

# SOUSÂNDRADE: TRADIÇÃO E MODERNIDADE\*

Danglei de Castro Pereira\*\*

---

**Resumo:** O presente estudo procura contribuir para uma melhor compreensão do papel de Sousândrade dentro dos limites do Romantismo brasileiro. O artigo aponta para o fato de que sua poética não só perpetua o espírito libertário e revolucionário desse movimento, como também pode ser incluída em um Romantismo titânico. A partir desse romantismo racional, a poética de Sousândrade pode ser compreendida como precursora da modernidade.

**Palavras-chave:** Sousândrade; Romantismo brasileiro; poesia brasileira; tradição; modernidade.

---

## 1 INTRODUÇÃO

O propósito deste trabalho é estudar a presença de um olhar crítico em relação à tradição romântica na obra de Joaquim de Sousa Andrade ou como o próprio poeta se auto-intitulava, Sousândrade.

Selecionamos como corpus representativo da obra sousandradina fragmentos do poema *O Guesa*, em sua edição Fac-similar, organizada por Jomar de Moraes, publicada no ano de 1979. A escolha se deu por acharmos que essa versão, sendo a última reedição de *O Guesa*, apresenta-se mais completa, oferecendo maiores possibilidades para o pleno desenvolvimento do trabalho.

Concordando com o posicionamento de Lobo (1986, p. 24), para quem o Romantismo teve um caráter “revolucionário e inovador – antes mesmo que o Modernismo preconizasse a deglutição do estrangeiro para sua reintegração na cultura nacional”, procuramos compreender esse movimento como ponto de partida para a Modernidade. Acreditamos que as antecipações à estética

---

\* Este artigo é uma versão modificada de nossa dissertação de mestrado: *Tradição e modernidade em Sousândrade*, desenvolvida sob a orientação da Profa. Dra. Susanna Busato e defendida em fevereiro de 2003 na UNESP/ SJRP.

\*\* Professor da Universidade Estadual de Londrina. Doutorando em Letras na UNESP de São José do Rio Preto/SP. E-mail: danglei@terra.com.br.

modernista encontradas na obra de Sousândrade – fato já apontado pela crítica do século XX<sup>1</sup> – estão intimamente relacionadas à racionalização imposta pelo poeta ao impulso emotivo primário do movimento romântico. Nossa hipótese é a de que o poeta maranhense, ao se apropriar da tradição romântica, o fez de maneira racional, tocando algumas características que ganhariam contornos definitivos com a arte do século XX.

O Romantismo brasileiro é visto aqui como um movimento amplamente heterogêneo, no qual podem ser percebidas duas vertentes principais: de um lado, uma vertente epigonal ou canônica, na qual prevalece uma visão conservadora marcadamente emotiva e extremamente dependente de modelos externos; de outro, uma vertente racional ou titânica, perpassada por uma maturação crítica e racional das características canônicas consagradas pela vertente epigonal e que, a nosso ver, pode ser percebida na poética de Sousândrade.

Como comenta Lobo (1986, p. 167), o “Romantismo tardio passou a apontar para novas soluções literárias, em busca de uma nova linguagem e um novo tipo de homem”. Esse “Romantismo tardio”, crivado de racionalidade, estaria na base do pensamento moderno. A partir desse prisma, centramos nossas considerações na modernidade de Sousândrade, entendendo-a como resultado de um olhar impregnado pelo Romantismo.

## 2 ROMANTISMO: CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

O Romantismo foi a expressão artística de uma sociedade em transição. O século XIX foi marcado por grandes mudanças sócio-econômicas como a Revolução Industrial, a Revolução Francesa, o crescimento e fortalecimento da classe operária, a transferência de grandes massas populacionais do campo para a cidade, além do fortalecimento e posterior ascensão da burguesia ao poder, que representaram uma mudança radical do comportamento do homem desse século.

