sombra,  
Errante uma hora e desaparecendo,  
Para nascer de novo e inda perder-se,  
Figura hebraica que os desertos formam  
Pela face arenosa escorregando?...  
(Da "Harpa" XXXV)

"Deus morrera, seu mundo aniquilando:  
Perdida a voz da natureza e os astros  
O mar e os homens, quem seu nome ouvira?  
Quem dissera que êle é? Cedro infinito  
Seus frutos somos nós aos céus olhando".  
(Da "Harpa" XXXV)

É aqui que a poesia de Sousândrade, diferentemente dos lacrimatórios e dos estereótipos da sensibilidade em que tantos de seus contemporâneos se extravasavam, transforma o "pathos" romântico em "fundação do ser mediante a palavra", franqueando a páramo muito mais essencial e substantivo onde um Hoelderlin — o "poeta dos poetas", na já celebre expressão de Heidegger — inscrevera o seu horizonte. A *temática existencial* das "Harpas" (e que permeia o "Guesa") tem mesmo mais de um ponto de contacto com a cosmovisão hoelderliniana (panteísmo hipóstase Sol-Deus, implacabilidade do destino —

Hoelderlin:

Das Schicksal,  
das will heissen:  
der Sonne Peitsch und Zungel

O destino,  
quer dizer:  
freio e açoite do sol.

Sousândrade:

O Sol fendeu-me o dorso como açoite

Da Providência, e amei p'ra sempre o sol.  
— (Da "Harpa" III — "Ao Sol");

e, de um modo geral, com certa linha "moderna" do Romantismo germânico, de que também Novalis, com os seus "Hymnen an die Nacht" ("Hinos à Noite") é outro expoente; veja-se a noturnidade de muitas "Harpas" (uma das secções do livro se denomina mesmo "Noites") e de tantas passagens do Guesa:

"Silenciosa noite! um céu apenas  
Adiante eu vi raiar, mostrou-me a terra  
Dos meus pedaços espalhada, e eu só,  
A dor me contraiu: oh! como é longo  
O caminho que eu vou! — por este monte  
Eu tenho de passar: cada uma pedra  
Eu tenho de passar: cada uma pedra  
Que eu ergo, e sinto atrás de mim cair,  
Um passo eu dou — de menos este sol  
Me deixa respirar. Cansado e morto.  
Na minha tumba eu já me deito: noite.  
Oculta-me em tua sombra!... Já branqueia  
Abertas margens do horizonte a aurora:  
Ave de Juno desplumando estrelas  
Nas saias ondulantes, tu mentiste!  
O perfumado mel que dás à abelha,  
Com a mão d'ouro espremendo dos cabelos;  
Tão mimoso sorrir com que te inundas  
E faz poesia aos pássaros e ao vento,  
De que valem p'ra mim? Na terra onde Não  
há vegetação, tua luz de lua  
Que vem fazer? nasci perto da morte,  
O meu nascente escureceu no ocaso  
— Julguei a noite eterna! e desdenhoso  
O céu mostra-me ainda o dia d'ontem,  
Que mata-me de novo em cada dia...  
A noite do infeliz não tem manhã.  
Leito da vida, morte, leito da alma,  
Sêca a fonte de mim, que inda esperais?  
Acabei de viver — nem soube o mundo,  
Meu incógnito adeus somente à noite,  
Com quem tenho vivido, ao monte, às  
[praiais!]

(Da "Harpa" XLI)

Esta temática projeta-se em densidade na semântica sousandradina e exige do poeta correspondentes arrojões sintáticos. Pareceriam justas, se aplicadas ao autor das "Harpas", as palavras com que Genevière Bianquis descreve a evolução formal de Hoelderlin, este romântico *à rebours*, perseguido pelo ideal clássico e pelo mundo helênico: "Sua forma, sempre arcaizante, direta e límpida a princípio, tende a se complicar pela necessidade de dizer tudo de uma só vez, sinteticamente, ou de tudo sugerir a lances de elipses cada vez mais audaciosas e obscuras. Quando a inspiração hínica o assalta, tudo é levado de roldão sintaxe e ló-

gica, nada subsiste a não ser grandes imagens, entre as quais é preciso reconstituir o traço de ligação". Em nossa língua, certos achados desta dicção só seriam reencontrados num Fernando Pessoa ou num Sá Carneiro.

"Meões do nada, desaparecei-me!"

(Da "Harpa" XLVI)

"Sombria morte me acompanha, eu sinto  
Seu faminto alentar: cada um meu passo  
Abre um sepulcro, e me desaparece".

(Da "Harpa" XLVI)

Note-se, aqui, a introjeção da temática existencial na própria sintaxe do poema, realizando-se a dialética sujeito/objeto (do "sujeito", o poeta, que passa a ser "desaparecido", "morrido", "expirado", ao invés de "desaparecer", "morrer", "expirar") através da imposição de transitividade a um verbo intransitivo e do ricochete da ação sobre o "sujeito" da construção normal implícita ("que eu desapareça por obra dos meões do nada") convertido agora em objeto direto pronominal ("me"). Assim, Sá Carneiro:

"P'ra que me sonha a beleza"  
"Nada me expira já, nada me vive".

motivando o seguinte comentário de João Gaspar Simões: "Este emprego do pronome reflexo junto a um verbo intransitivo é uma das maiores audácias da sua obra. E nada explica melhor esta audácia do que o drama a que o vemos condenado... Ele objeto, êle, instrumento, estaria sujeito *a ser sonhado* pela beleza, a ser expirado, a ser vivido".

Construção até certo ponto semelhante encontra-se também em Fernando Pessoa (ambiguidade sujeito/objeto):

"O que eu sonhei, morri-o".

Mas não se limita a este achado sintático a aproximação. Observa-se o *tonus* sousandradino nestes versos, entre os muitos que se poderiam citar:

"...nasci perto da morte,  
O meu nascente escureceu no ocaso".  
(Da "Harpa" XLI)

"Caiu a noite em mim,..."  
(Da "Harpa" XXVI)

".....anoitecido,  
A noite empresta-me as sombras formas:  
E nem espero amanhecer mais nunca..."  
(Da "Harpa" XLVI)

"Antes da vida eu morro..."  
(Da "Harpa" XLVI)

"Vê-se, como tão rápido anoiteço,  
Como de sombra e solidão me enluto".  
(Do Guesa, Canto I)

"A noite eu sou, consumo minha treva"  
(Do Guesa, Canto I)

"Minha alma foi de mim. Rangeram pedras,  
Bem como outrora na cidade santa.  
(Da "Harpa" XXXV)

"Me enlouqueceste de uma vida eterna!"  
(Da "Harpa" XLV)

".....Deus, dá-me outra essência,  
Muda o meu ser, substitui minh'alma"  
(Da "Harpa" XXXIV)

"As luzes do prazer mantêm que há céu,  
Atrás dos prismas da ilusão jogando"  
(Da "Harpa" XXXIII)

E agora como "pedras-de-toque" da comparação, tomem-se estes dois outros, respectivamente de Sá Carneiro:

"É só de mim que ando delirante —  
Manhã tão forte que me anoiteceu".

e de Fernando Pessôa:

"Sonho sem quase já ser, negro sem nunca  
[ter tido]"  
E comecei a morrer muitos antes de ter vivido".

Há ainda em Sousândrade, sempre do ponto de vista da manipulação logopaica, uma outra linha a considerar. É uma antecipação do ramo "coloquial irônico" do simbolismo, identificado por Edmund Wilson em poetas como Corbière (1845-1875); "Les Amours Jaunes", 1873) e Laforgue (1860-1887), e que poderia remontar ao Théophile Gautier de poemas como "Le monde est méchant" (1852) e "Carmen" (1863). Trata-se de uma dicção deliberadamente empostada, de uma afetação de "vers de société", crispada de inflexões mordazes e de jogos de palavras, que se projetaria modernamente em certas peças da primeira fase de Eliot e de Pound. Numa composição como "Mademoiselle", das *Fólias* (1868)

sousandradinas (poesia "que não faz rir, mas descerra uns sorrisos discretos, sem mostrar os dentes", na pitoresca imagem de Camilo), pode-se divisar uma contribuição precursora a essa linha, nas sutis justaposições de tomadas de posições conversacionais, nas estudadas interpolações de termos franceses, no fraseado que contrasta o sentimentalismo convencional com a irreverência, fazendo assim a crítica ao moralismo de salão e ao pieguismo. Algo semelhante seria desenvolvido por Cesário Verde (1855-1886) em poemas d'"O Livro" (iniciado em 1873, publicado em 1887).

#### MADEMOISELLE

"Rien de plus beau que Paris".  
(Provérbio)

Fujamos, vida e luz, riso da minha terra,  
Sol do levante meu, lírio da negra serra,  
Doce imagem de azuis brandos formosos olhos  
Dos róseos mares vinda à plaga dos abrolhos  
Muita esperança trazer, muita consolação!  
Virgem, do undoso Sena à margem vicejante  
Crescendo qual violeta, amando qual errante  
Formosa borboleta às flôres da estação!

Partamos para Auteuil, é lá que vivo agora;  
Vê como o dia é belo! ali há sempre aurora  
Nas selvas, denso umbror dos bosques de  
[Bolonha.

— Ouve estrondar Paris! Paris delira e sonha  
O que realiza lá voluptuar de amor —  
Lá onde dorme a noite, acorda a natureza,  
Reluz a flor da calma e os hinos da devesa  
Ecoam dentro d'alma ais de pungido ardor.

Aos jogos nunca fôste, às águas de Versailles?  
Vamos lá hoje!... ali, palácios e convalles  
Do rei Luís catorze alembra grande côrte:  
Maria Antonieta ali previa a sorte  
Dos seus cabelos d'oiro em ondas na *bergère*. —  
Tu contarás, voltando... inventa muita coisa,  
Prazer de velhos pais, — que viste a bela espôsa  
das feras! com chacais dançando La Barrère!

Oh! vamos, meu amor! costuras abandona;  
Deixa por hoje o hotel, que eu... deixo a  
[Sorbona —

E fugitivos, do ar contentes passarinhos,  
Perdidos pela sombra e a moita dos caminhos  
Até a verde em flor vila Montmorency!  
De lá, és minha prima andando seria e grave;  
Entramos no portão: eu dou-te a minha chave  
E sobes, meu condão, ao quarto alvo e jôli!

Hesitas? ou, senão, sigamos outra via;  
Do trem que vai partir a válvula assobia,  
O povo se acumula, aqui ninguém a ver-nos:  
Fujamos para o céu que fôsse p'ros infernos  
Contigo. - "oui" - Não deixes estar teu colo nu!  
Há gente no *wagon*... sou furia de ciume —  
Desdobra o véu no rosto... olhos com tanto  
[lume... —

Corria o mês de agosto; entramos em Saint-  
[Cloud.

Deste estilo "conversacional-irônico", poderemos transitar naturalmente para o estudo dos epigramas crítico-políticos, crítico-históricos, crítico-biográficos do *Guesa*, que corporificam nova dimensão do estro do poeta maranhense: o estilo *sintético-ideográfico*.

Para situar a dicção que lhe corresponde, e que envolve o horizonte social do poema, é mister antes dar uma ligeira idéia do arcabouço geral do *Guesa* onde se inserem os dois episódios característicos desse estilo, que denominaremos, a partir de expressões do próprio autor, o "Tatutureka" e o "Inferno de Wall-Street". O *Guesa Errante* é um poema composto de XIII Cantos, dos quais permanecem inacabados os de ns. VI, VII, XII e XIII. Nesta obra, que o próprio poeta afirmou nada ter do dramático, do lírico ou do épico, mas simplesmente da narrativa, é lícito reconhecer, não obstante, uma interpretação de tôdas essas linhas, num sentido muito próximo da moderna concepção do poema longo. Assim, por exemplo, nos *Cantares* de Ezra Pound, vislumbram-se momentos líricos contrapontando com outros dramáticos ou puramente narrativos, sobre o pano de fundo intertemporal da história, da lenda e do mito: se o poema é épico, não o será na acepção tradicional do gênero, mas apenas no sentido de que "inclui história", como observa Pound; trata-se, pois, de uma verdadeira *épica da memória*, sem uma sucessão cronológica de eventos, mas segundo o delineamento de focos de interesse. Também no "*Guesa*" isto de certo modo já ocorria; por esta razão, talvez, sentia o poeta a rebeldia de seu poema a uma classificação ortodoxa de gêneros de composição, preferindo apelar para a idéia de narrativa, à falta de outra mais exata. Narrativa, porém, que não tem um desenvolvimento lógico — linear, mas que, tal como nos *Cantares*, evolui mais propriamente no plano da memória, tendo como esquema geral a lenda indígena do *Guesa Errante*. "O poema foi livremente esboçado todo segundo à natureza singela e forte da lenda, e segundo à natureza própria do autor. Compreendi que tal poesia, tanto, nas ásperas línguas no norte como nas mais sonoras do meio-dia, tinha de ser a "que reside tôda no

