

LUIZ COSTA LIMA

## O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade

O PROCESSO DE VISÃO da realidade é condicionado pelo grau de abertura emocional — no que interferem fatores temperamentais e comunitários — do indivíduo. Toda visão, por conseguinte, é penetrada de historicidade. Uma mesma comunidade de cultura encara diferentemente o legado das suas gerações passadas desde que a totalidade concreta envolvente modifique a abertura emocional dos seus membros. Assim, por exemplo, a arte grega sobrevive, desacompanhada, porém, da forma grega de vê-la.

Acentuar a base emocional que preside a visualização da realidade leva a compreender a função do artista. A tensão emocional que o caracteriza psicologicamente, convertendo-se em uma forma de sensibilidade aguda para com o mundo, transforma o artista no homem *vidente*, entendendo-se a palavra na sua exatidão etimológica, sem nenhuma mancha de magismo com que nos acostumaram a obscurecer o mundo e, dentro d'ele, a arte.

Em razão destes dois postulados compreende-se que a originalidade ou antecipação de um artista pode ser mostrada a partir do seu campo visual. Um estudo desta ordem não deve logicamente pretender a resolução da inteireza dos problemas levantados por um autor que se julgue original ou antecipado. Poderá, no entanto, servir como elemento de base para um desenvolvimento exegético correlato ou posterior. É dentro destas pretensões e limitações que se escreve o presente ensaio. Tentamos mostrar a diferença entre o campo visual comum ao ro-

mantismo e o próprio a Sousândrade, como maneira de caracterizar a sua posição dentro da literatura brasileira e, paralelamente, de fundamentar o seu valor.

### 1. *A visão do mundo do romântico brasileiro*

A visão romântica era condicionada por um sentimento de auto-piedade. A experiência do mundo convertia-se assim em uma experiência de consumo, em uma naturofagia. Toda a realidade, a natureza, os elementos (o fogo, a água, o ar), os astros, era imolada em favor do eu. Os casos de Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu são exemplares. Narra Manuel Bandeira sobre o primeiro que, **então estudante em Portugal**, se enamorou da moça coimbrã que lhe correspondeu. Quando tempos depois Gonçalves Dias poetizou o caso já passado, mostrou-se a si como um amante infeliz e não correspondido (1, 661). Ou seja, o poeta transformou-se em vítima para que fôsse mais digno da piedade própria e alheia. A realidade era vista através de uma ótica unidimensional, que só admitia a direção intimista, por onde penetrava a experiência do mundo para abrasar o culto do eu.

Conclusão semelhante pode ser retirada na biografia de Casimiro de Abreu das crueldades que o pequeno poeta assacava ao pai. Os biógrafos do autor já se mostraram chocados ao ser descoberto que o velho Abreu antes ajudara os projetos poéticos do filho. Ainda assim Casimiro o modificara. Não

por ser pròpriamente um "mau filho", mas apenas por fidelidade romântica.

O alcance romântico da realidade era curto mesmo pela emoção que presidia a sua visão. Daí que o universo poemático de um Gonçalves Dias apresente um caráter fixo, em que as associações são previsíveis, carente de uma linguagem transfiguradora, dados bem notados pelo crítico Othon Moacyr Garcia (2). Enquanto Cassiano Ricardo considera o indianismo de Gonçalves Dias de qualidade superior, porque fôsse vivido (3), uma análise de texto mostra que, ao contrário, o poeta era bastante romântico para que pudesse exercer uma apreensão realista. Ao contrário desta, o seu índio é um personagem típico, encarnando as características que a tradição européia ensina serem as próprias e dignas de um herói.

Saindo de si mesmo, Gonçalves Dias visualizava a realidade numa capa de eloquência rítmicamente sustentada, em termos fixos e em personagens típicos. Entre a sua posição de poeta intimista consumidor da realidade e a de funcionário público não havia discrepância. Em qualquer lugar, qualquer acidente podia ser modificado de maneira a se converter em emoção poética e daí em expressão de auto-piedade (4).

Note-se a discrepância de Sousândrade.

Que sentido poderia ser extraído da biografia de Joaquim de Sousa Andrade? Filho de fazendeiros da cidade de Guimarães, educa-se na Sorbonne onde se bacharela em letras e se diploma engenheiro de minas. Tenta a agricultura, logo a abandonando. A sua vida é uma peregrinação constante pela França, pela Bélgica, pelos Estados Unidos, pelo Chile, pelos países cisplatinos. Velho, quase reduzido à miséria, abandonado pela espôsa e pela filha, que se mudam para Santos onde instalam um colégio, é nomeado professor de grego do Liceu do Estado do Maranhão, cargo no qual parece não ter tido muito a quem ensinar.

Dêstes dados podemos extrair a primeira pergunta: por que Sousândrade não se fixava, só o fazendo quando pouco mais lhe restava além da quinta da Vitória? Não o prejudicaria a falta de amizade: encontrámo-lo presidente da primeira junta de intendência do Maranhão e Domingos Barbosa in-

forma sua amizade com o presidente Prudente de Moraes (5). Antes parece ser o caso da inadaptação a uma vida sedentária por decorrência de uma visão do mundo, poeticamente comunicada. Clarindo Santiago, que o conhecera, diz identificar-se Sousândrade, no fim da vida, com o destino do seu personagem, o Guesa, informação corroborada pelos contemporâneos ainda vivos, do poeta. O Guesa, como era indicado antes do Canto I, é um índio que se sacrifica em ritual propiciatório para aplacar a vingança dos deuses. Quem conheça o contínuo errar do poeta e a desconfiança com que era recebido em sua terra não estranha a identificação a que Sousândrade era levado:

— A nostalgia, **Vale**, do deserto,  
Que aos forasteiros punge eternamente  
Procurando uma pátria: os céus, tão perto  
E dêles, da formosa pátria ausente,  
(6, C. XII, 322).  
Dos céus os corações se ressentiram  
(Oh, partir sempre e sem chegar mais nunca!)  
(6, C. XII, 324)

Abandonando uma experiência de consumo da realidade, Sousândrade cortou a possibilidade de se adequar a uma vida plácida e burocrática. Nêle se desenvolvia uma concepção dramática do mundo, que o tornava propenso à marginalidade. O seu campo visual, não evitando o contacto com a realidade exterior, em uma época em que o autor não encontrava mestres,

Êle afinou as cordas de sua harpa  
Nos tons que êle sòmente e a sós escuta;  
Nunca os ouviu dos mestres — se desfarpa  
Talvez por isso a vibração d'inculta  
No vosso ouvido. Que aprender quisera,  
Sabem-no todos. (6, C. V, 101)

nem éco (7), dilacerava a possibilidade de uma vida de "ateniense" e o convertia em um "poète maudit". Um maldito que não se lamenta, mas transfigura o seu desentendimento na expressão do mundo como prisão:

Ê o sêlo co'as armas do Autor (6, C. X, 246)  
**Reservado** é o mundo, em que o homem

Se esta abertura condicionava a modificação de um próprio roteiro de vida, tampouco deixaria de reformular a temática tradicional.

2. O amor romântico e em Sousândrade

a) A abertura erótica.