Ocorre, assim, uma mudança de ordem social, e o Romantismo, como arte desse período, expressa as novidades e as agitações do “novo mundo”,

---

<sup>1</sup> Caberiam a Augusto e Haroldo de Campos (1964) os louros pela reavaliação da obra do maranhense, a quem chamariam de “terremoto clandestino”, atribuindo-lhe uma posição de destaque dentre os poetas brasileiros, não como perpetuador de uma tradição, mas como um poeta que soube redimensionar essa tradição.

expondo as expectativas e frustrações do conturbado homem do século XIX. Para Kal Mannheim (1959), o Romantismo foi a expressão dos sentimentos das camadas que ficaram à margem da sociedade. O artista romântico via, na arte, a concretização da “liberdade” materializada na rebeldia contra a estética vigente.

Sendo a expressão dos marginalizados, o movimento refletiria o desconforto do homem com seu meio, caracterizando o chamado “desajuste romântico”. Apresentando em seu âmago um profundo desapontamento com sua realidade, já que seus ímpetus eufóricos iniciais (concretização do ideário francês de Liberdade-Igualdade-Fraternidade) foram bruscamente interrompidos pelo aumento da pobreza e pela dificuldade de ascensão social na Europa do século XIX, o artista tenta, através da arte, expressar a possibilidade de mudança desse quadro degradante.

Diante desse quadro, o Romantismo expõe o desajuste do Eu com a realidade circundante. O sujeito nega a realidade para criar uma ilusão de equilíbrio. O mundo empírico não é suficiente para a expressão das aspirações do Eu; é preciso transfigurá-lo, transcendê-lo. Não podendo esse mundo ser alcançado na realidade empírica, o desejo de transcendência leva à transfiguração da realidade e, como conseqüência, a uma valorização da visão do Eu em relação ao mundo. “O mundo exterior nada é senão o mundo íntimo elevado a um estado secreto” (NOVALIS *apud* ROSENFELD, 1985, p. 158). Tem-se, então, o que Novalis denomina “transcendência romântica”.

Dessa forma, a transcendência configura-se como desejo de mudança, pois a perspectiva individual/subjetiva impõe a valorização da visão do Eu em relação ao “real”. O sujeito bifurca-se em duas possibilidades realizáveis: uma, centrada na realidade e outra, centrada na sublimação dessa realidade. Essas duas possibilidades complementam-se na esfera do Eu transcendente. Este, à medida que filtra a realidade, produz uma nova realidade através do olhar subjetivo sobre o mundo.

Centrado no traço subjetivo/individual, o movimento romântico, como representação de uma individualidade conflitante, torna-se complexo e escapa a uma definição exata e totalizadora, refletindo a inquietação do homem inserido no mundo. O romântico vive a contradição em seu grau máximo, pois, ao negar a realidade, nega a si próprio. Ao afirmar que seria necessário ter perdido todo o espírito de rigor para definir o Romantismo, Valéry (1999) já alertava para a

dificuldade de uma delimitação exata da visão romântica. Segundo o crítico, é a totalidade complexa do movimento, imposta pelo olhar subjetivo/individual sobre o mundo, que dá a ele sua importância renovadora e o marca como ponto de influência sobre a arte moderna.

É justamente a complexidade do Romantismo que o leva a chocar-se com a linearidade objetiva e equilibrada da visão clássica. No lugar do equilíbrio clássico, surgiria no romântico a adoção do exótico, do mistério e de uma estética avessa à rigidez canônica. T. S. Eliot (1989, p. 68), em comentário ao crítico John Middleton Murry, observa que a diferença entre o clássico e o romântico está “entre o integral e o fragmentário, o adulto e o imaturo, a ordenação e o caos”. Para Rosenfeld (1993, p. 261), “o Romantismo é, antes de tudo, um movimento de oposição violenta ao Classicismo e à época da Ilustração”. O poeta romântico não quer pensar o mundo objetivamente, mas senti-lo em sua plenitude; a obra deve refletir aquilo que o Eu sente em relação ao mundo. Na busca por uma “pureza” expressiva, o artista romântico rebela-se contra a prisão imposta pela tradição clássica e, com isso, volta-se para o impulso emotivo, percebido como um mecanismo capaz de expressar os estados individuais em sua plenitude.

Permeada por uma rebeldia latente, tal postura proporciona ao movimento uma pluralidade expressiva, uma vez que o Eu muda sua perspectiva individual com o posicionamento do sujeito diante do mundo. Daí termos, nesse movimento, uma grande variedade de manifestações que lhe acabam outorgando uma enorme gama de possibilidades expressivas. Na Alemanha, por exemplo, o Romantismo deriva de um movimento surgido por volta de 1770, chamado “*Sturm und Drang*” (tempestade e ímpeto) que, marcado por uma forte emotividade, teve uma atitude impulsiva em relação às características encontradas no discurso clássico.