*pensamento essência da arte*"; embora fossem "as formas externas rudes, bárbaras ou fluctuantes" (*Memorabilia*, 1874). O poeta traveste-se da "persona" do *guesa*, uma personagem lendária, colhida no culto solar dos indígenas da Colômbia ("*muiscas*"), que bem poderia figurar entre as recenseadas por Frazer em *The Golden Bough*, esta moderna fonte antropológica de inspiração poética. O *guesa* — cujo nome significa *errante, sem lar* — era uma criança roubada aos pais e destinada a cumprir o destino mítico de Bochica, deus do sol. Educavam-se no templo da divindade até os 10 anos de idade, quando deveria repetir as peregrinações do deus, culminando com o percurso da "*estrada do Suna*" e o sacrifício ritual, aos 15 anos: numa praça circular, o *guesa* adolescente era atado a uma coluna (marco equinocial), cercado pelo sacerdotes ("*xeques*") e morto a flechadas; seu coração era arrancado em oferenda ao sol e seu sangue recolhido em vasos sagrados. Completada a cerimônia, abria-se nova *indicação* ou ciclo astrológico de quinze anos, com o rapto de outra criança — nôvo *guesa* — que deveria suceder à vítima imolada. (São fontes da lenda a secção *Colombie* da enciclopédia "*L'Univers*" e a obra de Humboldt, "*Vue des Cordillères*", cujos textos figuram como epígrafes na edição definitiva do poema). Sousândrade identifica o seu destino de poeta e a sua biografia (a incompreensão de seus contemporâneos e de seus próprios familiares, motivo em parte de suas contínuas andanças pelo mundo) com o fadário de um nôvo *guesa*; no plano histórico e social, assimila a esse destino e do selvagem americano, o ameríndio, sacrificado pelo conquistador branco. O poema move-se assim, simultaneamente, em pelo menos dois níveis, que se entrecruzam no seu corpo geral. Essa trilha central, de motivação lendário-biográfica dramática, não se esgota portanto num ensimesmamento subjetivista, numa pura alienação "*maudit*" (embora o herói seja, de certa forma, um "poeta maldito"). Ao contrário, o nôvo *guesa*, hipostasiando seu destino no dos povos aborígenes da América destruídos ou colonizados pelo europeu, transfere seu inconformismo para uma cosmovisão reformista, na qual propõe uma hierarquia de valores, como perspectiva a

uma nova civilização americana. Ao invés do isolamento e da marginalidade "êle na tempestade s'envolvía/social...", fazendo assim "o corpo de delito/do seu tempo". De um lado, condenava as formas de opressão e de corrupção, profligando o colonialismo e satirizando as classes dominantes; de outro, preconizava o modelo republicano, greco-inaico, colhido na República social utópica de Platão e no sistema comunitário dos Incas, ou ainda numa livre interpretação das raízes do cristianismo. Alternam-se assim, na trama do "Guesa", momentos de paraíso ("visões d'iris") e de inferno, de heróis, de anti-heróis. Celebra, por exemplo, os fundadores do Império Inca (Canto XI) e os pais da República Norte-Americana (Canto X), canta os Libertadores das Américas e verbera os conquistadores, os monarcas e os déspotas. Não se limita porém a simples oposições epidérmicas. Vislumbra o movimento dialético da história. Vai apanhar as contradições da própria República:

"Oh! como é triste da moral primeira,  
Da República ao seio a corrupção.  
Ao seio de pureza — se dissera  
De Cristo o corpo em decomposição!"

e no seu próprio paradigma à época, a recente República Norte-Americana — "o jovem povo de vanguarda" — cuja revolução contra a metrópole inspirava os povos colonizados do continente. E chega a descobrir no coração da grande república do norte o câncer de Wall-Street, investindo sua poética de uma visada ideológica que a projeta em cheio na problemática de nosso tempo.

Aqui é interessante registrar outro fator da modernidade estrutural do "Guesa": o poema é escrito ao sabor do périplo. A viagem está sempre presente nêle e dá unidade a seu projeto. É um périplo transcontinental, com um prolongamento pela África e Europa, obedecendo ao seguinte esquema:

Cantos I a III — descida nos Andes até a foz do Amazonas; Cantos IV e V — interlúdios no Maranhão; Canto VI — viagem ao Rio de Janeiro (à Côrte); Canto VII — viagem de formação à Europa: África (este Canto ficou apenas iniciado); Canto VIII — novo interlúdio no Maranhão; Canto IX — Antilhas, América Central, Gôlfo do Mé-

xico, — viagem para os Estados Unidos; Canto X — Nova Iorque; viagens pelos EUA.; Canto XI — Oceano Pacífico, Panamá; Colômbia, Venezuela, Peru; Canto XII — ao longo do Oceano Pacífico para o sul, até às águas argentinas; cordilheira andina; incursões pela Bolívia e pelo Chile; Canto XIII — retôrno ao Maranhão.

Estas viagens, cumpridas em tempos diversos, são interpenetradas num único périplo mental, intertemporal, alimentando o contexto do poema com referências históricas e geográficas, que se mesclam às intervenções pessoais do poeta-guesa-errante, às suas reminiscências e reflexos. O Maranhão é a Ítaca dêsse novo Ulisses e, simultaneamente, o têrmo da "estrada do Suna", da longa peregrinação ritual; o poema permaneceu inacabado, com o Canto-Épílogo (XIII) não concluído: a morte solitária do poeta, incompreendido por contemporâneos e familiares, de certa maneira providenciou-lhe no plano biográfico um desfêcho não-escrito, paralelo ao da lenda, como observa Clarindo Santiago... Pelo seu temário panamericano, que já chamara a atenção de Silvio Romero ("de nossos poetas é, creio, o único a ocupar-se de assunto colhido nas repúblicas espanholas") e ainda pelo barroquismo que o impregna, o *Guesa*, cabe assinalar, antecipa-se a essa moderna experiência da epopéia que é o *Canto General* do chileno Pablo Neruda.

Do ponto de vista da versificação, o "Guesa" foi moldado, predominantemente, sobre uma estrutura homogênea; quartetos decassilábicos, rimas cruzadas (*abab*) ou enlaçadas (*abba*). Este rígido arcabouço métrico não é, porém, absoluto: permitem-se liberdades e variantes, e mesmo algumas alterações, ainda que em poucos momentos. Se tais passagens, breves e transitórias, não chegam a afetar a integridade do projeto geral, criando pequenas zonas de distinção na monodia solene-selvagem da concepção sousandradina, o mesmo não se pode dizer das duas longas e estranhas séries de estrofes que surgem inopinadamente nos Cantos II e X, correspondendo aos *momentos de inferno* do poema. Mais do que simples contraste, aportam estas formações — de 105 e 176 es-

tâncias respectivamente — qualidades estilísticas autônomas, constituindo blocos coesos e conseqüentes. Escritas com intervalo de tempo de pelo menos 15 anos, segundo fazem entrever as datas expressas da edição definitiva — Canto II: 1858; Canto X: . . . 1873-188. . . —, guardam entre si, não obstante, profunda interdependência. Sua estrutura rítmica é tensa e rápida. Em geral, estrofes de 5 versos, de metros desiguais, variando de 2 a 6 (C. II) ou 8 (C. X) sílabas. Esquema de rimas: *a-b-c-c-b*; a do quarto verso, sempre curto (3 ou 4 sílabas), funciona como rima interna, à guisa de éco, prestando-se excelentemente a efeitos de deformação expressiva, muitas vêzes burlesca. Também pelo aspecto tipográfico estas duas secções destacam-se desde logo no bojo do poema. As estrofes são impressas em corpo menor em relação ao restante da obra, e precedidas, cada uma delas, de linhas em prosa em corpo ainda menor. Grifos e caixa alta comparecem para interpolações de palavras estrangeiras e nomes próprios. Curioso “device” do autor é o uso de *duplo travessão* para intervenção de um segundo personagem, nos diálogos (isto na edição londrina, definitiva):

(Políticos fora e dentro:)

— Viva, povo, a república,

ó Cabrália feliz!

= Cadelinha querida,  
Rendida,

Sou monarco-jui...i...iz. (Risadas)

(II,55)

Note-se ainda a interpontuação de reticências, acompanhando o “tonus” hilariante, nesta grotesca disputa entre políticos da época. Repare-se agora a progressão funcional dos pontos de exclamação no segundo verso da estrofe seguinte, em que se entrecruzam os pregões de corretores e especuladores na Bôlsa de Nova Iorque.

(Xeques surgindo risonhos e disfarçados em Railroad-managers, Stockjobbers, Pimpbrockers, etc., etc., apregoando:)

— Harlen!! Eric! Central! Pennsylvânia!

= Milhão! cem milhões!! mil milhões!!!

— Young é Grant! Jackson,  
Atkinson!

Vanderbilts, Jay Goulds, anões!

(X,2)

No primeiro verso, alusões a companhias ferroviárias; nos três últimos, a agentes — corretores (Young, Aktinson), a presidentes dos EE.UU. (Grant, Jackson), invectivas aos capitalistas (Vanderbilts) e aos especuladores (Jay Goulds). Outro exemplo: o movimento progressivo e repressivo do *aa* e *hh* no terceiro e no quarto verso da estrofe abaixo:

(NORRIS, Attorney; CODEZO, inventor; YOUNG, Esp., manager; ATKINSON, agent, ARMSTRONG, agent. RHODES, agent, P. OF-FMAN & 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?...

(X,5)

É inegável que, no plano tipográfico, devem ter atuado sobre Sousândrade manchetes e recursos compositivos dos jornais da época, que tanta influência exerceram no seu espírito (como de resto, e não por coincidência, sobre Mallarmé). Lembre-se o que, a propósito do Canto X (então Canto VIII), escrevia o poeta: “No Canto VIII agora o Autor conservou nomes próprios tirados à maior parte de jornais de New York e sob a impressão que produziam” (Memorabilia, 1877); jornais como *The Sun*, *The New York Herald* e *O Novo Mundo* (editado pelo brasileiro José Carlos Rodrigues) comparecem como interlocutores na secção “Inferno de Wall Street” desse Canto.

Mas não é só na configuração externa — rítmica e tipográfica — que estas partes se destacam de todo o resto. O estilo, como se disse, sofre radical mudança. Vinculam-se ao poema pela temática geral, mas esta passa a ser trabalhada por processos e táticas inusitados. Segundo testemunha Astolfo Serra (a respeito do episódio do Canto II): “Foram êsses versos esquisitos e vasados em forma de dialogo, os que concorreram para formar a convicção, em nosso meio, de ser o poeta maranhense um precursor do futurismo”. Sousândrade parece ter imaginado êstes dois episódios, realmente, como peças inteiriças, pequenas farsas poéticas, que corresponderiam programaticamente às duas

Noites de Walpurgis, do 1.º e 2.º Fausto de Goethe:

"Românticos vos vi, noite bailando  
Do Brocken no Amazona, antigamente.  
Eis clássica Farsalia em dia algente  
No Hudson. Para o Guesa perlustrando".  
Canto X,

levadas, porém, estilisticamente à última potência. O "sabbat" das bruxas no monte Brocken (1.º Fausto) é substituído, no primeiro episódio (Canto II), pelo *Tatuturama*, a dança-pandemônio dos indígenas decadentes na Amazônia, corrompidos pelos colonizadores, e que envolve, no seu rodopio infernal, personalidades autênticas da história brasileira e americana. A segunda "Walpurgisnacht" sousandradina (Canto X), ao invés da Farsália clássica do 2.º Fausto, tem como cenário nada menos que Nova Iorque, Wall Street, e tôda a peripécia da República norte-americana na década de 1870, para onde convergem, por via dos jornais da época, ecos de sucessos, incidentes e conturbações internacionais, tais como a proclamação da Rainha Vitória — Imperatriz da Índia, a Guerra Franco-Prussiana, a Comuna de Paris. Tudo isto numa burlesca mascarada intemporal, onde personagens e eventos históricos ou mitológicos se alternam, se sobrepõem, à revelia de um processo lógico de narração, mas justapostos por um critério de ordenação analógico, sintético-ideogrâmico. Contrastando com a frouxidão retórico-sentimental da época, o estilo de Sousândrade nunca foi tão crispado de reduções e elipses violentas como nestes episódios:

De qual natureza  
É o Guesa?  
= Deu mais a "Brief" que Webstér!...  
(X,133)

Nesta auto-definição, o poeta parece comparar a extrema concisão de suas tomadas críticas de pessoas e eventos com o labor sumariante (*brief*, em inglês, *sumário*, subst; *conciso*, adj.) do dicionarista Webster, cujo famoso "The American Dictionary" apareceu em 1828, depois de 20 anos de trabalho. Neste passo, ao mesmo tempo que atualíssimo, remonta a uma linhagem anti-retórica que poderia ser encontrada em nosso idioma num Sá de Miranda, de quem disse Rodri-

gues Lapa: "Estamos habituados aos escritores fáceis e chamamos obscuridade ao que é muitas vêzes uma estranha e maravilhosa operação de síntese. Sá de Miranda, ao invés de outros escritores, procura dizer o máximo com um mínimo de palavras; a expressão adquire assim valor elíptico, sugerindo muito mais do que diz. Esta contorsão ascética dos meios expressivos não está nos moldes da nossa tradição de tagarelas e afigura-se-nos como obscuridade e desarticulação do pensamento". Aqui, sob uma superfície aparentemente críptica, opera um realismo que não hesita ante a expressão crua, o fraseado popular, a violência escatológica: trata-se, como o próprio poeta diz, de um "*canto verídico e grosseiro/ em toada monótona/ alternado* (Canto II). É onde se poderia detectar, ainda em nossa língua, a presença de um Gil Vicente (de certos autos irreverentes) e do estro desabusado de Gregório de Matos. Fora dela, na tradição provençal, o "trobar clus" de um Arnaut Daniel ou de um Marcabrun, forma de trovar na qual Robert Briffault vislumbra "uma concisão que penetra até a medula, uma elipse ousada, nada de têrmos inúteis" e o emprêgo da "palavra, do fraseado vulgar, grosseiro mesmo".