Ainda a experiência amorosa era inibitória para o romântico. Mário de Andrade observou como no poeta romântico o amor convocava o medo (8) restringindo-se assim a sua convergência emocional ao aspecto meramente subjetivo-individual. Deste modo, embora conhecessem a lírica camoniana não rafaziam a sua experiência fundamental: Camões superara os poetas dos Cancioneiros medievais e a um Bernardim Ribeiro a partir da posição que êle assumia diante do sentimento amoroso. Em lugar do confessionalismo daqueles, que limitam o seu campo de apreensão às suas reações meramente pessoais, Camões curva-se sobre a sua experiência sem procurar a palavra como um abraçamento. O amor vive em Camões como palavra de dizer o ser inscrito, não como um instrumento de lenitivo.

A tanto não chegaram os nossos românticos. Já tem sido notado que a maior recorrência de clichês, de tom eloqüente e exclamativo aparece nos poemas inspirados em experiências amorosas verdadeiras (seria exceção o "Mais uma vez, Adeus!" de Gonçalves Dias). Esse encontro com a linguagem menos transfiguradora deriva do fechamento emocional, do comprazimento com o eu e como o sentimento da amargura.

Em Sousândrade, é outra a dimensão. Enquanto os românticos descobrem no amor, quando muito, uma qualidade sensual ou meramente lírica, no Sousândrade das partes realizadas, o amor é a presença de eros, totalidade de encontro.

Altos seios carnudos,  
Pontudos,  
Onde há sestras de amor (6, C. II, 25)

E qual em céus levantes se anunciam  
Os fulgores divinos da manhã,  
Desejos-coroas lhe resplandeciam  
Que de si verte a fronte-talismã.  
Via o Guesa a tez branca s'erçando,  
Veludos... quão branca! e luz-negroses  
Melifluas tranças se desanelando  
(6. C. IV, 82)

Este segundo trecho participa de episódio que nos interessa pelo entrecruzamento que oferece entre romantismo usual e peculiaridade sousandradina. Há no princípio inclu-

sive um pouco do "amor e medo" misturado ao seu tom próprio:

Sobre seu coração abandonada,  
Branca estátua da grande formosora,  
Mirava o Guesa Errante à namorada,  
Como quem se temesse da ventura.  
(idem, 81)

Contudo, já a sensação de melancolia que a mulher possuída lhe transmite se distingue da tristeza "mal du siècle". Embora sem alcançar uma fusão expressional acabada, Sousândrade comunica que o amor lhe transmite, em sua brevidade, uma nostalgia de mais, de mais eternidade:

ó bela, ó bela terra de alabastro,  
.....  
Dás paixão .....  
E a paixão cansa; do ideal a sêde  
Jamais saciada, cansa; muito embora  
Punjam-se os seios na alvejante rêde,  
Viçosos, nus; na coifa luzidora  
"A fronte se mergulhe endoidecida  
Embora, embora ..... (idem, 81)

O poeta se amplia para o espetáculo do mundo, onde a vida impregna as formas:

Donosa Hella dançava, coleando  
Qual lâmina estelar que irradiosa  
Luz-refrata-se e ondula alva aclarando  
A bela onda em que está.... (6, C. X, 212)

Instaura-se uma poética de concretude, aberta para o mundo e suas máscaras. É interessante notar que, enquanto todos os nossos românticos se mantiveram em um nível escasso de alcance da realidade, formulando, quando muito, uma descrição adequada de estados sentimentais Sousândrade abre a sua poesia para uma dimensão ontológica. Nada disso é acidental. A sensibilidade não é alcançada senão quando o criador é capaz de se colocar fora de si mesmo, estando fora por um alongamento da sua visão de dentro. A arte realiza-se por objetivo. O que vale dizer, o problema primário do artista é o de, sendo sensível, no entanto não se encerrar na sua sensibilidade e o de, intuindo o "desconcerto do mundo", no entanto, não evitar o mundo.

Sousândrade não o evitara. Por diversos caminhos - pela análise da figura do Guesa (o marginal que faz patente o poeta) como vidente, pela análise do tema da natureza

como livro aberto, pela análise da dimensão política do seu pensamento — pode-se compreender a inter-relação entre sentimento de drama (oposto ao de *self-pity*), visualização aberta e nível (de aproximação ou alcance) ontológico. Esta não é a pretensão do ensaio presente; no desenvolvimento do seu tema, porém, iremos comprovando a inter-relação aludida. Continuemos na observação do tratamento do amor.

No livro *Harpas d'Ouro*, que o poeta deixou inédito e os críticos até hoje desconhecera, Sousândrade tenta identificar a “musa cívica” com a “musa-amor”. O poemeto, de propósito republicano, trata do seu amor pela Princesa Isabel, que teria sido proibido ao serem descobertas as suas idéias anti-monarquistas. Na verdade, porém, pouco disso chega a ser tratado. A obra atinge um tal nível de atomização da linguagem que se faz cifrada, rara a estrofe que se continua na outra. Todo juízo definitivo quer sobre o próprio texto, quer sobre o significado da atomização a que Sousândrade chegou, deve ficar em suspenso até que a publicação do MS torne possível o trabalho conjunto dos críticos. De toda maneira, uma observação parece já viável. A identificação entre o poeta e o Guesa — símbolo do que se imola pela comunidade — anteriormente estabelecida, volta a se dar em *Harpas d'Ouro*, sendo que agora não se trata de uma identificação simbólica, mas direta. É de si diretamente que fala Sousândrade e lamenta:

Armas com que fiz a república  
Pontas voltaram contra mim  
Antes deixasse a raça lúbrica  
Em seu hediondo chinfrim (10, p. 45 do MS).

Uma segunda observação é provável: o poeta intenta inscrever uma visão dramática da realidade em um plano do imaginário, que não chega a ser alcançado. O amor que ama em si não existe em um plano diverso das suas idéias políticas. Ao contrário, o amor sai a campo e é proibido mesmo por não haver se ocultado. Essa forma de fracasso não aconteceria a outro romântico, porque ela implica em uma visualização não convergente para uma experiência de consumo.

Entre *Harpas d'Ouro* e o episódio de que

nos ocuparemos agora, do Canto I do *Novo Éden*, difere o resultado estético final. Poderíamos no entanto, acrescentar que o resultado estético é conseguido mesmo porque se mantiveram os fatores que no *Harpas* falharam: abertura emocional (ausência de sentimento de auto-piedade), visualização dramática (não experiência consumidora).

a) Do amor a uma concepção do homem.

Sousândrade toma a narração bíblica de Adão e Eva e a converte num mito da inauguração do homem. Segundo os etimólogos, a palavra *mythos* no grego sofreu um largo processo de modificação semântica. Tendo por raiz *mü, mu*, quis dizer, a princípio, “a expressão não-verbal de lábios abertos” e, por derivação, o “cerramento da boca”. Da mesma raiz sai o verbo grego *müein, myein* “fechar, fechar os olhos”, do qual se derivam místico e mistério. Daí que mito e mistério, segundo Erich Kahler em que nos baseamos, viessem unidos desde a sua raiz. Posteriormente, por inversão da sua significativa, *mythos*, significou a palavra, “que contém a mais antiga e original expressão das origens do mundo”, em contraposição aos aproximados *epos* “palavra da narração humana” e *logos* “a palavra como construção racional” (11, 187).