Não obstante presente afinidade com o “*Sturm und Drang*”, o Romantismo alemão, propriamente dito, distingue-se dos “gênios impulsivos” no que se refere à irracionalidade impulsiva e à excessiva emotividade. Segundo Rosenfeld (1985, p. 154), o Romantismo na Alemanha “nada tem do titanismo fáustico dos gênios originais”, antes, busca a racionalização do ímpeto inicial dos *Strümer* do que sua perpetuação. Os artistas românticos alemães são racionais e tentam atingir o equilíbrio interior não pela pura emotividade, mas pela equalização racional desse elemento.

O poeta romântico alemão posiciona-se, assim, na interação racional com a sensibilidade emotiva. Dada essa tendência racional, a negação ao clássico,

mais branda na vertente alemã, revela um fazer poético lúcido e consciente, valorizando, com isso, o trabalho estético como possibilidade de plasmar o impulso emotivo. Conhecida como Romantismo titânico, essa vertente racional do Romantismo alemão teve em Hölderlin um de seus maiores representantes.

Essas colocações vêm corroborar para a percepção da heterogeneidade imanente ao espírito romântico. Na Alemanha, por exemplo, os artistas procuram redefinir a realidade pela compreensão e interação e não pela simples emotividade. A esse respeito, Maurice Blanchot (1988) afirma que o Romantismo alemão teve um caráter político. Para esse autor, os alemães não querem negar a realidade, mas sim modificá-la por meio da interação do Eu com o mundo. Desejam, assim, retornar à situação de equilíbrio através da compreensão dos problemas que deterioram e corrompem os ímpetus positivos do homem. Para conseguir essa racionalização do ímpeto, os alemães buscam uma poesia emotiva trabalhada esteticamente.

### 2.1 O cânone romântico brasileiro

O cânone consagrado em nosso Romantismo, amplamente discutido por Edgar Cavalheiro (1959), figuraria como o resultado de uma exposição de valores nacionais influenciados esteticamente por um olhar europeu. Segundo Cavalheiro (*op. cit.*), poder-se-ia delimitar, dentro da complexidade do movimento, características comuns entre as manifestações de nosso Romantismo. Dentre as quais, as principais seriam: i) o abandono ao cânone clássico, o que implica antes de tudo na mudança da noção de belo artístico e a conseqüente negação da cultura greco-romana; ii) a valorização de temas e traços particulares de cada região e, por fim, iii) a valorização do traço subjetivo, pois a expressão romântica passaria a ser centrada na individualidade e não na obra em si.

Para Cavalheiro (*op. cit.*), a tendência romântica à valorização das peculiaridades inerentes a cada região assume a função de distinguir a corrente brasileira das influências externas. Essa distinção, conseguida através da interação entre a visão subjetiva e a realidade, fez com que o olhar subjetivo revelasse uma supervalorização do espaço brasileiro em uma atitude marcadamente emotiva. O poeta romântico brasileiro, assolado pelo furor nacionalista, cantou o território brasileiro como o melhor e o mais belo do mundo e, nesse processo, plasmou um olhar utópico que, em muitos casos, aproxima-se da impulsividade emotiva perceptível na vertente epigonal.

A esse respeito podemos lembrar Gonçalves Dias.<sup>2</sup> Em “Canção do Exílio”, por exemplo, a valorização do natural e a afirmação patriótica, associadas a uma esperança no futuro, podem ser entendidas como constantes canônicas de nosso Romantismo. Em poemas como “O canto do Piaga” e “I-Juca-Pirama”, é possível identificar o elemento natural como a expressão do “genuinamente” brasileiro. Em “Leito de folhas verdes”, Gonçalves Dias sintetiza, na figura da mulher indígena, a pureza dos elementos naturais. “A flor que desabrocha ao romper d’alva” pode ser entendida como uma metáfora da própria nação brasileira à espera da plenitude do porvir.