Falamos de *momentos de inferno*. E, realmente, se a idéia de farsa dialogada em verso, como já se acentuou, recebe a influência das noites de Walpurgis goethianas e de autos medievais, intervem ainda na concepção desses verdadeiros "círculos" infernais o modelo dantesco, sugerido já no Canto I:

(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!  
(II,58)

e reafirmado num decassílabo que surge, quase em posfácio, como num comentário, o episódio do *Tatuturama*:

"Dissolução do inferno em movimento".

No Canto X, logo a primeira estrofe surge sob a invocação de três visitantes das regiões inferiores — Orfeu, Dante, Enéias — trazendo mesmo em seu bojo, adaptada ao

esquema rítmico e rímico, famoso verso do Canto III do Inferno dantesco:

— Orfeu, Dante, Enéias, ao inferno  
Desceram; o Inca há de subir...  
= Ogni sp'ranza lasciate  
Ch'entrate  
— Swedenborg, há mundo porvir?  
(X,1)

Paradoxalmente, a incursão do poeta-guesa — o Inca — neste nôvo círculo infernal importa numa *subida*, do ponto de vista geográfico, pois aqui o Inferno — Wall Street — se localiza no momento do périplo sousandradino em que, após a subida ao longo das Antilhas e do Golfo do México, são alcançados os EE.UU. Finda a derradeira estrofe desta 2a. secção, comenta o poeta, voltando à andadura apaziguada dos decassílabos:

"Mas voltemos os olhos desgostosos  
Deste circ'lo:..."

e, pouco adiante, escreve textualmente:

"E voltava, do inferno de Wall Street,  
Ao lar, à escola, ao templo, à liberdade;  
De Vássar ou de Cooper ao convite  
Voltava-se p'ra os céus — Que linda tarde!"

num *tonus* que faz lembrar o "*e quindi uscimo a riveder le stelle*" com que Dante emerge do mundo subterrâneo.

A cosmovisão do Inferno sousandradino apresenta numerosos pontos de contacto com a que Ezra Pound veio a desenvolver na actualidade em seus "Cantares". Postas de parte as soluções extravagantes que Pound preconizou para os temas económicos de sua obra, e as equivocadas vinculações políticas que assumiram, são irrecusáveis as afinidades que se podem lobrigar entre a perspectiva de Sousândrade e a visão central poundiana de "um mundo devorado pela usura", da "dinheirolatria" e da "usurocracia" capitalistas. Para o cantor do *Guesa* a "Stock Exchange", a Bôlsa, alimento perpétuo da lucromania com seu macabro frenesi de especulações é símbolo de uma sociedade que se desmorona, abalada pela avidez do dinheiro:

"...Para o *Guesa* perlustrando.  
Bebe à taberna às sombras da muralha,  
Malsólida talvez, de Jericó,  
Defesa contra o índio — E s'escangalha  
De Wall Street ao ruir tôda New York:"

(versos que servem de preâmbulo ao Inferno, no Canto X).

É algo que nos traz à mente as apóstrofes de Proudhon, no *Manual do Especulador da Bôlsa* (1853), quando exproba "uma época que tomou por Decálogo a Bôlsa e suas obras, por filosofia a Bôlsa, por moral a Bôlsa, por pátria e por igreja a Bôlsa". As contradições e perplexidades entre a formação puritana herdada dos primeiros colonizadores e as seduções corruptoras do "*Stock Minotauro*" (híbrido monstruoso, da casta de "Usuria, a besta de cem pernas" do Inferno de Pound, ou de Gerion, o tricéfalo dragão dantesco) são postas a nu:

'A Bíblia da família à noite é linda;  
Aos sons do piano os hinos entoados,  
E a paz e o chefe da nação querida  
São na prosperidade abençoados.

— Mas no outro dia cedo a praça, o stock,  
Sempre acesas crateras do negócio,  
O assassinio, o audaz roubo, o divórcio,  
Ao smart Yankee astuto, abre New York."

O século XIX é, para E. P., o "século da Usura". Para êle, a história económica dos EE.UU., a partir da Guerra da Secessão, consistiria "numa série de manobras das Bôlsas de Nova Iorque e Chicago": "tentativa de impor monopólios, *corners*, variações no preço e no mercado das ações das indústrias novas, dos meios de transporte", "especulações sôbre os valores das ferrovias", etc. O conceito poundiano da "Usura" remonta ao Inferno de Dante. Diz o poeta norte-americano: "Vejo... claramente a gradação dos valores de Dante, e especialmente como todo o Inferno tresanda a dinheiro. Os usurários estão lá, contra a natureza, contra o desenvolvimento natural da agricultura ou de tôda a obra produtiva. O Inferno profundo é alcançado via Gerion (Fraude)... e por dez Cantos a seguir os penitentes são todos êles condenados por causa de dinheiro". Também o Inferno sousandradino põe a ênfase nos poderes nefastos do dinheiro". Crítica semelhante, aliás se encontra ainda em textos de Shakespeare e Goethe, como observa Karl Marx no excerto sôbre o dinheiro visto pelo prisma da "inversão e confusão de tôdas as qualidades humanas e naturais", o dinheiro como "poder alienado da humanidade" (em "Sur la littérature et l'art", coletânea de es-

critos e trechos de Marx e Engels) Argentários, banqueiros homens da alta finança, aventureiros, negociastas, políticos venais são habitantes do Inferno sousandradino, da mesma estirpe dos usurários de Pound (ver especialmente os *Cantares XIV e XV*).

Mas não é só na ideação de um Inferno financeiro que se assemelham Sousândrade e Pound. Aproximam-se, como já fizemos notar em outros pontos d'este trabalho, por diversas características estilísticas: — como a técnica imagista, e a dicção sintético-ideográfica e que por sua vez envolve vários *devices*: compreensão da história, montagens de citações coloquiais ou literárias ou de "faits divers" da época, "pot-pourri" idiomático, enumerações, críticas e fusões de "personae", tudo isto constelado de maneira aparentemente desordenada mas na verdade coerente dentro de uma estrutura associativa que se alicerça numa hierarquia bem definida de temas e arquetipos.

O crítico Fausto Cunha entreviu até certo ponto essa afinidade, quando disse de Sousândrade: "Antecipando-se à lição de Ezra Pound e de Joyce, corrompe os vocábulos à sua conveniência criadora. Versos como — "sobre-rum-nadam fiends, rascals" com um emprêgo moderníssimo da *tmese*, situam-no na vanguarda da mais exigente técnica poundiana". Não conseguiu, porém, equacioná-la devidamente. "Corrupção de vocábulos", "emprêgo da *tmese*", absolutamente não caracterizam a poética poundiana, que, ao contrário, se distingue pelo respeito fundamental à integridade da palavra, encarada pelo poeta norte-americano através da perspectiva estética do *mot juste*. Sob aqueles dois aspectos, o cotejo só seria válida se limitado exclusivamente a James Joyce, este sim, emérito violentador do léxico (veja-se, por exemplo, no "Ulysses", uma *tmese* semelhante: "under-dakneath the night"). Outros são os pontos de contacto entre o autor do *Guesa* e o poeta de *The Cantos*. . . . .

Muito do fragmentarismo conversacional, daquela espécie de jornalismo atemporal que viria tipificar os *Cantares* de Ezra Pound já está presente nos dois círculos infernais sousandradinos. *The Cantos* foram definidos pelo próprio Pound como "conversa entre homens inteligentes". Allen Tate, em

1936, já advertia: "Não há apenas uma pessoa a falar, trata-se de um monólogo a muitas vozes". Para o "*Tatututrema*" e para o "*Inferno de Wall Street*" isto também é válido. Desaparece a idéia de solilóquio. As personagens — como as *máscaras* poundianas — assumem a iniciativa do discurso. E se interpelam. E se interpolam. Tudo é matéria dialogada: travessões ou duplos, em quase tôdas as estrofes, assinalam as falas das "dramatis personae". Os breves textos em prosa que precedem as estâncias — títulos, na expressão do autor — funcionam à maneira de resumos da ação ou marcações cênicas. É um teatro minimizado, caleidoscópico, onde tudo cambia vertiginosamente como num fantástico palco giratório. Já vimos como, no plano tipográfico, isto vai determinar um verdadeiro projeto visual para estas secções do poema.

Os personagens e situações são arquetípicos. Fundem-se uns nos outros. Alternam-se. Constituem temas e "Leitmotiv". Pode-se falar em montagem de "shots" ou tomadas, em "collage". Há mesmo algo das fusões poundianas (Actaeon/Vidal; Helena/Eleonora de Aquitania; Ity/Cabestan, etc.). O "affaire" grotesco de uma "freelover" (adepta do amor livre), provávelmente extraído do noticiário periodístico, associado à idéia da poligamia Mórmon (Brighan Young, 1877, fundador da colônia da Utah), justapõe-se à evocação bíblica da cidade de Gábaa, castigada com a destruição, por terem os homens daquela tribo violentado a mulher do levita de Efraim (inverte-se a equação, ou seja, da poligamia preceitual Mórmon, passa-se a uma "poliandria" forçada — Gábaa, ou talvez consentida — *free-lover e seus "beaux"*). Referência a Belial (gênio do mal no Antigo Testamento) e a Vênus-Pandemos (do grego "publica", patrona das cortesãs) imiscuem-se ainda no contexto:

(DUQUE ALEXIS recebendo *freeloves missivas*; BRIGHAM:)

— De quantas cabeças se forma  
Um grande rebanho mormão?  
= De ovelha bonita,  
Levita,  
Por vêzes s'inverte a equação.  
(X,20)

(Free love moribunda em Newark ensinada por vinte e três beaux:)

— Hui! Legião, Venus-Pendemos,  
Liberdade-orgia!  
Heresia  
Preada! Gábaa protobestial!

X, 21-A)

(Pretty-girl moribunda em NEWARK "stupefied liquor" nos bosques e visitada por vinte e três sátiros).

Picnic, O! Cristãos de Belia!

— Hui! Legião, Venus-Pandemos,  
Paleontologia!  
Heresia  
Preadã! Gábaa protobestiae!

(X, 21-B)

(As duas versões da estrofe 21 acima documentam, inclusive, a tendência sousandrina para reelaborar constantemente muitos de seus textos, introduzindo variantes autônomas, entre as quais é por vêzes difícil optar. Na edição novaiorquina, a secção "Wall Street" (então Canto VIII) tinha 105 estâncias; na londrina (Canto X), aparece com 176 e inúmeras alterações.

Outro exemplo de fusão e montagem combinadas:

(Feiticeiras de MACBETH e vidente FOSTER em WALPURGIS de dia:)

— When the battle's lost and won—  
— That will be are the set of sun—  
— Puddock cal's: Anon!  
— Fair is foul, and foul is fair:  
Hover through the fog and filthy air!

(X, 107, 1a. versão)

Nesta "collage" de versos extraídos da cena inicial de "Macbeth", as bruxas shakespearianas são introduzidas, aliás com muita propriedade, no "sabbat" de Goethe, extrapolado para a Bôlsa de Nova Iorque. Stephen Symonds Foster (1809-1881), político revolucionário; pregou o abolicionismo, a paz mundial, os direitos da mulher e da classe operária, chegando a atacar a Constituição dos EE.UU. e a recomendar a dissolução da União. É um dos caracteres positivos que se contrapõem aos especuladores do inferno sousandradino; notar que é apresentado com o espírito de "vidente".

Ainda dentro desta técnica cinematográfica — e tenha-se presente a análise da montagem em termos de ideograma feita por Ei-

senstein — veja-se como uma interpelação inicial a Swedenborg.

" — Swedenborg, há mundo porvir?"

(Canto X, verso terminal da 1a. estrofe),

é, muito mais tarde, na 108a. estrofe do mesmo episódio, retomada e respondida:

(Swedenborg respondendo depois:)

— Há mundos futuros: república,  
Cristianismo, céus, Lohengrin.  
São mundos presentes:

Patentes:  
Vanderbilt-North, Sul-Serafim.