Dentro deste sentido, derradeiramente o único válido, que outro poeta brasileiro anterior a Sousândrade formulou uma interpretação mítica? No poeta maranhense, a história adâmica converte-se em narração mítica na medida em que dela transparece uma palavra instauradora da condição humana. Para tanto foi abandonado o sentido da alegoria bíblica: o que importa não é a queda do homem, mas haver-se o homem feito a si através da queda.

No início do mito a paisagem se entrega radiosa sobre o Éden:

Manhãs d'Éden: unidos, longe-olhando  
O sol divinamente jovem, fúlgidos  
Viventes raios do grande olho eterno  
Aos olhos d'eles vindo, que não cegam  
Mas os recebem, e aos afetos cândidos  
Retribuem, tão cândidos, qual partes  
Da Natureza toda, na sua glória,  
Iluminada matinal, estavam:  
(12, I.º Dia da Criação).

Deposita-se a inocência sobre os dois:

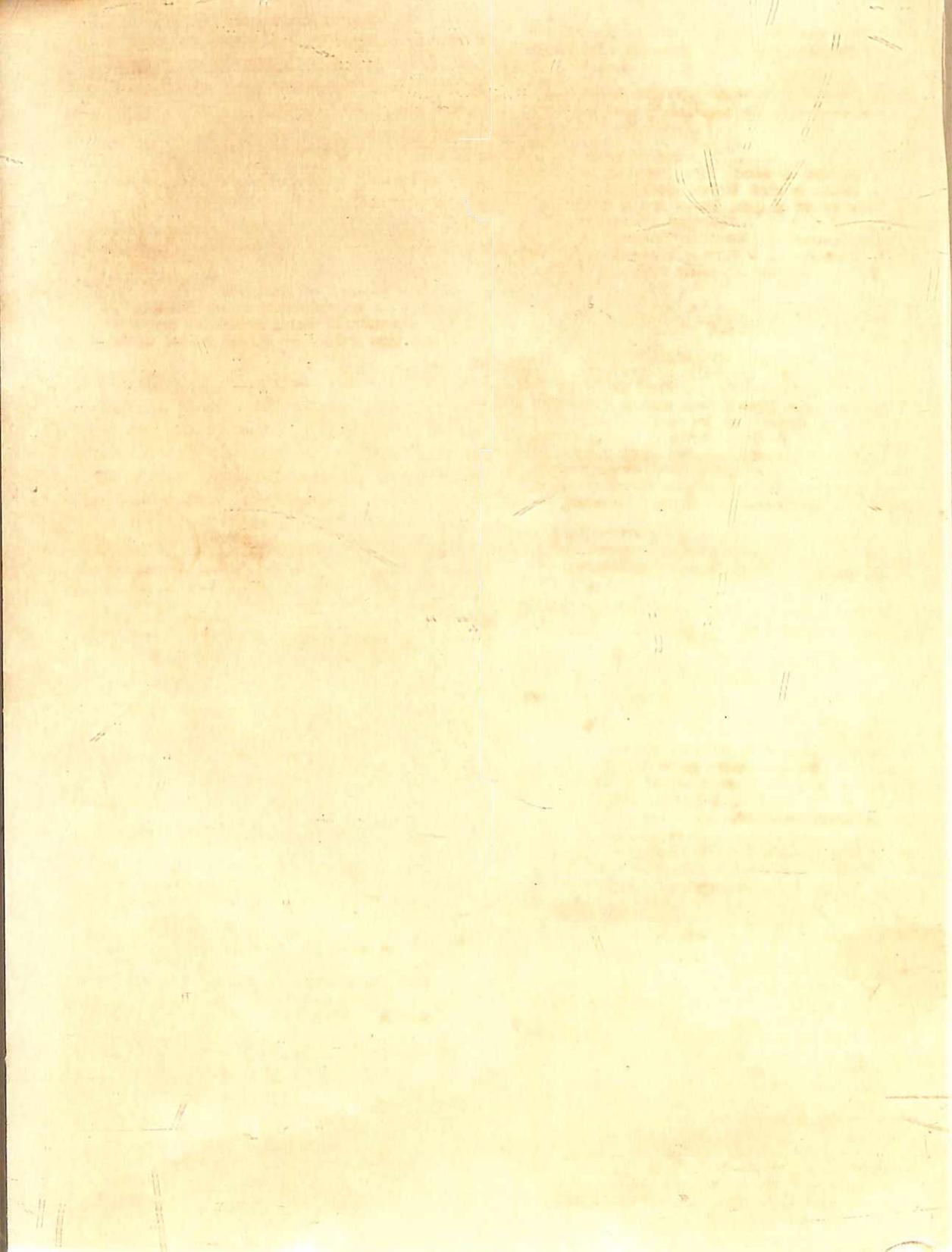
Noivos. A sesta os dois adormecidos,

22. Hontem tão linda; feia agora:  
Photographai hontem: guardar!  
Os seus reproduzem aurora,  
Que ajudeis o globo a girar:  
Refraclario é o genio: senfina  
A terra, e não ha flor o Sar.

Doce tamerindira! Entoara  
Pilla a ave os trinos a advir-  
Augustas calmas, oh' iaudara!  
Suero á sombra as sestias dormir-  
Mator' e Mator, quanto incantara  
E sem ti ha limpido rir!  
Fátices de ouro, a nobreza  
Taluras de ouro, a aristocrata  
Almôço estou. Democracia  
Ma found, lembra a intemerata  
Nave de Paris... só carecia  
Destimada, certida, quita  
Pudim, como é tanta a harmonia!

Como é harmonia o mar, que a perola  
Luz e a liberdade do mar!  
Ainda a sua querosa - querula:  
Baudelaire, a a sós! triumphar!  
E num momento dura e vil  
Se acesse o mar, e lá a a brilhar!

Victima do grato murmuro,  
Eu sem estou sem Deus  
Remittido em seythico barco.  
Os ventos juveniles do theus,  
E a unguennia Pessy qual arco  
Que vira contra i magos meus.



Tão fraternos, tão cândidos, tão puros,  
Ao lado um do outro, os gênios d'inocência,  
De fôrça humana e de nobreza.... (idem).

Eva, porém, houve de perder o sono. Pôs-se a contemplar Adão:

..... aconteceu  
Eva perder o sono. Era menina;  
Não sabia o que tinha; desejava  
E sem saber o que, tanto era o enlêvo  
Paraisal! Ora, a Adão que ali rressona  
Tranqüilamente, tão tranqüilamente,  
Ela, num braço a fronte alevantando,  
Se pôs a contemplar, tôda amorosa (idem).

E depois partiu:

Multidão de existências pressentia  
Nos céus de si, d'estrêlas interiores  
Que nela existem, dentro lhes cintilam  
E gritam pela luz. E andando, e andando;  
Sonora, a desarmar laços-serpentes;  
Um qual sol deslumbrante a circundava,  
Nimbo sagrado em que ela vive e que eram  
Do homem os pensamentos a seguindo  
Nas sombras, nas clareiras. Nua, bela,  
A sós, meio dos grandes resplendores,  
Os cabelos ondeosos lhe doirando  
Do mármore-branco o dorso refulgente  
Que esfulgia em fagulhas, sempre andando  
E andando: no éden o astro irradiava!