Essa postura nos leva a afirmar que existe, no cânone romântico brasileiro, uma tendência à pacificação do sujeito pelo traço natural. A expressão de sentidos positivos ligados a esse ambiente atenua o sofrimento do Eu em conflito com o mundo. A identificação entre o Eu e a natureza sintetiza a negação da realidade agressora, pois a pureza da natureza seria para o romântico um dos mecanismos utilizados para a efetivação do ímpeto transcendente. O artista tende a ver no espaço natural uma função catártica, pois procura, por meio da equiparação à pureza do espaço, resgatar sua plenitude perdida no contato com o mundo civilizado. O natural, visto por esse prisma, revela o desejo de purificação do Eu e, por esse motivo, passa a ser ponto de equilíbrio entre o homem e o mundo.

Dentro desse traço catártico, as imagens ligadas ao natural estão, quase sempre, em harmonia e remetem a uma paz interior. Reportemo-nos aos versos de “Quadras de minha vida”, de Gonçalves Dias: “De bela flor vicejante,/ E da voz imensa e forte/ Do verde bosque ondulante...”. Aqui, o elemento natural é visto como purificador do Eu romântico, que procura afirmar-se como parte integrante da harmonia natural. O tom ameno e singelo, percebido na adoção de imagens delicadas como o céu azul e límpido, o campo verdejante, a alvura das nuvens, o rio limpo que segue seu curso, a beleza das flores, a pureza da amada comparada à mãe e à irmã, entre outros, teriam a função de reafirmar a ligação do sujeito com o estado de pureza da natureza.

Alfredo Bosi (1993, p. 245) observa que a linguagem romântica tende a buscar a equiparação ao natural com o intuito purificador, uma vez que “a metáfora romântica mais simples é sempre a que se funda sobre alguma correlação entre

---

<sup>2</sup> No presente trabalho, no tocante à produção de Gonçalves Dias, tomaremos como referência *Poesias completas*. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 1957

paisagem e estado de alma”. Dessa forma, o apego ao natural representaria a busca por purificação do mundo corrompido que degrada o sujeito. Daí a predisposição romântica a se fixar na exposição do traço exótico e exuberante de nossa natureza tropical, pois quanto mais intocada a natureza, mais o sujeito se identificará com esse ambiente de pureza.

A religiosidade seria outro pólo explorado pelo sujeito como fonte de purificação para os desequilíbrios do mundo empírico. Em “Sobre o túmulo de um menino”, Gonçalves Dias mostra a imagem angelical da criança morta como forma de amenizar o sofrimento da perda: “O invólucro de um anjo aqui descansa/ [...] Como o’ferenda de amor ao Deus que o rege; / Não perguntes quem foi, não chores; passa”. Na temática romântica, o traço religioso, visto como fonte de esclarecimentos e explicações para a degradação do homem pela realidade, pode ser entendido como um prolongamento do elemento natural.

Dada à tendência romântica de idealização da realidade, o aflorar dessa tentativa de pacificação exprime-se por uma profunda emotividade. Nessa tentativa de transformar o mundo, a castidade, a pureza angelical, o homem e a mulher quase perfeitos serão valorizados e largamente utilizados pelos artistas românticos. Nos versos do poema “Rôla” de Gonçalves Dias: “Amo-te, quero-te, adoro-te/ Abraso-me quando em ti penso,” é notável como o sentimento amoroso figura como fonte de plenitude. Em “Se se morre de amor”, de Gonçalves Dias, o lirismo deixa transparecer essa atitude idealizada, devendo ser preservado em sua plenitude.

A pureza, então, passa a ser vista como fonte da plena realização do desejo transcendente e, uma vez profanada, gera a dilaceração da plenitude do Eu: “amá-la, sem ousar dizer que amamos,/ E temendo roçar os seus vestidos,/ Arder por afogá-la em mil abraços:/ Isso é amor, e desse amor se morre!” (Gonçalves Dias). A plenitude concretiza-se na impossibilidade, o sujeito idolatra a amada à distância; é como se a proximidade destruísse a idealização. Nos momentos em que o desejo de profanação materializa-se, o sujeito transfigura o “perfeito”, degradando a figura divinizada.