Swedenborg (1688-1772), filósofo místico sueco, que se proclamava em relação com o mundo dos espíritos, influenciou, note-se de passagem, românticos e simbolistas, figurando em citação no pórtico das "Chimères" (1854) de Gerard de Nerval. Na estância-resposta, o tema de uma república ideal (Lohengrin, o "Cavaleiro do Cisne", filho de Parsifal, é um dos heróis do ciclo das lendas do Graal) se contrapõe à realidade presente do frenesi capitalista instalado na América do Norte (Vanderbilt-North), com uma alusão a uma Sul-América ainda incipiente e imbele (Sul-Serafim).

Finalmente, êste estupendo "flash-back" que, na versão inicial, constituía a última estrofe do "Inferno de Wall Street", e, na definitiva, integra-se no corpo do poema; precedendo a acima transcrita:

(Ao fragor de JERICÓ encalha HENDRICK-HUDSON; os ÍNDIOS vendem aos HOLANDESES a ilha de MANHATTAN malassombrada:)

— A Meia-Luz, proa p'ra China,  
Está chrenhando em Tappan-Zee...

Hoogh moghendam Heeren

Pois tirem

Por guildens sessenta... Yea! Yea!

Aqui a cena, inesperadamente, com profundo seccionamento do tempo, retrocede à descoberta de New York: o navegante Hudson encalhando na baía em sua pequena embarcação "Meia-Lua" (1609); simultaneamente, imbrica-se neste o episódio da barganha da ilha de Manhattan (1626), comprada aos nativos pelos holandeses, em troca de bugigangas e colares no valor de sessenta guilders (cerca de 24 dólares). Notar o hibridismo fraseológico, dando côr local à nar-

ração: "Hoogh moghende Heeren", holandeses para "Mui poderosos senhores". O quadro é simbólico e tributário da temática geral do Inferno sousandradino, pôsto sob o signo da fraude e da especulação e, ainda, da espoliação do índio pelo colonizador. Na estrofe 43 do mesmo episódio, há um prelúdio a esta cena, aparecendo como interlocutora a "Tammany Society" (sociedade político-nativista, inspirada no modelo índio, que exerceu poderoso papel na vida pública norte-americana):

(TAMMANY entre as tribus:)

— Bisões! Águias! Ursos! Gorilas!  
Sitting-Bull! perdida,  
Vendida  
Ao rascal, ao rum-Arimán!

Na "Tammany", as seções estaduais recebiam nomes como "Águia" ("tribu" de Nova Iorque); "Urso" ("tribo" de Connecticut), etc. Intervém na estância a "persona" de Sitting-Bull, chefe dos Sioux (1837-1890), talvez o maior líder da resistência dos peles-vermelhas contra o branco (*rascal*: velhaco; *rum-Ariman*, compósito sausandradino, reunindo as idéias de bebedor de rum e de gênio do mal-Ariman, na mitologia persa).

O cortejo de figurantes que comparecesse teatro sintético — ora simplesmente refferidos, ora intervindo como *personae* nos diálogos das "enumerações caóticas" identificadas por Spitzer na poesia moderna, e que encontram seus antecedentes no "modo literário tipicamente enumerativo... da *Divina comédia*, dos *trunfos*, *danças da morte*, etc., visões, em suma, de uma infinidade de personagens que desfilam diante de nós, cada qual destinada, de acôrdo com o gradualismo medieval, a uma sorte preestabelecida pela Providência". Basta que se transcreva pela Providência". Basta que se transcreva a estrofe 106 do Canto X (seção "Wall Street"):

(Procissão internacional, povo de Israel, Oran-gianos, Fenianos, Budas, Mormons, Comunis-gianos, Fenianos, Budas, Mormons, Comu-nistas, Niilistas, Farricocos, Railroad-Strikers, All-tas, Niilistas, Farricocos, Railroad-Strikers, All-brokers, All-jobbers, All-saints, All-devils, lan-ternas, música, sensação; Reporters: passa em LONDON o "assassino" da RAINHA e em PARIS "Lot" o fugitivo do SODOMA:)

— No Espírito-Santo d'escravos  
Há somente um Imperador;  
No dos livres, verso  
Reverso,  
É tudo coroado Senhor!

Neste aparente "cáo", as personagens mais dispares, extraídas de vários estratos da história, giram em tórno de polos atrativos, correspondentes às motivações principais do poema. Numa outra seqüência de estrofes — esta do Canto II, 40 a 43 — vultos e fatos da Colônia e do Império são trazidos à beira, numa ronda satírica:

(D. JOÃO VI, escrevendo a seu filho:)

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

1.º Patriarca:)

— Quem que faz fraca gente,  
Calabar-Camarão?  
Ou santelmos delírios,  
Ou sirios  
Das gargantas do Cão?

(2.º Patriarca:)

— Bronzeo está no cavalo  
Pedro, que é fundador;  
Ê! ê! ê! Tiradentes,  
Sem dentes,  
Não tem onde se pôr!

(O GUESA, rodando:)

— Eu nasci no deserto,  
Sob o sol do equador:  
As saudades do mundo,  
Do mundo...  
Diabos levem tal dor!

Este trecho foi citado por Humberto de Campos, no acesso da polêmica modernista, como "futurista" por antecipação. E de fato tem muito a ver com as revisões do convencionalismo histórico levadas a efeito na primeira fase de nosso modernismo, em especial com os comprimidos da poesia pau brasil oswaldiana.

No Canto X, República e Império dialogam através das figuras do Presidente Grant e de D. Pedro II, tendo como cenário a Exposição do Centenário da Independência Norte-Americana (1876, Filadelfia). O episódio, que se prolonga por várias estrofes, é permeado por vozes de outras personagens subsidiárias (Gladstone Disraeli, — ministros da Rainha Vitória) e assume o aspecto de um "desafio" poético-satírico, onde são escarnecidas as galas do Império e também não deixam de ser verberadas as mazelas que

assolam a República. Vejamos um extrato desse bloco:

(PRESIDENTE GRANT com impassibilidade e seus ministros BABCOCK, BELKNAP, etc., lendo o SUN e cumprimentando a DOM PEDRO:)

— De **greenback** as almas saudam  
Ao ventre de ouro Imperador!  
= "**Bully Emperor**" incrente  
Em sua gente,  
É tal rei tal reino, Senhor?

(DOM PEDRO com impaciência ao GENERAL GRANT:)

— Por que Grant, à penitenciária  
Amigos vos vão um por um?  
**Forgeries, rings, wrongs;**  
**Ira's songs**  
Cantar vim no circo Barnum!  
(X, 55)

(GENERAL GRANT E DOM PEDRO:)

— Fazeis-nos os cabelos brancos...  
Um filho das leis do amanhã!  
= Com Romanos... Papa;  
Satrápa.  
Cem Gregos; **Napóleon**, com Grant!

(GLADSTONE pagando à tesouraria de Washington os milhões da arbitração de GENE-BRA:)

— **Very smarts!** Ó! Ó! **Very smarts!**  
Mas pôs o Alabama p'ra trás  
Aos **puff-Puritanos**  
Cem anos!  
**Sôbre-rum-nadam fiends, rascáls;**  
(X, 57)

**Post war Jews, Jesuitas, Buffs**  
Que decidem de uma nação  
A cancan!... e os **éros**  
Homeros  
De rir servem, não de lição!  
(X, 58)

(DISRAELI "ordenando a TENNYSON a ode da volta do PRÍNCIPE DE GALES, das ÍNDIAS, e fazendo fogos de vista", que a RAINHA não queira vir vê-los ao CENTÊNIO:)

(DOM PEDRO rindo-se e o GENERAL GRANT sorrindo:)

— Desde Christie, a Grande Bretanha  
Se mede com o Império que herdei...  
Rainha-Imperatriz...!  
= Os Brasis  
Vos farão Imperador-Rei...  
(X, 60)

Na estrofe 54, alude-se a dois ministros de Grant, Orville E. BABCOCK (1835-1884) e William Worth BELKNAP (1829-1890), afastados em 1876 sob a acusação de fraude e corrupção, mas posteriormente, absolvidos; GREENBACK: lit. dorso-verde, papel moe-

da corrente nos EE.UU.; *bully*: tirano fanfarrão. Na 55, *forgeries, rings, wrongs*: adulterações, camarilhas, injustiças; *Ira's songs*:

IRA DAVID Sankey (1840-1908), pregador e compositor norte-americano que, com o evangelista Moody, compôs os "Gospel Hymns"; Phineas Taylor BARNUM (1810-1891), charlatão norte-americano cujo nome passou para tôdas as línguas como sinônimo de aventureiro audacioso, de empresário excêntrico. Na 77/58 o tema é o *affaire Alabama*: o arbitramento de Genebra (1872) pôs fim ao litígio entre os EUA e a Inglaterra, mandando pagar a indenização reclamada pelo primeiro país como reparação dos prejuízos causados na frota nortista pelo navio-corsário Alabama, construído e armado na Grã-Bretanha por conta dos Estados do Sul; GLADSTONE era então o Primeiro Ministro inglês; seu constante adversário, DISRAELI, valeu-se do *affaire* para derrubar o Gabinete que caiu em 1874. Evocam-se também as especulações do período de após guerra de Sucessão, enumeradas pelo interlocutor (GLADSTONE) numa espécie de revide irônico, ao passo em que comenta a decisão de Genebra; *puffs-puritanos*, composto sousandradino no qual *puff* quer dizer "basófia"; *Buff*: uniforme nacional norte-americano na Guerra da Independência; *eros*: herói, grafado em caracteres gregos no original. 59: DISRAELI, reassumindo o poder em 1874, sugeriu ao Príncipe de Gales uma viagem oficial às Índias .. (1875), efetuada com sucesso. No ano seguinte para reforçar o domínio britânico, imaginou outorgar à Rainha Vitória o título de Imperatriz das Índias, dando-se a proclamação em 1877. O "poeta laureado", Tennyson", é "encarregado" dos versos sobre o acontecimento. No contexto, é citada a divisa da corôa britânica, com sentido dúbio: o nôvo título, segundo restrição contida na aprovação parlamentar, valeria apenas para "uso externo"... A repetição da palavra *súdito*, substituindo a habitual rima interna no nível visual a informação do verso anterior ("Cada Inglês é dois"), dando-lhe uma ênfase fisiognômica-burlesca, funcional. Um dado da biografia de Sousândrade, fornecido por Clarindo Santiago, vem aqui a propôsi-

to: o poeta, que se tornara conhecido nos círculos brasileiros da Europa por suas idéias republicanas não pôde demorar-se em Londres, tendo sido compelido a retirar-se da Inglaterra pelas autoridades, em virtude, segundo se afirmava, de artigo publicado na imprensa contendo críticas à Rainha Vitória.

A brevidade deste estudo — que se pretende apenas um 'trailer' do complexo mundo sousandradino — não comporta um exame exaustivo das *personae* dos dois círculos infernais do *Guesa*. Isto só poderia ser realizado sob a forma de um "Glossário", à semelhança do *Annotated Index to the Cantos of Ezra Pound*, compilado por John Edwards & William Vasse em 1957. Trabalho dessa natureza já vem sendo elaborado pelos autores e está quase concluído, destinando-se à Antologia Crítica em preparo. Às vezes, as referências a personagens têm que ser identificadas sob verdadeira mutações léxicas do tipo joyceano (quer-se aludir às transformações dos nomes próprios por Joyce, cujo recenseamento foi feito por Adaline Glasheen em *A Census of Finnegans Wake*, 1956). Observa-se o conjunto de alusões a James Gordon BENNET . . . . (1795-1872), o potentado do jornalismo norte-americano, fundador de *The New York Herald*, constantemente fustigado por Sousândrade. Suas encarnações onomástico-metamórficas vão a seguir relacionadas, por estância e verso do "Inferno de Wall Street": Bennet, 4/1; Bonnbennesses, 114/1; Bennetas: 118/4; Jam'-Benne'-Gord: 123/3; Gil-Jam, 123/5; Jam'-Benn', 141/5; Gord-Jam-Benn, 143; Bennette: 144/3; Chinoi-Bennet, 150/5. No "Tatuturama", já comparada como Bennettetão (29/2). Ainda na secção "Wall Street" aparece na invocação "Herald-o-Nero" (129/3), personificação no seu jornal, que é também frequentemente mencionado (Herald, 35; 44; Herald, 113/1; heráldeo, 114/5; 121; 128/5, etc. . .

Importante indicar que há também uma dimensão crítico-estética nas intervenções de algumas personagens do Inferno sousandradino, lembrando a tática poundiana de exercer uma crítica via poesia. Assim como Pound, no Canto II, assinalando o seu reconhecimento ao "Sordello" de Robert

Browning, estabelece ao mesmo tempo as suas diferenças de perspectiva frente a seu precursor:

"Hang it all, Robert Browning,  
There can be but the one "Sordello".  
But Sordello, and my Sordello?  
Lo Sordels si fo di Mantovana".