Se parte, porém, é para que retorne. Onde Adão lhe espera, lhe espera o homem-em-amor:

Tanto andou que, perdida e dando voltas,  
Veio... ao mesmo lugar d'onde saíra.  
Sorriu piedosa ao ver que despertara  
O dorminhoco, e já fazendo agora  
Camas de frescas rosas encarnadas  
Colhidas mesmo d'onde nasce o ouro,  
D'elas seiva, do Fiso à borda, olentes  
De fazerem loucura.....

.....  
Adão que acena, o cérebro glorioso  
D'Eva brilha puntiúnculos diamantes:

No amor se encontram. Do amor se prostram:

E um pomo feito luz, lírio que incende  
Ao sol, vem vindo: e cintilante e fúlgida  
Ela; êle grande e iluminado e trêmulo  
Beija-lhe a bôca dos evanos risos,  
Co'o braço esquerdo enlaça o alvôreo cinto,  
Qual ao través de um íris d'aliança  
Penetrando serpente no paraíso,  
Inclinando-a nas rosas. Tão ingênua,  
Tão sem juízo, tão risonha, exposta,  
Indiferente, fria, oh! como estava  
Deliciosa Eva!... Ora, um relâmpago  
Dos céus tôda a cegou. Amortecera,  
Porque é mortal a sensação dos gozos  
Ignorados na luz, tétana, lívida,  
Favo de mel que um raio aceso esmaga,  
Os sentidos perdeu. (idem).

Êste é o primeiro círculo do mito. O homem descobre o amor que lhe projeta para o outro. O homem é a alegria do encontro. Adão e Eva, como primeiros pais, inauguram um ritual que depois se renova com cada ser. Neste círculo, o homem é a criatura irradante. Prelúdio da humanidade. Logo, porém, o amor produz fruto. E Eva estremece diante da carga que amor lhe doa. O homem agora no segundo círculo, abandona a aurora e pela dor penetra na humanidade:

Eleleu! eleleu! — Distante  
Serpentes assobiavam; anjos passam  
Em desvairado voar; geme-lhe o ventre;  
E ela tem mêdo: — Adão! Adão! espôso!

Eva dissimulava a sua "culpa"; fôra Adão que chamara quando de cansaço buscava a sombra. Sousândrade apanha de Eva a referência encoberta ao coito de amor — numa antecipação de um discurso indireto aparente (o pensamento de Eva aparecendo através da narração do poeta) — explicando-o como o colhimento do fruto de que Eva tinha fome. Se neste passo, Sousândrade ainda se guia pela imagem bíblica, embora a modificando, ou retirando a dubiedade primitiva, a passagem a seguir é do seu puro arbítrio. O fruto, continua o poema, estava temporão e agora lhe dói. E a Adão a companheira não encontrava. Eva começa a aprender que a presença amorosa impõe, dialéticamente, a sua ausência. Adão colhia os alimentos da sua fome terrestre. E Eva, ao procurá-lo, encontra o sentimento nôvo da vergonha

Umbrando-lhe a cintura: alva, alta, lúcida  
Levanta-se Eva: e fôlhas veludosas  
Andou direta: áurea figueira andando,  
Sisuda, linda...  
Oh!... — vê longe o marido

Nu!... as faces lhe arderam de vergonha.  
Adão colhia os favos aromosos  
De mel paradisíaco, os mais louros  
Cachos d'uvas passentas. Merendaram  
E Adão não dera pela falta d'Eva.

Mas o sofrimento não substitui linearmente a alegria do primeiro círculo. Êle a acresce:

.....E na existência rriam-se ambos,  
Sem denúncias da terra, tão felizes,

Até que os céus trouxeram a desconfian-

ça para Adão. Eva, ao falar, quebrara o Éden. A palavra desfêz o paraíso:

Quando os céus tropejaram...

Estava negro

Adão traído d'Eva.....  
Apartou d'Eva o olhar; e emudeceu.

.....  
Ontem... pra que falara a edénea bôca?  
Aos risos celestiais, o seu tesouro,  
Mais do que os rubis do Cânticos dos  
[Cânticos,

Mais do que .....  
Mais do que .....

O maior é o silêncio! E Eva falara.

E os céus então se fechando indicaram um caminho dirigido para a morte:

Os céus fechando, respondiam: morte!

Senhor da palavra, extinta a inocência, Adão defende a mulher e esquece a presença da morte. Para completar-se o homem, só restava a expulsão do Éden. Disso se encarrega um querubim que os denuncia:

— Agora... —

(E Adão bem viu que há invisíveis, êsses  
Que vão aos céus contar o que fazemos)  
Oh — paciência de Deus — ! peles vestidas,  
Carnes comidas que têm fome e frio,  
C'o fruto do saber, ó vós fermentos,  
P'ra fora do paraíso!.....

Adão leva a serpente dentro de si e com ela trava luta perene e desamparada. Penetra-se no terceiro círculo do mito: o homem no caminho do mundo. Do amor esvazia-se o encarecimento para em troca se alongar em encontro de corpo e psique:

Já era o pôr do sol: cansados do caminho,  
Eva chorando, o abrolho, o cardo, a urtiga,  
[o caminho,

Rastos dos pés sangrando: unidos se deitaram  
Sem o encanto edéneo... Amar? aos céus

[olharam:

Os astros em fulgor, suas fronteiras em suor;  
Travesseiro? uma pedra. E os astros sempre

[rindo!...

Foi quando Prometeus não pôde mais; e trouxe  
Dos céus centelha: e ao fogo o homem

[aquentou-se;

.....  
Da Criação o amor em gêmeos, dois amores,  
Corpos vibrantes dois, duas psíquicas almas.

A inocência se transformara em conhecimento; Eva se mudara em Maria:

..... Eva por Maria  
É a inocência pela consciência.

E Sousândrade encerra a narração do mito, em trecho de que transcrevemos apenas os dois versos que mais importam:

— Vergonha, que fêz perda do paraíso,  
Tornou-se d'Eva a salvação do mundo

O mal instaurou o mundo e, dialéticamente, com êle, o bem de que se fêz capaz a condição humana.

### 3. O fracasso de um tema: A natureza como um livro aberto

A abertura visual sousandradina provoca o autor para expressar um dos mais antigos topos da literatura ocidental: o mundo compreendido como um livro pronto a ser decifrado.

..... Oh, natureza,  
Quanto ocultavas tu sem amostrares,  
de luz, de sons e d'intíma beleza!