Essa possibilidade de degradação imanente ao espírito romântico, muitas vezes proporciona um amargor em relação à visão positiva do sujeito com o mundo (Eu pacificado pelo natural). Nesse caso, o pessimismo invade o espaço eufórico, levando à angústia e à melancolia. O universo natural, transfigurado em

negatividade e sofrimento, passa a agressor, perpetuando o desequilíbrio do Eu. É o “mal du siècle”, momento em que o Eu torna-se irônico por assumir uma posição consciente face sua inquietação com o mundo.

Segundo Octavio Paz (1984), a ironia advém da constatação da dualidade do homem. É justamente a consciência dessa situação que proporciona a angústia e o pessimismo do Eu romântico. O sujeito inverte a apreciação positiva e se torna sarcástico, brincando com a impossibilidade de realização do equilíbrio. Tal postura romanesca é caracterizada por Bosi (1993, p. 248) como uma “inversão do liame tradicional”, pois o dia é relegado à noite, a beleza, ao grotesco; a vida, à morte; a pureza, à depravação; a perfeição, à imperfeição.

Essa postura negativa leva o Eu romântico a ver na morte o elemento de purificação do espírito, agora transfigurado em sofrimento e dor pela passagem inerte e vazia pela vida. Nessa fase de desespero e agonia, é comum a incorporação de elementos como a prostituta, o fluir inútil do tempo e das esperanças, a noite fantasmagórica, a fixação na lápide e no sepulcro, entre outros. É como se o poeta negasse sua vida atormentada para ver, na morte, o elemento de regresso ao equilíbrio perdido.

Em sua procura por transcendência, o artista romântico plasma um discurso extremamente inusitado, adotando uma linguagem “cult”, recheada de metáforas, sinestésias, paralelismos, hipérboles, entre outras figuras de linguagem. A preocupação formal em exprimir a emotividade produz um efeito paradoxal, pois, ao tentar ser genuinamente emotivo e atingir a “pureza expressiva”, o artista racionaliza esse impulso no momento de concretizá-lo em linguagem.

Tal procedimento produz uma espécie de aprisionamento do Eu pela linguagem. Musset (1835) expressa muito bem esse aprisionamento ao afirmar que as palavras atrapalham a plena expressão romântica. Não sendo suficiente para a expressão total do sujeito, a língua limita seu ímpeto primário e passa a ser explorada enquanto extrapolação expressiva.

Desse modo, o Romantismo representou uma reformulação da linguagem, pois, na tentativa de extrair dela seu significado mais profundo, o sujeito usou os recursos formais para atingir a perfeição expressiva. No dizer de Blanchot (1988, p. B-3), o movimento romântico buscou “o cerne da palavra para extrair dela a pureza expressiva”. Daí termos, nesse período, o chamado “barroquismo”,



entendido, aqui, como trabalho estético com a palavra para atingir um plano expressivo mais próximo do desejado pelo espírito romântico.

Nesse sentido, o Romantismo brasileiro, marcado por uma profunda emotividade, plasmou no campo lingüístico uma atmosfera de valorização do elemento nacional como fator de individualização de nossa realidade. Foi o momento de afirmação de nossa identidade nacional, representando uma verdadeira revolução do ponto de vista expressivo. Como bem observa Manuel Bandeira (1963), o Romantismo foi o momento em que o Brasil expressou verdadeiramente sua cultura através da literatura.

Essa constante auto-afirmadora não impediu, no entanto, que nosso Romantismo sofresse interferências externas. É notável como artistas românticos europeus como Byron, Lamartine, Victor Hugo, Chateaubriand e tantos outros influenciaram nossos poetas. Esse perene “olhar para fora” determinou um caráter europeu imanente a nossa vertente canonizada, já que o Romantismo brasileiro tradicional ou conservador moldou a “cor local”, tendo como paradigma as influências externas.