("Para o diabo, Robert Browning,  
Só pode haver um único "Sordello".  
Mas Sordello, e o meu Sordello?  
Lo Sordels si fo di Mantovana."),

também Sousândrade, depois de localizar Dante, Shakespeare, Goethe e Byron entre os "Amautas" — os sábios do "Incário" — lança por seu turno a sua saudação-desafio ao *Childe Harold* de Byron:

Pois há, entre o Harold e o Guesa,  
Diferença grande, e qual é,  
Que um tem alta voz  
E o pé bot,  
"Voz baixa", o outro, e firme o pé.  
(X, 79)

"Pé bot", do francês "pied-bot": manco; alusão ao defeito físico de Byron. Colhendo no *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-1818), talvez por uma identificação natural de destino, a idéia de peregrinação, Sousândrade levou-a em seu poema a soluções formais totalmente diversas, fugindo à frouxidão retórica que caracterizou o byronismo romântico. Isto está expresso, ao que se pode presumir, nas entrelinhas de sua colocação. Também no cenário nacional, artistas contemporâneos de Sousândrade surgem num contexto crítico. Veja-se este "Côro dos Contentes", onde, num tom bufo semelhante ao que seria desenvolvido por Mário de Andrade nas "Enfibraturas do Ipiranga", se põe em questão a subservência das artes do tempo ao patrocínio imperial:

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

— "A mui poderosa e mui alta  
Magestad do Grande Senhor"  
Real! = "Semideus!"  
— São Mateus!  
— Prostrou-se o Himavata, o Tabor! (X, 61)  
(X, 61)

Há aí referências a Gonçalves Dias ("Os Timbiras"), Domingos José Gonçalves de

Magalhães ("A Confederação dos Tamoiões"), Manuel de Araújo Porto Alegre ("Colombo") e às dedicatórias altissonantes de seus poemas a D. Pedro II. Carlos Gomes é também envolvido na sarabanda. A simples justaposição ideográfica de alguns típicos fragmentos dessas louvações, transliterados ou arremedados, cria a atmosfera geral de burla e engodo, reforçada pela alusão às sandalias vomitadas, segundo a lenda, pelo vulcão Etna, para desmascarar a falsa ascensão de Empedocles, o filósofo de Agrigento, levado ao suicídio pelo desejo de glorificar-se.

Como já se pode notar, o uso de interposições ou de citações em várias línguas é outra das características que tornam extremamente modernos os episódios infernais sousandrados, em premonição mais uma vez à linha Pound-Eliot da poesia atual. Bem representativo deste *device* é o seguinte diálogo políglote entre dois renegados — em torno do "affaire" Rev. Beecher versus Theodore Tilton.

(Dois renegados, católico, protestante:)

— Confiteor, Beecherô... l'épouse  
N'eut jamais d'aussi faux autel!  
— confiteor... Hyacinth  
Absinth,

Plymouth was barroom, was bordel! (X, 12)  
X, 12)

Latim, francês e inglês se entremesiam. Henry Ward BEECHER (1813-1887), um dos mais famosos pregadores dos EUA, irmão de Harriet Beecher Stowe (autora de *A Cabana do Pai Tomás*) e chefe da igreja de Plymouth. Um jornal da época, dirigido pelas célebres feministas irmãs Clafin, divulgou com grande sensacionalismo a denúncia de Theodore Tilton, jornalista e companheiro do Rev. Beecher, segundo a qual este último mantivera relações ilícitas com uma sua paroquiana, a esposa do próprio denunciante (Miss Tilton). O ofendido exigia uma indenização por adultério ("Tilton gemendo e reclamando \$ 100,000 por *damages* à sua honra minerva" — escreve Sousândrade noutra passo; X, 17). O julgamento, que abalou o país, prolongou-se por 6 meses, sem que o júri chegasse a um acôrdo. Por fim o Reverendo foi absolvido, ficando porém com seu prestígio seriamente

abalado perante a opinião pública. (Beecher, assinala-se de passagem, aparece nos *Cantares* de Ezra Pound — VL, 48 —, inclusive na recente secção "Thrones" — 103, pg. 87). Uma síntese expressiva do equívoco episódio está na permuta entre as palavras *hyacinth* (jacinto, símbolo de pureza) e *absinth* (bebida alcoólica, aqui tomada como símbolo de "degradação"). No "Tatuturama" o hibridismo idiomático assume a natureza de um verdadeiro *tupilatim*, ou seja: enxertias de frases latinas e nheengatu num contexto macarônico. Dessa miscigenação linguística se vale o poeta para caricaturar a corrupção de costumes que grassava entre os europeus nos primórdios da colonização brasileira, e da qual não escapavam nem mesmo certos religiosos (basta lembrar as denúncias do Pe. Manoel da Nóbrega em suas *Cartas do Brasil* 1549-1560). É o "oremus-tatu", missa negra do "Tatuturama", onde bailam em promiscuidade índios e alguns corruptos catequistas, num clima antecipadamente "antropofágico", oswaldiano:

(NEPTUNUS SANCTORUM entrando pestilente:)

— **Introibo**, senhoras,  
Templos meus, flor em flor,  
São-vos olhos quebrados,  
Danados  
Nesta noite de horror!

(Padre EXCELCIOR, respondendo:)

— **Indorum libertate**  
**Salva**, ferva cauim  
Que nas veias titila  
Cintila  
No prazer do festim!

(Côro das Índias:)

— A grinalda teçamos  
As cabeças de lua:  
Oáca! yaci-tátá!  
Tátá-yrá,  
Glórias da carne crua!

(Velho HUMANA prudente:)

— Senhor padre coroadado,  
Faça roda com tôdas  
A catinga já fede!  
De sêde  
Suçuaranas 'stão doudas!  
(II, 7-10)

Vates sumos:)

— São as Negras-Agulhas,  
(Tupungatos três tombos)  
São, **secundum Mattheum**,  
Colombos,

Tamoiosque que-meum.  
(II, 64)

Observe-se que as experiências linguísticas com o nheengatu preparam futuras preocupações da geração modernista.

Examinados os principais níveis da estilística sousandradina, restaria abordar com destaque especial dois aspectos formais que estão presentes no curso de toda a sua obra, como verdadeiras constantes de pesquisa. Um deles diz respeito à sua maneira de conceber os problemas da sonoridade do poema. Outro, pertinente ao léxico, reside nas invenções vocabulares, sobretudo na criação de inusitadas palavras compostas.

Para se compreender o alcance da revolução sonora intentada por Sousândrade em seus poemas, é preciso ter em mira certas colocações programáticas do próprio poeta. Adverte êle no Canto V do "Guesa":

Êle afinou as cordas de sua harpa  
Nos tons que êle somente e a sós escuta;  
Nunca os ouviu dos mestres — se desfarp  
Talvez por isso a vibração d'inculta

No vosso ouvido. Que aprender quizera  
Sabem-no todos. — Lêde letras sestras  
Quando fora das leis também: quem dera  
Que o fizesseis! e os belos sons da orquestra

Não vos levaram ao desdém tão fácil  
Pelos gritos, que estão na natureza:  
Desacordes, talvez; d'esp'rança grácil.  
Talvez não; mas, selvagens de pureza!

E porque o sejam, palmas que arrebenhem  
De si mesmas nos cumes aos espaços,  
Resulta **insurreição**, que as desalentem  
Céus e que a raios quebrem-lhes os braços?

Na "Memorabilia que introduzia a edição novaiorquina dos Cantos V a VII do poema (1876), o autor deixara já assinalado:

"O Guesa nada tendo do dramático, do lírico ou do épico, mas simplesmente da narrativa, adotei para êle o metro que menos canta, e como se até lhe fôsse necessária, a monotonia dos sons de uma só corda: adotei o verso que mais separa-se dos esplendores de luz e de música, mas que pela severidade de sua dá ao pensamento maior energia e concisão, deixando o poeta na plenitude intelectual — nessa harmonia interna da criação que experimentamos no meio do oceano e dos desertos, mais pelo sentimento que em nossa alma influem do que pelas formosas

curvas do horizonte. Ao esplendoroso dos quadros quizera êle antepor o ideal da inteligência".

Estas afirmações pareceriam paradoxais num poeta que tantos e tão ricos efeitos melopaicos obtém na sua poesia, se não valessem antes como um programa contra a noção romântica de "musicalidade", que se resumia frequentemente na martelação dos ritmos, no embalo métrico, na facilidade e no pauperismo do rimário. O poeta conhecia seu auditório. Sabia que, para o gosto de seus contemporâneos, condicionado por uma falsa idéia de "cantabile", de poesia "cantante" e superficialmente "melódica" seus esquemas fonéticos muito mais complexos e sutis poderiam assumir o aspecto de "vibração inculta", ou correr à conta de bizarras de um estro bárbaro e indisciplinado. A arte sonora sousandradina responde a um conceito aberto de musicalidade, que tanto pode incluir uma calculada alquimia de vogais e consoantes, num sentido de harmonização pré-symbolista, de "poesia pura", como incorporar a dissonância e o contraste, o choque e a aspereza. É uma arte que não se volta apenas para o acorde, mas se deixa torturar até à ruptura ou à exploração pelo sentimento do *desacorde*. René Wellek e Austin Warren, estudando o problema da *qualidade fônica* da poesia em sua *Teoria Literária*, observavam desde logo que o termo "eufonia" é insuficiente para descrever os fenômenos que a crítica formalista russa designava como "orquestração". Isto porque "dentro da orquestração deve ser considerada a cacofonia em poetas com Browning ou Hopkins, que se propõem a criar efeitos sonoros expressivos, deliberadamente ásperos". É o caso de Sousândrade, tão lúcida e expostos pelo próprio poeta, que não hesitava em perturbar a morosa tranquilidade dos ouvidos do tempo com sua insurreição sonora. Desde as *Harpas*, o leitor se surpreenderá com insólitas elaborações fonéticas, onde as sinéreses, as sinalefas, as onomatopéias, as aliterações, as coliterações, etc., concorrem para a dinamização do verso. Efeitos dessa natureza, aferidos pelos critérios da época é que inspiraram contra o poeta a reserva já quase centenária, mas ainda repetida, da falta de destreza e habilidade formal. Examinados

mais atentamente, porém, e por uma crítica isenta de restrições preconcebidas, revelar-se-ão como ousadas precursoras daquela "expressão por estampidos" que, na imagem precisa de Manuel Bandeira, caracterizaria a poética de Augusto dos Anjos, ainda há pouco objeto sob este aspecto de um ensaio em profundidade de Cavalcanti Proença (*O Artesanato em Augusto dos Anjos*). Por outro lado, manifesta-se aqui, ainda uma vez, a vocação barroquista do cantor do *Guesa*. Vejamos um exemplário das soluções a que chega Sousândrade, movido por esse seu rico e amplo conceito de *musicalidade*:

**SINALEFA:**

"Pelos cabelos arrancá-lo ó ocaso".

"Prisma, dos iris em que ignea arde aurora".

"Torna-a ao leito Ut-allah: 'Heleura! Heleura!'"..

**ONOMATOPÉIA:**

"...Espasma os gritos".  
O urutauí na umbaubeira alvar".

"Repercutindo o oceano ôco e regougo".

"Esta é a catedral — dandão caótico".

**ALITERAÇÃO:**

"Mordido o corpo em tênebras rosnados".

"Sempre veneno as víbroras vomitam".

"Hartos fjords, ora às rochas rodeando".

"No sangue puro o impuro e venenoso  
Pus derrama-se em corrupção-exemplo".

"Vale-Dula o crepus'lo? Lala? Estela?".

Ou estas outras, que antecipam efeitos simbolistas:

"Bela e lúbrica e ôndula, indolente".

"Dos brancos braços, brandos, longos, lentos".

**SIBILAÇÃO:**

"Scurecidos nevoeiros cáos e surdos  
Térreos ares...".

"O sol ao pôr do sol (triste soslaio)".

"Aceleradas sombras das palmeiras".

"Qual da jacina o azul saudoso de asas".

**ASSONANCIA (interna):**

"Sim, por vida inda dar-vos, leopardos".

**ACUMULAÇÃO DE ATONAS:**

"Neste infinito desmoronamento".

"No eterno edito do aniquilamento".

(versos que lembram uma das constantes de Augusto dos Anjos: "Anunciando desmoronamentos", p. ex.).

**PROPÁROXITONAS**

Dentro do "pattern" do decassílabo (seu metro preferido) Sousândrade joga constantemente com propároxítonas, tirando os mais variados efeitos rítmicos e se aproveitando ainda das virtualidades fônicas dessas palavras para suas combinações melopaicas. Dámaso Alonso demonstrou como Gôngora obtinha força expressiva em muitos de seus endecassílabos mediante a colocação de um cultismo esdrúxulo no ápice da intensidade rítmica". Assim também Sousândrade:

"Era alba-candidíssima e na alvura".

"D'Eva brilha puntiúnculos diamantes".

Há mesmo no poeta maranhense surpreendentes acumulações de propároxítonas, como é o caso deste verso composto de três substantivos:

"Triângulos! Triângulos! Semiramis".

Mas não é apenas em posição de coincidência com a 6a., sílaba (cesura) que surge o vocábulo esdrúxulo. Veja-se este caso de correlação em que propároxítonas aparecem em posições extremas (1a. e 10a. sílabas,) como que balisando o verso:

"Mínimo em corpo, em ser cruel grandíssimo".