(6, C. VI, 132)

Da natureza eu leio à luz da estrêla  
No livro universal, que tenho aberto

(6, C. V, 123)

Na verdade, porém, os seus êxitos são raros neste ponto. É flagrante a interferência de um hugoanismo verboso e rimado (embora a influência do poeta francês pareça ser maior atingindo-o não só por um lado negativo. É estudo ainda a fazer). A sua apreensão naturalista é fugaz como o vôo dos gansos que observa ou como o trem que corta a paisagem:

Movendo as asas vão lívido-etéreas

Os gansos docemente viajando —

Lá vão êles! as vezes pelos ares

Longes ..... (6, C. V. 125)

Do rio ao longo sibilando voa

A serpente dos trens, lançando adiante

Nas águas o clarão. (6, C. X, 212)

Quando, porém, Sousândrade consegue dominar ou diminuir a empostação romântica, o seu poder tenso de palavra metafórica se eleva muito acima da média romântica. Embora longo, o trecho seguinte é, sob este ângulo, de transcrição fundamental:

Ditosas terras, campos cultivados,

Cobertos de rebanho e loiro trigo;

Do vinhedo os odorantes quadros

Dos álamos flexíveis ao abrigo;

A chilena geórgica; o encanto  
 Da gradação dos climas — da verdura  
 Dos vales, d'onde o choro ouve-se e o  
 [canto,  
 Até os cumes de aridez e agrura;  
 Aceso rubro-ardendo nas encostas  
 Ou carvão negro, ou alva cinza os cardos,  
 Áridos ventos — lembram as remotas,  
 As existências místicas dos bardos;  
 Puras regiões das meigas sensitivas  
 Lânguidas-peregrinas florejantes;  
 E as torrentes de sôltas pedras vivas  
 Nos fundos precipícios delirantes;  
 Nos vales a colheita, o estio, as flores,  
 As lindas ondas, que fugindo saltam,  
 Tendo dos gelos, d'onde vêm, as côres;  
 (6, C. XII, 319)

Mesmo num trecho de boa qualidade como êste ainda se encontra o exclamativismo romântico. Por êle se depreende como, de modo geral, o poeta permanece aquém do que procura. Assim a intuição das correspondências, no que se antecipa a Baudelaire (o Canto VI em que aparece é datado de 1852-1857, enquanto o célebre poema "Correspondances" do simbolista francês foi publicado em *Les Fleurs du Mal*, em 1861) é grosseira e, esteticamente, apenas sofrível:

Em seu dia final quanto é-se humano  
 D'alma sentindo as meigas relações  
 Que há entre os céus e o homem soberano,  
 Entre esta amante terra e os corações!  
 (6, C. VI, 132)

Em um caso todavia, pelo menos, o poeta conseguiu fundir expressionalmente a idéia das correspondências: a existente entre o destino do homem e o sentido das coisas da natureza.

Tão só, na viva terra, treva-túmulo,  
 Cadav'res a folgar vida mesquinha?  
 (6, C. X, 199)

A natureza é como o traje feito sob medida para o homem. A posição de "treva-túmulo" que a natureza conduz se ajusta à situação de um destino que se verga para a morte.

Também pensei que fôsses tu aurora  
 E eu noite — ai! que nem um, nem outro  
 [é o dia! (6, C. X, 261)

São porém versos excepcionais na obra de Sousândrade, que não devem ser encarados como a sua marca freqüente. Versos raros que, por outro lado, bastam para ultrapassar a generalidade dos românticos brasileiros.

A nossa análise até agora, em poucas palavras, se resumiu em mostrar a visão antecipadora de Sousândrade e a sua frustração. A final por que essa partição é presente no autor?

#### 4. A dimensão política

Sousândrade escreveu suas convicções republicanas em obras não apenas poéticas, como em pequenos artigos publicados na imprensa de São Luís (veja-se, por exemplo, no "Pacotilha", 27/11/1889, a nota intitulada: "Práticas familiares da democracia"). Em um e outro caso, porém, sempre fundamentou a sua posição num lastro idealista e pouco vinculado à realidade. Esta observação é fundamental pelo que revela a posição contraditória, dilacerada do autor, cuja antecipação recebeu o peso de uma tradição inerte, que por ser historicamente a em que vivia a sua comunidade não deixou de também nêle penetrar.

Neste ponto radical, a situação de Sousândrade lembra a de um Gil Vicente. A obra do comediógrafo português assume uma posição singular dentro da história do teatro europeu por jogar dramaticamente — fato que Antônio José Saraiva analisa profundamente — entre a alegoria medieval e o naturalismo renascentista, sem que conseguisse, já pelo caráter contraditório insolúvel do Portugal quinhentista, fundir os dois legados e ultrapassar a sua contradição.

Sousândrade, como Gil Vicente, embora que não se tome a comparação e os seus valores ao pé da letra, se debate entre duas formas de mentação da realidade. A sua antecipação arranca do nada — no que o seu esforço terá sido maior que o do teatrólogo português — e bate de encontro ao peso da eloquência estabelecida, do sentimentalismo louvado, do culto da naturofagia. Daí os dois tempos da dimensão política sousândradina. De um lado, a sua abertura emocional deixa-o livre para a inteligência do social. O problema dos valores em uma comunidade surgida por um processo de transplantação e cuja economia era ditada pelas demandas de um mercado externo conduz a conseqüências no Brasil que foram ignoradas geralmente. Raro foi um Ambró-

sio Fernandes Brandão, um Frei Vicente do Salvador, um Antonil que do período colonial ensaiaram uma visão realista do problema brasileiro. Nenhum poeta, no entanto, se antecipou a Sousândrade. Nem a intuição da questão pelo poeta maranhense pode-se colocar ao lado das observações dos prosadores coloniais. Enquanto estes anotam dados, Sousândrade intui em termos mais largos — ao mesmo tempo que menos precisos — o desajuste entre a realidade da nação e os valores que dirigiam o seu governo. Daí a sensibilidade amargurada que a visão do social do país lhe levanta:

De liberdade e amor sou imigrante  
Na pátria que abre os seios ao estrangeiro  
(6, C. X, p. 140)

..... O rei tem vasta escravidão.  
Eu vi da primavera os trovadores  
Vendendo as áureas liras aos senhores  
Por menos ou por mais, e o gênio decair;  
Vulgares ambições, letras descentes,  
Artes famintas; e na luz sômentes  
A posição reinar, o cortesão sorrir;  
Pelas formas a língua abastardada.  
Palavrosa; a ciência, entitulada;  
Artificial a igreja, o Cristo era barão

Pelo caráter dramático, porém, da sua visão do mundo, Sousândrade não se limitava a exprimir o seu choque individual de pessoa. Ele vai além e verifica o esvaziamento de uma nação que se vê através de lentes emprestadas. Entre 1852-57, período em que o Canto VI foi escrito — antes de Alberto Torres, o primeiro pensador social brasileiro que mais se aproximou da idéia — Sousândrade fala textualmente na alienação brasileira. Não vamos pretender que o poeta compreendesse a dimensão econômica do fenômeno. Sua reprovação parte de argumentos éticos:

E aquêlê, que ao império do passado  
Chorara, tão formoso e mais seguro  
Ao do presente quereria honrado,  
E a visão tendo os homens, do futuro.  
Mas, onde o lar, o Deus, a escola, as normas  
Do cidadão? — política, do lucro;  
Ciência, sem consciência; alheias formas,  
E o estrangeiro corrutor... sepulcro...  
Lá folga o carnaval pomposo e cruado,  
Brilhantes sêdas, máscara e confeitos:  
Deliram povos — do brutal entrudo  
Tem-se entrudo moral, corsário peitos;  
Tem-se a nação vaidosa, que enlevada  
D'entre os espelhos cem d'outras nações,  
De tôdas toma os gestos — e alienada  
Perde o próprio equilíbrio das razões  
(7. C. VI, 136-7)