Para Manuel Bandeira (1963, p. 66), “a poesia romântica enche o século, de 36 até os primeiros anos da década de 80, renovando-se através das gerações, não na forma – vocabulário, sintaxe, métrica – a que se manteve sensivelmente fiel, mas nos temas, no sentimento e no tom.”. Apresentando algumas tentativas de mapeamento da diversidade temática romântica, assim Bandeira divide o ideário:

Pondo-se de parte as pequenas diferenciações individuais, pode-se distribuir a evolução romântica em três momentos capitais: o inicial, em que à inspiração religiosa, base da poesia de Magalhães e Porto Alegre, reflexo da de Lamartine, acrescentou Gonçalves Dias a que buscava assunto na vida dos selvagens americanos; o segundo, representado pela escola paulista de Álvares de Azevedo e seus companheiros, onde predominou o sentimento pessimista, o tom desesperado ou cínico de Byron ou Musset; e finalmente o terceiro, o da chamada escola condoreira, de inspiração social, a exemplo de Hugo e Quinet. (BANDEIRA, 1963, p. 66)

Como podemos perceber, cada momento representou um posicionamento subjetivo em relação à realidade. O nacionalismo religioso, o pessimismo egocêntrico, o lirismo amoroso e os problemas sociais forneceram o cabedal

temático ao nosso Romantismo que, permeado pelas interferências externas, formaria a diversidade de nossa arte romântica.

Ao tentar resumir rapidamente o cânone poético brasileiro consagrado no século XIX, Luiz Costa Lima (2001) assim se manifesta:

Suponho que me tivessem dado a tarefa de dizer em poucas palavras em que consistiria o cânone poético que, consagrado no século 19 brasileiro, se mantém até hoje. Proporia a fórmula seguinte: tematicamente, o poeta há de mostrar apreço pela moral e os bons costumes enquanto aclimata seus cenários à natureza tropical; estilisticamente, trovões de eloquência estremecem uma superfície sentimental – embalante. Castro Alves (1847-1817) e Gonçalves Dias (1823- 1864) são seus paradigmas, seguidos a certa distância por Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e o inefável Casimiro. (Folha de S. Paulo, 25/03/2001)

Nas palavras de Lima (*op. cit.*) é possível confirmar que o ideário romântico brasileiro foi marcado profundamente pelo que podemos chamar de uma “eloquência natural”. No entanto, essa visão conservadora, amplamente difundida pelos manuais de Literatura em nosso país, apresenta uma visão limitada de nossa diversidade romântica. O Romantismo brasileiro, a nosso ver, foi muito mais complexo e heterogêneo. Lobo (1986) comenta que:

[o] estudo minucioso do emprego de fontes e temas predominantes no Romantismo talvez nos leve posteriormente a encontrar uma Gestalt de uma contra-ideologia existente no seio de escritores românticos marginais e esquecidos pela história da literatura romântica oficial. (LOBO, 1986, p. 24)

Concordando com Lobo, diremos que essa contra-ideologia pode ser encontrada não só em autores marginais, mas também nos chamados grandes autores do Romantismo brasileiro, o que proporcionaria uma revisão do ponto de vista conservador predominante na delimitação de nosso cânone romântico.

## **2.2 Sousândrade: um romântico**

Inscrito cronologicamente dentro do movimento romântico, Sousândrade não escapou plenamente desse ideário. Na concepção de Williams (1976, p. 75), “Sousândrade foi um poeta romântico, modelado e desenvolvido pelo romantismo

nacional e internacional”. Se pensarmos Sousândrade pelo prisma romântico, podemos perceber em sua obra a marca de sua época. A constante aproximação do cenário exótico da “pátria” ao jardim do Éden, ponto de pureza natural presente no livro do Gênesis, leva a uma idealização tipicamente romântica, pois o território nacional é comparado a um elemento de absoluta pureza. Tal postura implica um nacionalismo latente, pois o elemento natural, visto como ponto de afirmação da individualidade, passa a ser adorado enquanto índice de brasilidade.

O Eden alli vai n'aquella errante  
 Ilhinha verde – portos venturosos  
 Cantando á tona d'água, os tão mimosos  
 Simplices corações, o amado, o amante.  
 Incantados lá vão, ás grandes zonas  
 D' um outro mundo, a amar, a ouvir cantando:  
 Oh, ninguem sabe o incanto do Amazonas  
 Ao sol, ao luar, as aguas deslumbrando!  
 Esta é a região das bellas aves,  
 Da borboleta azul, dos reluzentes  
 Tavões de oiro, e das cantilenas suaves  
 Das tardes de verão mornas e olentes;  
 A região formosa dos amores  
 Da arañaranea flor, por quem doudeia,  
 Fulge ao sol o rubi dos beija-flores,  
 E ao luar perfumado a ema vagueia.  
 (*O Guesa*. Canto II, p. 21)<sup>3</sup>