Note-se agora como uma palavra esdrúxula, completamente excêntrica em relação à pausa do decassílabo, prepara foneticamente a imagem do salto que nele se deflagra (2.º verso da citação):

"O torto Escorpião!... e a linda môça

Que lhe da úngula salta, os crespos lauros"

Outros exemplos, êstes evocando construções ao gôsto de Augusto dos Anjos:

"Do misantropo, a lágrima-pantera".

"Coleridge! o de agoiro lívido álbattross".

"Vastos salões se abrem solitários  
De arquitetura esplêndida e fantástica:  
São-lhes bromélias rubros lampadários,  
Pórtico os troncos da sinfonia-elástica;"

onde há verdadeiras concentrações explosivas de esdrúxulas.

## CORRELAÇÕES

Correlações bimembres, apoiadas sonoramente em coincidência quase-paronomásias, ocorrem também numa clara linhagem barroca:

"Astros doirados! Fogo de Zoroastro"  
"Turbando a mente, deturpando os músculos"

## OUTROS EFEITOS

Sousândrade tira partido auditivamente de palavras de etimologia comum ou derivadas de um mesmo radical:

"Spectros espectadores que surgiam  
Vindo ao espetac'lo horrendo, horríveis de [palor!]"

dentro de um esquema aliterante.

Outras vêzes usa da apócope para obter uma extrema constrição semântica, no caso, trata-se de um alexandrino):

"Ond' tokay, champanh', flor, copos cristal-  
[diamantes]."

Ao lado das *onomatopéias*, de elevado grau de iconicidade, o poeta procura efeitos mais sutis, abstratamente dinâmicos, verdadeiras imagens fonéticas" do movimento:

"Do oceano a torcer os puros músculos  
De seus ombros profundos..."

É preciso que se esteja atento à micro-estrutura de seus textos, a fim de que não escapem à leitura crítica soluções como esta:

"Eu contemplava o céu no pôr do sol,  
Olhando para o sul..."

Três monossilabos de três letras, situados estrategicamente nas tônicas dos versos (*céu, sol, sul*), polarizam a semântica e substantivam a emoção. Não foi por um critério sensível diverso que Oswald de Andrade chegou à concreção de:

"América do Sul  
América do Sol  
América do Sal"

É ainda o estro melopaico de Sousândrade que explica sua predileção por nomes próprios e toponímicos, cujas facultades timbrísticas encantatórias são especialmente estudadas por Matila Ghyka no seu *Sortilèges du Verbe*. No Canto X do *Guesa*, observa-se êste quarteto constituído integralmente pela enumeração dos 13 Estados que compunham a União:

"Massachusetts, Connecticut, Rhode-Island,  
New-York, New-Jersey, New-Hampshir',  
Virginia, Delawa', Pennsylvânia, Maryland,  
Geórgia, a Sul e a Norte-Carolina—"

No Canto XI, são os nomes incas, quíchuas, que proliferam:

"E o deserto assombroso de Atakama,  
Ao Deus-Desconhecido — Pachakámak!"

"Do Sol não recolhera o andino monte  
Mais, as lágrimas de ouro em Korikancha.  
Candida heliolatria! Chaska; Quila  
A d'Inti espôsa e mãe de Mama-Oklho;"

Dêsse recurso, e ainda da interferência no texto de palavras e frases estrangeiras, resulta um rimário insólito, híbrido, onde o poeta exercita seu virtuosismo combinatório:

*Inglês/português*: miss/meiguice; odes/Railroads; sentas-de-pau/anyhow; Katy-Dids/vides; perdão/ go dam; up/farrapo; Lord Howe/ sou; mastros/albattross; Judas/burglars; sol/waterfall; Sacred-Heart/dar-te; Newfoundland/expande; rouxinol/Court-hall; trás/smarts; rascál/jornal; ninguém-gentlemén; pagar/dóllar; (como se nota o poeta opera alterações do acento de alguns desses termos ingleses; recente exemplo desse procedimento encontra-se no "Boi de Jim Hull" de Cassiano Ricardo: beautiful/azul). *Holandês/português*: Heeren/tirem, *Holandês/inglês*: Tappan-Zee/Yea. *Inglês/latim*: spokesman/amen. *Português/francês*: bebeu/

Dieu. Grego/português: heros/Homeros.  
Espanhol/Português: chica-/fixa; futre/rude  
Quichua / português: Mama-Oklho / olho;  
Kotopaxi / encontrasse; Yupanki / helianto.  
Tupi/português: Caraibabe-tim/assim. Tupi  
(lexicalizado)/tupi; tapera/rupi cô c'uera.  
etc.

Nos dois episódios infernais, a arte sonora sousandradina, com seu leque aberto de possibilidades, é posta a serviço da extrema síntese e dos intuitos crítico-epigramáticos que caracterizam essas secções do *Guesa*. Falar-se-ia com propriedade no uso sistemático da dissonância como dimensão aural peculiar a esses episódios. O que o autor chama de "toada monótona e grosseira" para prevenir-se contra a incompreensão de seus contemporâneos não é senão um agílimo sentido de ritmo funcional, comensurado aos propósitos de texto: síncope, contraponto de versos curtos, écos e contraste, algo como um "estilo staccato" enfim.

Alguns exemplos:

X,31: jogos aliterativos à base de sibilantes (ss) e vibrantes (rr) e coliterativos (pb) sublinham o retrato vivíssimo de prisioneiros (raposas) em Sing — Sing, no 1.º verso da estrofe abaixo:

(Em Sing-Sing:)

— Risadas de raposas bêbedas  
Cantos de loucos na prisão;  
Desoras da noite  
O açoite;  
Dia alto, safado o carão...

X,39: aqui as aliterações (rr) e coliterações (kg) são desenvolvidas de modo a produzir, já no segundo verso, uma verdadeira "pantorrina" (M. Ghyka) em torno da palavra *Hurákan*, divindade caraiba das tempestades, cujo nome passou para várias línguas como designativo do fenômeno (*furação huracán, uragano, ouragan, hurricane, Orkan*) justamente devido a seu poder de "sugestão dinâmica" (ver ainda M. Ghyka); Sousândrade propõe uma curiosa "falsa etimologia" sonora para a palavra ("o raio ora cai"):

(Mac Donald, Shwab, Donahue; Freeloves-Califórnia e Pickpocket pela universal revolução):

— De asfalto o ar está carregado!  
— Hurákan! o raio ora cai!  
— Canicula mês,  
De uma vez,  
Vasto Storm-god em Fourth-July!

X,74: outro exemplo de livre interpretação fonética do étimo, nesta disputa entre Colombo e Américo Vespúcio sobre o batismo do Novo Continente:

(Columbus perdendo e Vespucci ganhando, pelas formas:)

— Em Cundin-Amarca, El Dorado,  
O Zak em pó de ouro a brilhar...  
= Amarca é América,  
Am-eri-ca:  
Bom piloto assim sonda o mar!

(nota: Cundinamarca, Depo. da Colômbia, onde fica a Capital, Bogotá).

II,20: desarticulações estocásticas (aproximativas da linguagem inteligível) encontram-se no verso final desta estrofe, afetando as palavras *ladrao e malandro*:

(Desalmado negociante passando lavouras para a Praia grande; Joões — sem-terra cantando à viola:)

— "Suprimentos, madamas,  
Desta casa terão;  
Paguem desconhecidos  
Maridos!...  
— Do, lan, dro, la, don, drao.

II, 104: um anagrama, remanejando as letras da palavra *titular*, caricatura e compra de títulos de nobreza por certas personagens do Império (há mais evidente trocadilho com *tatus*: talvez uma alusão àqueles mesmos "descendentes do sangue de tatu" já satirizados por Gregório de Matos na época do Brasil-Colônia):

(Egipciaca Esfinge do deserto:)

— (Pessoal, não res publica,  
Titular... lar-titu:  
Só em vós crendo o povo:  
Deste ovo  
Que fazeis?... Hu! Hu! Hu!)

X,28: nesta estrofe, uma das mais elípticas da secção *Wall Street*, monossílabos se entrechocam (*Bod, God, Cod*) e ressoam em outros vocábulos (*acode, mob*), para efeitos de bufoneria fonética:

(Oscar-Barão em domingo atravessando a Trindade, assestando o binóculo, resmirando, res-

mungando de *tableaux vivants*, cortejando: o povo leva-o a trambolhões para fora da igreja:)

— Cobra! cobra! (What so big a noise?!...)

Era o meu relógio... perdão!...

São "pugas" em Bod...

Me acode!!...

= God? Cod! Sir, we mob; you go dam!

X, 29: nesta estância, ligada à precedente, um visionário (*Pathfinder* = guia, desbravador de caminhos) antevê a multidão enfurecida levando de roldão, como uma catarata do Niágara, o aristocrata da estrofe anterior, que é atirado para fora da igreja; o poeta, para explicar seus propósitos temáticos, de sátira à nobreza, joga com o fonema *bar* nas palavras *bárbaros*, *desabar*, *roubar* e *Barão*, acabando por expulsar desta última, iconicamente, o *ão* final:

(*Pathfinder* meditando à queda do Niágara:)

— Oh! quanto este oceano de bárbaros,

Qual *está* ca'rrata em roldão,

Assim *desabar*

A roubar

Perdereis, Barão, até o *ão*!

X, 16: a secção "Wall Street" termina com este exemplo de quase "sonorismo":

(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 ber'beri, Bear... Bear...

= Mammumma, mammura, Mammão!

— Bear... Bear... ber'... Pegásus...

Parnasus...

= Mammumma, mammumma, Mammão.

: — é um verdadeiro hino à divindade infernal, Mamão (do grego *Mamonas*), personificação da riqueza, onde as palavras são grotescamente deformadas, como por um fanhoso realejo (*handle-organ*); mantivemos a duplicação dos *mm* na ortografia do poeta porque contribui para a fixação visual do jôgo aliterativo; ao som desse coro fantástico de louvação ao deus do *Stock Exchange*, o poeta (arquiteto da Farsália de Wall-Street, como Lucano da Farsália épica e Goethe da Farsália fáustica) é condenado à pena capital por um círculo de ursos, que substitui o círculo dos sacerdotes-Xeques dos quais o *Guesa*, na lenda índia, deveria receber a morte ritual; trata-se de um dos círculos da sociedade setcreta Tammany (X,43); *Bear*: no jargão da

Bôlsa de Nova Iorque (por volta de 1840), especulador que provoca uma queda dos preços (do provérbio: "vender a pele do urso antes de tê-lo aprisionado" vender o que não se possui); *Bear* é também usado nesta secção como designativo do Yankee (Urso-Yankee, X, 146), pôsto sob o signo das constelações boreais das Ursas (conforme várias alusões: X,25/118/132/134/136/156); o termo acaba gerando um outro: *beriberi* (a especulação fonética prossegue: *Bear* — *ber'* (iberi) — *Peg* (asus): — neste Inferno financeiro a fantasia do poeta serve-se jocosamente de um *Pégaso-Bear*; o espectro de Ulisses (confundindo-se também com a *persona* do poeta-Guesa, nôvo Odisseu), assiste ao pandemônio, invocado nesta estrofe-epílogo.

Valem êsses exemplos para se ter uma idéia da riqueza e diversidade das soluções auditivas na poética sousandradina. Nos últimos tempos de sua vida, o poeta, segundo refere Clarindo Santiago, alimentava "a extraordinária ambição de dar aos seus versos a sonaridade dos ritmos homéricos". Ezra Pound considera que "os Gregos atingiram o máximo de habilidade na melopéia" e, a propósito de Homero, escreve: uma de suas qualidades intraduzíveis é a "magnífica onomatopéia", como no verso: "*para thina polyphloisboio thalasses*", que reproduziria o "ímpeto das ondas sôbre a praia e seu refluxo". Para se perceber como êste ideal de uma sonoridade grega perseguiu o Sousândrade (entre outras coisas, helenista consumado), basta atender para um verso já citado como amostra de suas criações onomatopaicas:

"Repercutindo o oceano ôco e regougo".

onde as aliterações (*rr*) e coliterações (*td*, *kg*) e o esquema vocálico à base de vozes surdas serve à reprodução do marulho das ondas. Mas o poeta não se contenta com isto; vai mais adiante: adota palavras gregas, *grecismos*, para tirar partido de sua sonoridade. Leia-se este trecho do *Novo Eden* (1893), derradeiro poema que publicou:

"Alta amarela estrela brilhantíssima;  
Cadentes sul-meteoros luminosos  
Do mais divino pó de luz; véus ópalos  
"Abrindo ao oriente a homérea rododáctila  
Aurora!..."

(*rhododactylos* = dos dedos cõr de rosa, é o epíteto homérico para a Aurora = *Écos*; Pound impressionou-se também pela palavra, interpolando-a nos seus "*Cantares*", LXXIV, 22 e LXXX, 89). Em outro passo do *Novo Éden*, Sousândrade obtém a melopéia grega fazendo com que a personagem, *Heleura*, ouça seu próprio nome repetido pela brisa, escandido, como que através de um delírio de febre:

"...etérea aura

Parecia chamando: Heleura!... Heleura!...  
Que ela escutava; e nuns baixinhos écos  
A febre arremedando: He — lê — u — rous...  
Heliéou-urion..."