Como poderia haver sido entendido pelos seus contemporâneos senão como um de-mente (fato que a tradição guardou), um estróina ou um bizarro, a ponto de ser abandonado pela própria família? E mais, como poderia Sousândrade intensificar uma visualização mais dinâmica da realidade, conseguindo uma inscrição no plano estético do plenamente realizado? A sua antecipação caminha paralela ao fracasso. Tôda visão da realidade é histórica, tôda visão paga o preço de sê-lo. Por isso Sousândrade defende a república idealisticamente. Para êle, a forma republicana é a maneira de o povo alcançar o poder, pois sob a monarquia estava a sombra dos que haviam corrompido a América:

De verdadeira eterna realeza,  
Dêle descendo (13) — que é, por  
[natureza,  
Do direito dos povos, teu, se houveras  
de eleito ser (6, C. X, 208)

E essa é a do Inca mais formosa glória:  
Destruição, antes que infimos costumes;  
E o destruidor, a continuar a história,  
Houve de transplantar os próprios  
numes. (6. C. XI, 304)

Sousândrade despedaça-se internamente.

##### 5. O fragmento sousandradino: o choque de duas formas de visualização.

Uma forma estética é o resultado inscrito no plano do imaginário, de uma pressão exercida sobre o criador pelo condicionamento social envolvente e pela tradição fixada. O fragmento é a forma estética a que forçosamente Sousândrade chegou para se realizar. Analisar, pois, apenas sua antecipação é ver parcialmente o seu problema.

Sendo histórica tôda forma de ver a realidade, uma forma antecipadora normal entra em choque até absorver a forma tradicional oponente. No Brasil, porém, êste embate adquiria um caráter asfíxiante pela inércia de uma sociedade culturalmente incipiente. Esta sociedade sustentava a visualização romântica porque ela continha as vantagens da grandiloquência, do sentimentalismo e da apreensão fácil. Três instrumentos capitosos para uma sociedade semi-adormecida. Entende-se, por isso, a falta de defesa contra os vícios românticos

com que Sousândrade se defrontava. A impossibilidade de evitar uma contaminação constante do tradicional levou Sousândrade a uma obra que não tivesse uma seqüência una, mas um caráter polimorfo. É que em uma narração contínua lhe faltavam meios para evitar um falseamento romântico. Era necessário cortar bruscamente, emprestar violência e movimento à visualização para que o verso não recaísse na forma comunalmente vigorante. O próprio inferno dissolvia-se em movimento.

Dêste modo, não parece bastante dizer a propósito do Guesa, como fazem Haroldo e Augusto de Campos em *Sousândrade: Montagem*, que se trata de um poema cíclico, cuja unidade resulta da presença de um personagem-eixo que o ordena e não propriamente da seqüência da estória. A explicação talvez não seja suficiente porque mesmo cada canto de per si não é uno, mas formado por uma soma de episódios, nem sempre interpenetrados.

No *Novo Eden*, o fragmentarismo temático se avoluma e no seu livro deixado inédito, o *Harpas d'Ouro*, a atomização das estrofes é absoluta. A princípio se pode tentar uma leitura salteada, como se tratasse de uma composição musical para solista e acompanhante. Mesmo essa, no entanto, não parece dar resultado.

Sem insistirmos na questão, assinalemos apenas que aos trechos de dominância romântica tradicional corresponde uma retração do campo visual. O verso se enche de palavras-rótulos como saudade, rutilo, luz, luar, sol, noite, "eternal concerto", "ermo suspirando", "o vagido das crianças", etc., etc.

Esse choque entre formas opostas de visualização é de tal ordem que o tratamento dos mesmos temas chega a se diversificar conforme suceda em uma passagem de seqüência unitária ou num fragmento polimorfo. No Guesa pode-se notar a diferença do tema do amor, por exemplo no Canto III, para a passagem do canto seguinte. O primeiro é exclamativo e verboso em contraste com a penetração erótica com que cresce o segundo. Métricamente as passagens são igualmente de textos seqüentes, porém, do ponto de vista do valor, o trecho do Canto IV é um fragmento porque o tratamento do

episódio integral não é inteiramente igual. De um lado:

Vejo — doirado raio  
Da lua, além, brincando —  
Sinto a paixão tomar-me,  
N'alma a loucura a rir... (6. C. III, 48)

Do outro:

Harmonias de Deus — lá fora, estalam  
Selvas à força fúnebre dos ventos  
Cá dentro, seios que em amor exalam  
S'erguendo nus, ansiosos, sonolentos.  
E dos gênios que estão na tempestade  
Se ouvem grandes risadas pelos ares;  
Mais vigorosa a vida à noite tarde,  
Há mais viver aos écos dos palmares.  
(6. C. IV, 82)

Repare-se no segundo trecho transcrito como pela continuação decai a qualidade e o verso se contamina dos clichês românticos. Os dois últimos versos já são tão ruins quanto os do primeiro trecho.

O mesmo poderia ser desenvolvido a propósito da religião. Ao tratamento eloqüente, piedoso, reverente das passagens seqüentes corresponde uma posição irônica e crítica das passagens polimórficas mais típicas, que são as dos momentos no inferno. Não é alheio a este choque de visualizações que um mesmo autor, Gonçalves Dias, reverentemente referido nas passagens "contaminadas", seja no inferno de Wall Stree ironizado, aparecendo com Gonçalves de Magalhães e Pôrto Alegre em suas louvaminhas ao imperador.

Ilhado por uma tradição pegajosa e inerte, Sousândrade realiza-se nos instantes em que pôde esquecer a verbosidade e a naturofagia usuais. Daí a tão grande distância que há entre os momentos no inferno (Cantos II e X) e sua estrutura comum. Ele necessita do caos, de um verso que rodopie, de uma violência que abale a sintaxe para que se liberte do iminente falseamento. As páginas do inferno se tornam de leitura independente, existindo na medida em que constituam rapidamente situações cômico-dramáticas. Tanto se poderia ler em primeiro lugar:

(Amazonas belicosas melhorando a genésica superstição):  
— Terra humana, primeiro,  
Deus fêz Eva; e então,  
Paraíso sendo ela  
Tão bela,  
Fêz o homem Adão.

**(Guerreiros brancos:)**

- Sobre os montes d'incenso  
Dois obuses estão,  
Meio do Éden os gomos  
Dos pomos,  
Fome d'Eva em Adão (6, C. II, 36)

E depois:

**(Brutus do último círculo do Inferno de Dante:)**

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

**(Inocência real; maliciosa população:)**

- Faço-os condes, viscondes,  
Fazer mais eu nem sei;  
Tenho muita piedade!  
= Saudade  
Temos só de ser rei. (idem, 34)

Como poder-se-ia respeitar a ordem inversa, a da impressão. Sousândrade foi pressionado a estabelecer uma forma que alcança a beleza justamente por ser caótica e aparentemente destroçada. Na verdade, o que se destroçava era uma mentação falsa. Repare-se por exemplo a abertura que o poeta oferece neste primeiro momento no inferno para o aproveitamento da realidade indígena. O nosso indianismo é detestável pela europeização que os autores lhe impingiram. Bravos e fortes, justos e empertigados os índios são falsos cavalheiros medievais, empacotados com fôlhas de palmeiras e juritis.