Neste fragmento, temos uma visão idílica do espaço natural. Os elementos naturais como “borboleta azul”, “araçaranea em flor”, “beija-flores”, “ema” são aproximados a tons amenos da natureza como o entardecer, tendo ao fundo uma “cantilena”. Essa postura indica a visão do espaço natural como pólo de paz para o eu-poético. A sinestesia “luar perfumado” poderia ser citada como confirmação dessa visão idílica auferida à natureza. As riquezas “oiro” e “rubi” são derivadas de elementos naturais como o raio e os beija-flores. Tal indicação remete a uma

<sup>3</sup> Será resguardada a ortografia original do poema, mesmo que, em alguns momentos, esta apresente algumas incorreções aos olhos da norma culta vigente. O texto fonte será sempre: SOUSÂNDRADE, *O Guesa*. Edição Fac-similar. Org. Jomar de Moraes. São Luís/MA: SIOGE, 1979

riqueza imanente ao traço natural. Podemos falar, então, em uma supervalorização do espaço natural que, via de regra, vem envolto em um olhar deslumbrado e, portanto, nacionalista e idealizador.

No entanto, a racionalização da tradição romântica deve ser reconhecida como ponto de distinção da obra sousandradina dentro das manifestações “corriqueiras” de nosso Romantismo. Sua linguagem transborda os limites conservadores do cânone romântico consagrado no Brasil e, por isso, não seria compreendida dentro desse movimento. O próprio Sousândrade (*apud* WILLIAMS, 1976, p. 14) afirma: “Ouvi dizer já por duas vezes que ‘*O Guesa Errante*’ será lido cinquenta anos depois; entristeci – decepção de quem escreve cinquenta anos antes”.

Essa singularidade não leva, como já salientamos, a uma ruptura com o ideário romântico, mas sim a uma nova perspectiva em relação à heterogeneidade do movimento. Fazendo uma distinção dentro do Romantismo, Paz (1984) salienta que esse movimento apresenta duas vertentes: uma que valoriza a emotividade como elemento máximo, levando a uma espécie de supervalorização do impulso primário, revelando, assim, uma profunda impulsividade e eloqüência; e uma segunda vertente, na qual a postura emotiva aparece permeada por uma certa racionalidade que busca condensar o veio impulsivo da primeira vertente.

Segundo o crítico, foi a primeira vertente que determinou a formulação canônica consagrada no movimento romântico brasileiro. Na segunda vertente, mais racional, figurariam nomes como Nerval, Nodier, Hölderlin, poetas que souberam redefinir o veio consagrado e, por esse motivo, ficaram longo tempo à margem da valorização literária. É a essa vertente racional que aproximamos o procedimento poético sousandradino. Haroldo de Campos (1976, p. 18) toca nessa questão ao afirmar que “nosso Romantismo poético – [...] é um Romantismo defasado e epigonal, extremamente dependente dos modelos europeus, [...] principalmente, dos paradigmas ‘extrínsecos’ (a oratória hugoana, o intimismo soluçante de Musset, a religiosidade lacrimatória de Lamartine)”.

Em oposição a essa corrente epigonal, o crítico salienta a existência de um Romantismo “crítico”, baseado na apropriação crítica dos valores emotivos predominantes no Romantismo canônico.

Diante do exposto, poderíamos dizer que a obra sousandradina não pode ser entendida completamente sem levar-se em conta que o poeta distanciou-se da

linha predominante em nosso Romantismo. A interposição do “externo” ao “interno” revela a consciência da diferença entre a cultura do conquistador e a cultura indígena; em outras palavras, o poeta soube manipular a tradição para atingir uma toada distinta da de seus contemporâneos e, com isso, vislumbrar uma individualidade mais próxima do elemento nativo.