No léxico de Sousândrade chama logo a atenção pela alta incidência e pelo inusitado dos efeitos obtidos um procedimento morfológico: a composição de palavras. Desde as *Harpas Selvagens*, onde ocorre com pouca frequência, até o *Nóvo Éden*, onde pode ser recensado em quase todas as páginas do livro (e às vezes com dois ou mais exemplos por página). Trata-se, pois, na microestética, de uma constante sousandradina.

Muitos desses compósitos surgem como projeção da linha "imagista" do poeta. Há, por assim dizer, o encontro de planos cromáticos e luminosos que, ao invés de se dobrarem um de cada vez, se integram nas irisações de um único prisma semântico. Partem de construções lexicalizadas ou semi-lexicalizadas (*verdenegro, verdemar, verde-neve, verdevivas, claro-azul, ferrete-azul*), nas quais a inversão, com a precedência do termo determinante em relação ao determinado, pode já ocorrer como um primeiro fator de perturbação da normalidade lingüística (comparem-se os dois últimos exemplos citados com o alemão *hellblau* ou o inglês *deep-blue*, idiomas onde essa ordem na justaposição é de regra). Daí seguem para composições mais livres e arrojadas, até mesmo de três palavras (*bruno-lúcidas, negro-nítido, luz-negros, luz-negros, luz-negros escuro-límpidas, electron-doiradas, cristal-diamantes, verdemar-helianto, negro-azul-áurea, áureo-diáfano-cinzento, luz-diântea-rosa*). . .

Outras vezes, é a dimensão sintético-ideográfica da estilística sousandradina que se reflete na microestrutura léxica. Vamos encontrar então *palavras-montagem* (muitas

com função de verdadeiras *palavras-metáfora*), operando reduções sintáticas e produzindo a compressão do conteúdo semântico; condensando em cápsulas e resumindo em tomadas instantâneas matéria que daria margem a longa e complexa elaboração discursiva. Exemplos: *nuvens-sonhos, firmamento-adeus, moças-aves, Ângelus-ave, raios-dardos, sorriso-dardo, risos-alma, riso-tristeza, desejos-coroas, espuma-vida, fronte-talismã, astro-alegria, alvor-mistério, alvor-paráiso, olhar-paráiso, olhar-paráiso, olhos-quebranto, olhos-alma, relâmpagos-olhares, relâmpagos-luz, sono-luz, açucena-luz, céu-luz, anjo-luz, fraqueza-luz, verso-luz, dor-humanidade, intermédio-homem, deus-coração, coração-amor, abismo-amor, corrupção-amores, corrupção-exemplo, terra-céus, seios-céus, sons-véus*.

Notar que nestas montagens Sousândrade, via de regra, justapõe dois substantivos, mas pode também jungir adjetivo e substantivo (*cris-sensação, de cris, adjetivo arcaico para eclipsada*) ou dois adjetivos (*lúcido-insano*); faz variar em número ambos os elementos (*nuvens-sonhos*), ou apenas o primeiro (*olhos-quebranto*), ou ainda só o último (*sorriso-dardos*). A função do composto resultante no verso pode ser substantiva:

"Desejos-coroas lhe resplandeciam"  
Que de si verte a fronte-talismã."

ou adjetiva:

"...é pó-nevoeiro  
Noite escurece!"

(ou seja: noite enevoadada, coberta da poeira da névoa).

Mas o poeta, na sua fabricação de compostos, trabalha além disso com verbos: *florchameja, terra-inundam, floresencham, fós-sil-petrifique, vago-ecoa, grand'estrelejam, grande-ecoavam, grande-abriam, luz-refrata-se fil-engendra, entreestavam, reporters-prováveis*. Nesta classe figuram alguns dos mais felizes compostos cromáticos: *negro-cintilam, auro-opalizam, claro-umbrava*. Formas gerundiais (*rubro-ardendo, límpido-luzindo, longe-olhando*) e participais (*ponteagudo-erguidas, ativo-empinado, undoso-enovelados, almo-abrandada, argênteo-arreados*).

O poeta lança mão de adjetivos indefini-

dos (tôdas-chama: — “As velas tôdas-chama aclaram todo o ar”), de palavras invariáveis (longe-ignotos, longe-adejos, longe-olhando, quase etéreas, quase-olvido, sempre-longes, sempre-noivos, sem-Fênix, sempre-formosura, sempre-Éden, qual, populoso, qual-poder, riso-se-rir, virtude-sem-amor, sem-chuva, sem-sono, já-celestiais), isolando sintagmas a que dá projeção especial no verso.

Outros exemplos há, e numerosos, de compostos híbridos, ou ainda só de palavras estrangeiras, ou com nomes próprios: *Freelores-Califórnia*, *Hudson-manbusiness*, *rum-Ariman*, *puff-Puritanos*, *Bull-furação*, *attorney-Cujás*, *Ring-negro*, *safe-guardando*, *Yunka-Yankee*, *free-burglars*, *All-brokers*, *All-jobbers*, *All-saints*, *All-devils*, *Vanderbilt-North*, *Robber-Índio*, *Hall-bruto*, *Roma-Manhattan*, *Sul-Serafim*. Estes exemplos incidem, principalmente, nas secções infernais do poema (*Tatuturama* e *Wall Street*), servindo na maioria dos casos a propósitos crítico-satíricos.

Deve-se assinalar que êsses compostos não atuam como meras extravagâncias, mas têm função expressiva no contexto respectivo, correspondendo geralmente a momentos de especial intensidade criativa na poética sousândradina. Acionam a linguagem, substituindo-lhe as partes fracas ou gastas, nominalizando adjetivos, introjetando substantivos no bojo de ações verbais, rompendo enfim a morosa expectativa do fluxo de signos regido pela convenção pré-estabelecida do discurso com verdadeiros blocos autônomos: palavras-ilha,, palavras-coisas, carregadas de eletricidade.

Eis como, do ponto de vista do que se poderia chamar uma *teoria artística da informação* (cf. Max Bense, *Aesthetische Information*), um processo de signos perfeitamente previsível no seu desenrolamento e, portanto, altamente redundante, passa finalmente a atuar como gerador de *informação estética*.

Verifica-se também, da análise mais detida dêsses compósitos e dos contextos onde operam, que Sousândrade, no seu empenho de síntese, recorre a processos formais extraídos de língua estrangeira, principalmente do inglês. Segundo observa Sapir, o inglês, neste passo se aproximando de uma língua

isolante como o chinês, tende à criação de palavras compostas, que se constituem em unidades mais complexas, em partes de um nôvo e único organismo verbal (*Language*); assim, para expressar a idéia de *aguardo*, o chinês diz “*shui fu*” (*água homem*), e o inglês, para significar *máquina de escrever*, diz “*typewriter*” (ou, literalmente, *tipo escritor*). Esta faculdade deriva do fato de que o chinês é uma linguagem puramente relacional, não flexionada, cuja estrutura se baseia exclusivamente sobre a ordem das palavras; o inglês tem sido comparado, também sob êste aspecto, como o chinês, se bem que não atinja o caráter absoluto dêste último (ver Ernest Fenollosa, *The Chinese e Cassirer, The Philosophy of Symbolic Forms: Language*). No chinês, a simples posição da palavra na frase pode permitir que a mesma funcione como substantivo, verbo ou adjetivo, sem necessidade de um morfema especial. Exemplo de Fenollosa: *ming* ou *mei*: sol + lua = brilho; copo sol + lua = o copo brilha; sol + lua copo = copo brilhante. No inglês, que não chega a êsse extremo (trata-se de idioma relativamente não-flexionado), podem-se obter construções até certo ponto semelhantes: *mountain wheat* = trigo da montanha, literalmente: *montanha trigo*), onde substantivos funcionam, por exemplo, como adjetivos, mediante a simples anteposição na frase; construções, que facilmente se convertem em compostos e se lexicalizam: *daylight* (luz do dia, literalmente: *dia luz*).

Sousândrade, além de se inspirar, em muitas de suas criações, em processos morfológicos dessa índole: — *Chaska-avor* (avor de Chaska, da estrêla da manhã inca); *Pará-engenheiro* (engenheiro do Pará); *Deus-deserto* (deserto divino); *face-ledice* (ledice que se estampa na face, alegria superficial ou enganosa); — lança mão de uma sintaxe típica de línguas isolantes ao manipular seus compostos dentro dos contextos respectivos: “*copos cristal-diamantes*” (com dois substantivos justapostos em função adjetiva) é a sua construção para copos cristalino-adamantinos); mais frequentemente ainda usa da anteposição, que implica numa hipótese (inversão) em português:

Tal é o índio versão, a *fênix-corvo*  
Fugaz visão final do estio..."

(aqui o composto — 2 substantivos — funciona como adjetivo qualificativo de visão). Curiosíssimos são os seus compostos verbais, em que o substantivo anteposto ao verbo funciona como um verdadeiro prefixo radical, completando a ação verbal como objeto:

"Quando vem Fomagata,  
Em cascata  
Terra-inundam tatus!"

— neste exemplo do "Tatuturema", *tatus* (pseudo-nobres, os "descendentes do sangue de tatu") *inundam* a terra à passagem de Fomagata (monstro alado, espírito do mal para os Muíscas da Colômbia, que transformava os homens em animais; originariamente, seria um príncipe cruel; no inferno sousandrado, encarnação de D. Pedro II).

Outra amostra, esta do "Inferno de Wall Street":

(Sentimentais doctoras carbonizando o coração do GUESA:)

— Que escorra sangue, não veneno...  
— Um "morango"! — Oh!... todo ouro e dor...  
= Fossilpetrifique!  
— Ai... não fique  
Sem glória o Inca e o astro sem flor...

Aqui, mulheres livres, caça-dólares, cumprem uma espécie de paródia burlesca do sacrifício ritual do poeta-Guesa ao sol: seu coração — reduzido a um "morango" ou a uma peça de ouro — é carbonizado *petrificado como fóssil*, por obra dessas "cirurgiãs" sentimentais, peritas na 'ars amandi'... Outros exemplos: "*floresencham-lhe*" = "encham-lhe de flôres"; "*florchameja*" = "chameja em flor"; etc.

Observem-se agora êstes versos, em que intervêm compostos, e que parecem ter sido "pensados" em inglês:

"Vai à **sem-sono** noite do sepulcro".  
"...a magia/Das **sem-chuva** regiões...".  
"**Olhos-azuis** ancião de barba branca..."

Assim também expressões como "*longe-olhando*" (que lembra imediatamente "*far-seeing*", salvo o sentido idiomático — "prudente", "presciente" — desta última). *Gran-*

*de-aberto* e outros compostos à base de *grande* evocam o francês "*grand' ouvert*":

"...grand'estrelejam/Seus olhos verdes-mares..."

Outra fonte dos compostos sousandrados é o *grego clássico* (no qual Sapir registra "uma notável tendência para formar termos compostos", apesar da "relativa liberdade de que goza quanto à ordem das palavras", o que o diferencia dos idiomas de tipo isolante). Sousândrade era helenista e latinista exímio, na grande tradição humanista maranhense de um Odorico Mendes, do qual certamente conhecia as traduções de Virgílio e Homero. Odorico (a quem o cantor do "Guesa" chama de "pai rocó") criou em suas traduções neologismos para reproduzir sinteticamente os compostos greco-latinos, valendo-se inclusive de soluções análogas dos tradutores italianos que o precederam. São de Odorico criações como "olhicerúlea", "glaucópide", "olhitáurea", "criniazul", "crinipulcro", "bracicândida", "bracinívea", "auritrônia", "claviargêntea", etc. Sousândrade, que compõe termos como: "*cristáleo-lagrimaldas*", "*êneofibradas*", chega até a converter pura e simplesmente em vernáculo uma das mais célebres "Metáforas fixas" de Homero, o epíteto para a Aurora — *rododáctila* — que Odorico vertera como "*dedirrósea*".

Inúmeras vezes a fabricação de compostos em Sousândrade não decorre de nenhuma imitação ou aclimação de procesos morfológicos de outras línguas, mas antes constitui uma redução extrema da cadeia metafórica, resumida apenas a dois apoios básicos: *lágrima-pantera* (a lágrima do misântropo é comparada a uma pantera, assim como Augusto dos Anjos, em verso famoso, viu uma pantera na "ingratidão").

Se se quiser, por outro lado, ter uma idéia de como opera o pensamento do poeta em suas sínteses, atenda-se para êstes versos em que seu método de compor é apresentado quase didaticamente:

"...—Adeus! Um riso! / O riso-adeus!".  
"Em longo, eterno, longo-eterno beijo".