Na noite do Solimões, Sousândrade encontra o índio entre reis e personagens clássicos, sábios e colonizadores, todos repartidos em grupos, falando sãbia, cínica ou irônicamente do mundo. O índio degenerado dos seus costumes ingressa com o colonizador em um campo do imaginário onde intensificam a visão terrível de um mundo satanizado. Essa era uma das maneiras legítimas de o contacto do branco com as populações aborígenes ser incorporado à literatura ocidental. Lamentavelmente o exotismo era (e é) uma atitude mais fácil.

O maior fragmento de Sousândrade, no entanto, é o "inferno de Wall Street". O seu estudo, brilhantemente iniciado pelos irmãos Campos, não pode ser pròpriamente continuado aqui. Limitar-nos-emos a algumas

observações que o liguem ao sentido do nosso ensaio.

A primeira dificuldade para a sua compreensão decorre das inúmeras referências a personagens norte-americanos (ou ligados à história americana), ao lado de nacionais e de personagens imaginários (Oscar Barão poderia ser um destes). Este não é um obstáculo insolúvel, mas que exige um levantamento de texto que apenas está iniciado. Não tentamos empreendê-lo aqui, mas apenas chamar a atenção para o seguinte detalhe. Sousândrade não escolheu arbitrariamente os seus personagens. Com frequência, êles estiveram envolvidos em alguma trama ou intriga no plano da vida real. Como ligeiros exemplos:

**(Xéques surgindo risonhos e disfarçados em Railroadmanagers, Strockjobbers, Pimbroskers, etc. etc. apregoando:)**

- Hárlem! Erie! Central! Pennsylvania!  
Milhão! cem milhões!! mil milhões!!!  
— Young é Grant! Jackson,  
Atkinson!  
Vanderbilts, Jay Goulds, anões!  
(6, C. X, 231)

Brigham Young, líder dos mórmons, destacou-se como superintendente da migração dos mórmons para Great Salt Lake Valley, onde exercera trabalho eficiente mas ditatorial. Sousândrade que não gostava do General Grant, por suas pretensões a reeleger-se presidente da república americana pela terceira vez, estabelecia a eqüivalência. Quanto a Jackson e Atkinson nada conheço que os aproxime. Se de Jackson ainda pode derivar o adjetivo de "anão" (sua ação contra os índios seminóles, o escândalo social que marcou sua presidência, a falência provocada do United States Bank), de Thomas Atkinson, bispo americano da Igreja Protestante Episcopal, que se destacou pela reunificação das igrejas do Norte e do Sul após a Guerra Civil, nada parece caber de semelhante. Ou Sousândrade se referiria a personagem que os dicionários não receberam? Quanto a Jay Gould, o seu nome se associa familiarmente ao de Cornelius Vanderbilt pela luta entre ambos mantida pelo contróle da Eric Railroad. Pela análise se conclui que a aproximação dos personagens pode resultar ou de um acontecimento pelo

qual estiveram ligados ou pelo caráter ético comum das suas ações.

Mistress Tilton, Sir Grant, Sir Tweed,  
Adulterio, realza, ladrão,  
Em másc'ras nós (rostos  
Compostos)

Que dançam a eterna **Linch Law!**

Alice Tilton, esposa de Theodore Tilton, também personagem de Sousândrade, foi acusada de adultério com o Rev. Harry Beecher Stowe. Esse é um dos acontecimentos radicais para a compreensão do "inferno em Wall Street", pelas constantes referências ao caso. A própria irmã do reverendo, a autora da *Cabana do Pai Tomás*, aparece no inferno:

(Beecher-Stowe e H. Beecher:)

— Mano Laz'rus, tenho remorsos  
Da pedra que em Byron lancei...  
= Caíu em mim, mana  
Cigaña!  
Êle, à glória; eu, fora da lei!

(Dois renegados, católico, protestante:)

— Confiteor, Beecherô... l'Epouse  
n'eut jamais d'aussi faux autel!  
— Confiteor... Hyacinth  
Absinth,  
Plymouth was barron, was bordel!

Em que Beecherô é inegavelmente derivado de Beecher, e Plymouth refere-se à Plymouth Congregational Church, de Brooklyn, onde o Rev. Beecher era pastor (1847-1887). O General Grant, que, pretendia se reeleger presidente, recebia irônicamente um título nobilitador e era colocado ao lado de uma adúltera e de um ladrão. William M. Tweed completa a trilogia. Político novaiorquino, cabeça da "Tweed Ring", organização que assumiu o controle das finanças do Estado e defraudou milhões de dólares.

O Gen. Grant convoca a presença do nosso imperador Pedro II; William Tweed a de Tilden e de Hayes, o primeiro governador de New York que destruiu a "Tweed Ring", o segundo, candidato republicano à presidência americana, derrotado em batalha judicial por Tilden.

As referências não cessam aí. Se é alguma ação nociva que, em geral, caracteriza os personagens deste grupo, outros penetram no círculo do inferno pela atividade evangélica (como Ira Sankey e Dwight

Moody), científica (como Emerson, Fulton, Brigham) ou política (como Washington, Lord Howe, George III, Mac Mahon, etc.).

Parece-nos — e daí a importância que concedemos ao problema — que essa foi uma maneira que o poeta encontrou para burlar a pressão do tradicional, pois, recorrendo a personagens objetivamente reais, Sousândrade ficaria melhor protegido contra o risco de uma expressão consumidora, intimizante da realidade. A existência dos personagens em um plano histórico anterior o ajudava a lhes conceder uma estrutura dramática autônoma, porque o levava a vélos, desde início, desligados de si, objetivamente atuantes. O papel de Sousândrade então é que começava.

Em conclusão, portanto, fragmentarismo, caos aparente, síntese violenta de uma linguagem que se metaforiza, nem sempre com resultado positivo, multitude de referências históricas, obscuridade, hermetismo tornam-se constantes da obra sousandradina por decorrência mesmo da sua visualização antecipadora em choque com uma experiência de consumo da realidade. E, embora aquelas conseqüências estilísticas sejam específicas a Sousândrade, um estudo do maior interesse seria o de mostrar como fundamentalmente, sua trajetória se assemelha com a de outro grande escritor maranhense, menos desconhecido apenas de nome, João Francisco Lisboa. Ambos insatisfeitos com a formulação romântica do mundo, ambos tendem a se identificar com personagens-símbolos (o Guesa e Timon), através dos quais a sua realidade imediata, maranhense, brasileira, americana, é interpretada. João Lisboa busca escrever a história das eleições na antiguidade não com um propósito meramente erudito ou histórico, à semelhança do seu conterrâneo Sotero dos Reis ou das traduções de Odorico Mendes. João Lisboa, sob a forma de Timon, alegoriza a história (como Sousândrade alegoriza o Guesa), visualizando-a a partir da sua situação, de "o obscuro canto que habitamos" ("Prospecto", *Jornal de Timon*, vol. I das Obras de João Francisco Lisboa, São Luiz do Maranhão, 1864,) para inscrevê-la no plano do imaginário.