No campo das palavras compostas, principalmente das palavras-metáfora, Sousân-

drade tem um companheiro de ideário estético em Gerard Manley Hopkins (1844-1889), que assim mesmo lhe é posterior, tendo escrito seus poemas entre 1876-1889, poemas que só foram publicados póstumamente em 1918. Hopkins tinha a seu favor a índole do idioma inglês, acentuada por uma germinação do vocabulário, o que torna mais arrojado ainda o empreendimento de Sousândrade em nossa língua. "Muitas das inovações de Hopkins" — escreve Herbert Read — "têm o caráter de novas combinações de palavras já existentes, algumas vezes contrações de símiles, ou metáforas, e, sob este ângulo, seu vocabulário tem uma similaridade superficial com o de James Joyce". O prefaciador da segunda edição dos poemas de Hopkins descreve seu método em palavras que se aplicariam à maravilha ao poeta maranhense: "É como se a imaginação, procurando expressar-se, tivesse encontrado verbo e substantivo simultaneamente num mesmo impulso, e começado quase que a dizê-los de uma só vez, e os tivesse separado unicamente porque o intelecto convertera a unidade originária em sons divididos porém relacionados". Hopkins, como demonstra Henry Treece, exerceu uma influência marcante sobre Dylan Thomas, justamente quanto à técnica de palavras compostas. Observem-se a título de exemplo alguns compostos de Hopkins: "womb-life", "sea-corpse", "star-eyed", "bonehouse", "waterworld", "beadbonny", "windlaced", "lash-tender", "fallowboothfellow", etc. Outro poeta que poderíamos nesse setor aproximar do cantor do "Guesa" é Arno Holz (1863-1929), cujo revolucionário *Phantastus* (1898) está sendo atualmente reavaliado pela jovem poesia alemã. Holz emprega verdadeiras massas de compostos, por vezes longuíssimos, como "rubintraumlichkarfunkelndste" Pur-purgrotte!" (do poema "Barocke Marine"). Em nossa língua, aguardaríamos por um Sá-Carneiro, para ter o equivalente de certas criações sousandradinas: "voz-Estátua", "Luar-Ânsia", "Luz-perdão", "Olorbrocado", "Orquí-deas-pranto", "Horas-platina", "tempo-Asa", "Noites-lagoas", "Bizâncios-Alma", "cidade-figura".

Outros tópicos do léxico de Sousândrade, além da composição de palavras, merecem

atenção: o forjamento de neologismos verbais, à base de substantivos verbificados: *hidrofobou*, *turemizam* (de tatu/*turema*), numa linha de precursão ao futurismo, cuja estética daria entre nós criações como: "domingaliza", "turcavam", "monoculava" (Oswald de Andrade); neologismos extraídos de nomes próprios: *chamberlainizando* (do estadista inglês Joseph Chamberlian, 1836-1914), *Breck'nridigica* (do político americano John Cabell Breckinridge, 1821-1875); o emprêgo de termos técnicos, que refletem o jargão da nascente civilização industrial (*foto-fonos-estilógrafos*, p. ex.); trocadilhos: "conde-acende tatu" (acender + conde + condescender + ascender, este último sentido por homofonia; a *condescendência* imperial *acendendo* a vaidade dos compradores de títulos que *ascendem* à nobreza):

(Titulares protestando:)

— Compra-tit'lo azeiteiro  
Conde-acende tatu:

Todos 'stão com inveja  
Da vieja  
Luiza-C'reca-Fi-Fu!

(II,30)

"E, futuro, ao futuro êle corria."  
("Guesa", Canto VI)

Tem-se procurado lançar contra Sousândrade a pecha de "obscuro". No entanto, a propalada obscuridade do poeta é principalmente um problema de referência, podendo ser removida com um trabalho de pesquisa das fontes da obra, no que tange aos dois círculos infernais (nos Cantos II e X), secções do "Guesa" que mais perplexidade costumam causar. Uma investigação dessa natureza, com o levantamento de um Glossário dos principais temas e personagens, revelará por outro lado a coerência e a consciência sobre as quais repousa o universo sousandradino, que só na epiderme pode desorientar. Outro tipo de dificuldade — e não de "obscuridade" propriamente — é a de cunho barroco, que emerge de uma sintaxe por vezes labiríntica, mas que traduz as evoluções quase matemáticas de um pensamento rigoroso, e, no fundo, *claro* dentro de suas leis, como demonstrou Dámaso Alonso no caso exemplar de Gôngora. Nesse sentido, um estudioso sem maiores pretensões, como Cla-

rindo Santiago (*Sousa Andrade* — “*O Solitário da Vitória*” — 1932), soube abordar pelo ângulo certo o mundo do poeta maranhense. A propósito do *Novo Éden* (1893), último trabalho do poeta, dado por muitos como ininteligível, escreve: “é um curioso laberinto de forma, mas com um pouco de paciência pode-se encontrar o fio de Ariadne do conceito que êle encerra”. E, realmente, embora se trate de um poema de circunstância, dedicado à comemoração da República, e menos realizado como todo, nessa peça se encontram alguns dos momentos-ápices da criação verbal do poeta do *Guesa*; seu tema, reduzido a um simples fio condutor, fragmentado e minimizado, pode ser perfeitamente estabelecido, (como o faz Clarindo Santiago no seu estudo), e lembra neste passo o processo barroco de esquematização do conteúdo em prol de uma recarga de temas de beleza, de um conteúdo que é a própria forma, sonoridade e metáfora (recorde-se a análise do “contido novelesco” das *Soledades* de Gôngora, paradigma do barroco, levada a efeito por Dámaso Alonso).

Fala-se também dos “desníveis” de Sousândrade. A êsse respeito, bastaria dizer que desconhecemos um Romântico brasileiro que mantenha sempre o mesmo nível em poemas longos, para não se ter em mira uma obra das proporções do *Guesa*. “Longueurs” platitudes derramada, monotonia oratória parecem mesmo ser vícios do Romantismo nas suas vertentes canônicas. Desnecessário respirar a facúndia folhetinesca de Byron, os rompantes perorativos de Victor Hugo, os lacrimatórios, de Samartine, Sousândrade, com os naturais desníveis que possa ter, consegue elevar a tensão estrutural e semântica de sua poesia a níveis raramente atingidos entre nós. Para a sensibilidade moderna, na verdade, a obra de Sousândrade apresenta-se com um alto teor de legibilidade do ponto de vista da realização estética, sem paralelo entre seus contemporâneos brasileiros, mesmo aquêles a que nossos historiadores da literatura reservam o panteão consuetudinário dos “poetas maiores”.

Numa perspectiva internacional, é preciso que se diga que a obra sousandradina recua bruscamente o marco de independência da

literatura brasileira para a nossa segunda geração romântica (1857), marco êste que estaria nominalmente com os modernistas de 22, assim mesmo atrasados de mais de uma década em relação ao futurismo italiano (1909). Sousândrade foi contemporâneo síncrono de Baudelaire. Sua obra, além disto, aporta uma contribuição original, que não se confunde com a do pai do simbolismo francês, cujas *fleurs du Mal* (1857) estão na ponta da meada da poesia moderna. Realmente, os dois círculos infernais sousandradinos (o primeiro, no Canto II, datado de 1858), fazem-no credor de uma posição precursora de importantes linhas de pesquisa da poesia atual, e em particular, temática e estilisticamente, dos *Cantares* de Ezra Pound. Nenhum dos antecessores de Pound, nem mesmo Robert Browning, poderia exibir algo tão chegado à concepção do autor dos *Cantares* como o “Inferno de Wall Street” do poeta maranhense. Não temos dúvida de que, fôsse o poeta brasileiro divulgado internacionalmente, êste reconhecimento não tardaria, tão flagrantes são as afinidades existentes. De outro lado, a contribuição de Sousândrade no domínio das inovações do léxico (sobretudo na criação de compostos e sínteses metafóricas) é pioneira em seu século.

Surpreendentemente, o poeta alia seu arrojado estético a uma atilada perspectiva social. Poeta participante, pregou a República e, desde seu primeiro livro, as *Harpas Selvagens* (1857), insurgiu contra a escravidão, tomando assim posição frente aos grandes temas sociais do Brasil na época. Mas não circunscreveu aos problemas internos seu alistamento. Lançou-se a uma problemática internacional, à luta anti-colonialista, buscando uma consciencialização da americanidade em termos continentais e denunciando premonitòriamente as contradições do capitalismo. Que poeta de seu tempo soube traçar a visão dantesca da Bôlsa de Nova Iorque — epicentro do mundo capitalista — como um círculo infernal? Pode-se dizer que Sousândrade conseguiu encontrar o difícil equilíbrio entre conteúdo revolucionário e forma revolucionária, realizando em sua época o ideal que Maiacovski preconizaria, em nossos dias, para uma poesia simultânea.

mente engajada e de vanguarda: "sem forma revolucionária não há arte revolucionária".

Sousândrade viveu efetivamente, pois viveu com a informação adequada, no sentido da colocação fundamental de Norbert Wiener. Que isto possa ter acontecido no Brasil, numa literatura incipiente e dependente, há mais de um século, é algo que se propõe às conjecturas: produto de uma intuição prodigiosa ou informada pela própria experiência variada e múltipla do poeta, ou mais certamente uma confluência de ambas, sua obra aí está.

A literatura brasileira poucos poetas possuiu na sua história capazes de uma criação

original. Não se compreende, portanto, e justamente em nossa literatura, a marginalidade de um poeta como Sousândrade. Mas isto ocorreu. Está ocorrendo, ultrapassando mesmo as previsões mais pessimistas do poeta, que dava 50 anos de prazo à inteligência de seus leitores para a compreensão de sua obra. Um escândalo de insensibilidade que se perpetua por mais de um século. Que este trabalho valha como um brado de alarme.

<sup>1</sup> Publicado originalmente no **Correio Paulistano** (São Paulo) entre 12/60 e 1/61.

Por limitação de espaço, a redação foi obrigada, com o consentimento dos autores, a excluir uma antologia introdutória, bem como a limitar as exemplificações de cada processo estilístico analisado.

### RÉSUMÉ

Dans une perspective internationale, il faut le dire, l'oeuvre de Sousândrade fait reculer brusquement les jalons de l'indépendance de la littérature brésilienne vers notre deuxième génération romantique (1857). Ces jalons étaient hypothétiquement à 1922, avec les modernistes, en retard quand même de plus de dix ans en retard quand même de plus de dix ans en retard rapport au futurisme italien (1909). Sousândrade a vécu au même temps que Baudelaire. Son oeuvre, d'ailleurs, nous apporte une contribution originale qui n'est pas à confondre avec celle du père du symbolisme français, dont les "Fleurs du Mal" (1857) sont à la source de la poésie moderne. En effet les deux cercles infernaux sousandradiens (le premier dans le Chant II, de 1858) font de lui le précurseur de importantes lignes de recherche de la poésie actuelle, et de façon particulière, quand au thème et au style, des "Cantos" d'Esra Pound. Aucun des prédécesseurs de Pound, ni même Robert Browning, pourrait montrer quelque chose de

si proche de la conception de l'auteur des "Cantos" comme l'est "Inferno de Wall Street" du poète "maranhense". D'un autre côté l'apport de Sousândrade, dans le domaine des innovations lexiques (surtout dans la création de composés et de synthèses métaphoriques), est un apport pionnier en son siècle.

De façon surprenante le poète joint son hardiesse esthétique à une perspective sociale perçante. Poète engagé il a prêché la République et, dès son premier livre "Harpas Selvagens" (1857), il s'est levé contre l'esclavage, prenant ainsi position vis à vis des grands thèmes sociaux du Brésil d'alors. Mais son engagement ne s'est pas borné aux problèmes internes. Il s'engagea dans les problèmes internationaux, dans la lutte anti-colonialiste, cherchant une conscience "américaine" en des termes continentaux et dénonçant d'avance les contradictions du capitalisme.

### SUMMARY

In an international perspective it must be said that Sousândrade's work sets farther back than usually admitted the landmark of Brazilian literature independence, putting it into the hands of our second romantic generation (1857) instead of in the hands of the so-called modernists of 1922, whose glory results also impaired by the fact that they themselves were lagging behind by a decade with respect to Italian futurism (1909). Sousândrade was contemporary with Baudelaire. His work besides represents an original contribution, a fact that is not to be confounded with that of the father of French symbolism's work, of which "Fleurs du Mal" (1857) are just in the right tract leading towards modern poetry. Rightly so indeed, as Sousândrade's two infernal circles (the first in "Canto II" and dated 1858) give him ample credit as a true forerunner of many an important line of research of present-day poetry and, in particular, of even Esra Pound's "Cantos" from the standpoint of themes and style. None of Pound's precursors, not even Robert Browning, could

better express something so close to the author of the "Cantos" conception than our poet from Maranhão, in his "Inferno de Wall Street". On the other hand, Sousândrade's contribution in the field of vocabulary innovations (mainly as regards the creation of compound expressions and metaphorical syntheses) is truly pioneering for his time.

Surprisingly enough, the poet attaches to his esthetic courage a very fine social perspective. A truly engaged poet, he stood for Republicanism and, since his first book *Harpas Selvagens* — 1857 he strongly opposed slavery thus assuming a bold attitude towards Brazil's greatest social problems at the time. It does not follow from this that he should have circumscribed his life and work to the country's domestic. He made himself into a fighter against colonialism, he managed to commit himself to international relations while searching for the sapping up of a conscience towards some sort of americanism in continental terms and at the same time uncovering many a contradiction of capitalism.