(1) "Gonçalves Dias (Esbôço Biográfico)", in *Poesia e Prosa*, II, Rio, Editora José Aguilar, 1958.

(2) *Luz e Fogo no Lirismo de Gonçalves Dias*, Rio, Livraria São José, 1956.

(3) "Gonçalves Dias e o Indianismo", in *A Literatura no Brasil*, vol. I, t. II, Rio, Editorial Sul América S. A., 1955.

(4) Uma análise mais aprofundada haveria de mostrar como essa visão do mundo era influenciada pela posição, ao mesmo tempo de beneficiado e de ausente do circuito econômico, mantida pelo romântico brasileiro. Como filho de família remediada, futuro funcionário público, o romântico tinha um contacto mínimo com a realidade. Daí que a hostilizasse (como Gonçalves Dias nos dá prova no prefácio aos 1<sup>os</sup> Cantos) e assim, sem nenhum aguçamento crítico, tendesse a refletir hábitos e modas de um país então econômica e culturalmente submetido. O caráter reflexo da nossa economia, dirigida pelos interesses de um mercado externo fazia com que quanto maior fôsse o fastígio econômico mais crescesse a atração pelo estrangeiro. Quanto mais opulento era o meio, mais alheado de si mesmo se convertia. No caso específico do Maranhão, por exemplo, o professor Jerônimo Viveiros mostra na sua preciosa *História do Comércio no Maranhão*, como as importações cresciam na proporção em que subiam os lucros com o algodão (1.<sup>o</sup> volume, São Luiz, 1954, pág. 128).

Mediante uma perspectiva semelhante, verificar-se-á não só a vinculação que há entre o desenvolvimento cultural de São Luiz no século passado com o incremento da exportação do algodão e da indústria posterior

do açúcar (o que não deixa de ser claro), como também a relação entre o caráter de uma economia reflexa com o caráter "ateniense" da literatura aí praticada, de que Sousândrade e João Francisco Lisboa parecem as únicas exceções.

(5) "Souzândrade" in *Silhuetas*, Maranhão, Imprensa Oficial, 1911.

(6) *O Guesa*, London, Cooke & Halsted, s. d. As indicações de página referem-se sempre a esta edição.

(7) Embora a leitura do *Seminário Maranhense* apresente uma certa influência de Sousândrade em Flávio Reimar (pseudônimo de Gentil Homem de Almeida Braga), ela é insuficiente para que se opusesse ao tom jocoso com que o poeta era considerado em geral.

(8) "Amor e Mèdo", in *Aspectos da Literatura Brasileira*, São Paulo, Livraria Martins Editora, s. d.

(9) O desconhecimento em que recaiu a obra citada é outra conseqüência do desleixo com que a posteridade veio tratando Sousândrade, porquanto a imprensa até à data da sua morte não a omitia, como prova a leitura de *O Federalista*, do dia 23 de abril de 1902. A obra ficou depois perdida, não havendo nenhuma referência a ela nem em uma nota biográfica bem cuidada como a que preparou o prof. Ribeiro do Amaral para a obra, afinal nunca publicada, *O Maranhão no Centenário da Independência*.

(10) *Harpas d'Ouro*, manuscrito citado.

(11) Baseamo-nos integralmente na citação de Edwin Honig, no livro *The Dark Conceit*, Evanston, Northwestern University — Press, 1959.

(12) *Nôvo Eden, poemeto de adolescência*, Maranhão, Typ. a vapor de João d'Aguiar Almeida, 1893.

(13) "Dêle descendo", isto é, do trono, ao qual o poeta se referira atrás.

#### RÉSUMÉ

La vision du réel est conditionnée par l'ouverture émotionnelle de l'individu. Le fait d'étudier l'antéicipation d'un artiste (dans le cas présent le poète brésilien Joaquim de Sousândrade, 1833-1902) équivaut ainsi à saisir une forme devancière de vision du réel, établie d'une façon expressionnelle.

Cela admis, il y aurait la différence suivante entre Sousândrade et les romantiques ses con-

temporains: la façon d'exprimer le monde des romantiques brésiliens était marquée par un sentiment de self-pity, de culte de soi, ce qui entraînait une vision à caractère intime, une expérience de consommation du réel.

Chez Sousândrade l'émotion fait tendre vers le spectacle du monde, traduisant sa vision une expression dramatique du réel. L'auteur étudie ici la façon dont les thèmes du poète

prouvent cette affirmation. L'histoire d'Adam et Eve est refaite afin d'établir une interprétation mythique de l'apparition de l'homme. Le poète nous présente une vision de l'indigène (chant II), des gangsters, des banquiers, des politiciens, des savants, des généraux, des missionnaires, des adultères, des chantagistes (chant X), qui sont mis l'un à côté de l'autre et qui constituent un plan de l'imaginaire, une vision de l'enfer créée par la soif d'or de Wall Street. Encore le thème de la nature comme un livre ouvert à dimension politique où l'on aperçoit le langage de l'aliénation du Brésil de cette époque-là.

D'un autre côté, cependant, pour l'auteur, la pression des formes établies — pression soutenue par l'inertie d'une société apathique — entraîne un déchirement intérieur de l'auteur. La réalisation de l'auteur n'est donc pas dans une oeuvre une, continue et ordonnée. Le fragment est la forme stylistique possible pour la réalisation de Sousândrade, car il réussit à échapper à la contamination des modèles traditionnels, par sa rapidité, par la violence qu'il donne au langage et aux personnages (celui-là est synthétiquement créé, ceux-ci font un monologue).

#### ABSTRACT

An individual's insight into reality is conditioned by his own emotions. Studying the anticipations in the work of an artist (which is something we are trying to do with the Brazilian poet Joaquim de Sousândrade, 1833-1902) amounts to apprehending some such form of insight into reality established through some means of expression.

If this is so, it turns out that between Sousândrade and his contemporary romanticists there must be the following gap: the romanticists' idea of the world would be marked by a feeling of self-pity, of ego worship, something that would in its turn condition what we might call an intimate outlook as well as a consumer's experience of reality, whereas in Sousândrade emotion would set up just the opposite effect, that is, his going right out to meet the grand spectacle of the world. It stems from this very fact Sousândrade's dramatic vision of reality. In this paper the author studies exactly how the poet's themes endorse these views. The tale of Adam and Eve is once

more told in order to submit a mythical interpretation of man's arrival upon the Earth. The native is picturesquely shown in Canto II, while gangsters, bankers, politicians, wise men, generals, missionaries, rakes and black-mailers are later on (Canto X) set side by side as part of an imaginary plan to attain a vision of Hell through money thirst at Wall Street. The poet, with amazing intuitional power, both feels and talks about the alienation pervading Brazil at that time.

However the author thinks that the pressure of long established canons — somehow increased by the inertia of an apathic society has been enough to account for the poet's internal dilaceration. This seems to be the reason for the lack of unity and sequence in his work. Sousândrade finds in the fragment his only feasible style, for through its speed and the violence imparted to his words and characters he manages to avoid contamination with traditional models.