### 2.3 Romantismo crítico

É justamente por essa postura consciente em relação ao cânone tradicional de seu tempo que se pode ligar Sousândrade a um romantismo crítico ou titânico. Segundo Vizzioli (1993, p. 154), o romantismo titânico foi marcado por uma profunda racionalização do ímpeto emotivo primário dos românticos, o que levou muitos autores a imprimirem ao sentimentalismo característico dessa escola um tom racional que, em alguns aspectos, vale-se de procedimentos clássicos, caracterizando um romantismo mais lúcido e racional. Tal postura, segundo o crítico, não implicou uma negação dos preceitos emotivos do Romantismo, antes, formulou-se como uma “das contradições intrínsecas da própria dinâmica do Romantismo”.

Conforme já mencionado, a vertente titânica pressupõe uma postura consciente em relação ao fazer poético, levando a uma modulação da emotividade através do trabalho racional com a linguagem. Em Sousândrade, essa racionalização do ímpeto emotivo é percebida quando o poeta apresenta o elemento natural contaminado pela figura do colonizador e não como a projeção equilibrada desse paradigma.

Outra forma de percebermos a racionalidade do discurso sousandradino é a manipulação da tradição literária dentro de sua obra, pois é comum observarmos no interior d*O Guesa* um constante diálogo intertextual com obras como *A Odisséia* de Homero, *Eneida* de Virgílio, *Fausto* de Goethe, *Os Lusíadas* de Camões, entre outras.

Oh, podeis, cortezãos, aperfeiçoando,  
 O prémio de ter das ‘ilhas dos amores!’  
 E os lares de Penelope bordando,  
 São sós os que honram aos navegadores.  
 – E onde existe Camões? E aonde Homero?  
 Aquelle, em Portugal; e á humanidade

Este eterno guiando, que primeiro  
As virtudes ensina da amizade,  
(*O Guesa*. Canto VI, p. 137)

Evidencia-se, nessa passagem, a adoração ao clássico como modelo estético a ser seguido, já que autores e obras consagrados são evocados como referência para a produção poética sousandradina. O aperfeiçoar em busca do prêmio dado aos portugueses, na “Ilha dos amores”, bem como a indicação de que Homero guia os passos do poeta mostram que Sousândrade tem uma certa predileção por esses autores e pela arte que eles representam, ou seja, o discurso clássico. Ao longo do poema as interferências clássicas se fazem presentes como pontos intertextuais. O eu-poético de *O Guesa* vislumbra um equilíbrio idílico nessas obras e, por isso, coloca-as como prolongamento da pacificação do sujeito. Nos versos que seguem, temos uma visão desse processo:

Vê do arrependimento o incanto adeante  
E ouve do amor-primeiro esse murmúro  
D'alvoradas de Anninhas; e a que o Dante  
Sentia o grande amor, o amor venturo.  
– Chega odysseu viajor: para ele correm  
A mulher nobre, a muito amada filha,  
Os contentes escravos, que não morrem  
Já tendo protector. <sup>¾</sup> E ao da família  
Doce quadro, risonho qual um sonho,  
Parado estava o jovem peregrino  
E eu aos olhos de vós, sem arte o ponho,  
Que vejais ser da terra o que é divino.  
(*O Guesa*. Canto VI, p. 145)

O eu-poético projeta uma paz na indicação da chegada de Odisseu a sua pátria. O poeta associa a essa personagem, também em périplo, à situação de *O Guesa*, que vaga pela América em busca da paz.

Nessa medida, cria-se, por meio da consciência crítica, uma linguagem que relaciona a tradição poética à emotividade romântica. A linguagem passa por uma racionalização do traço emotivo. Prova disso é a rigidez formal observável no poema. Na maior parte de *O Guesa* temos uma métrica regular em quartetos decassílabos, o que remete a uma reminiscência épica no interior do poema. Mesmo nos momentos de irrupção inovadora, encontrados em *Tatuturama* e

Inferno de Wall Street, contidos nos Cantos II e X, respectivamente, é perceptível uma estrutura regular, sendo as estrofes estruturadas de maneira a resguardar a homogeneidade do restante do texto.

Nessa tentativa de racionalizar o impulso emotivo, o poeta maranhense atinge a modernidade uma vez que se posiciona criticamente face à tradição para criar sua maneira romântica de trabalhar o discurso. É bom ressaltar que a modernidade concretiza-se na manipulação consciente da tradição para a instauração do novo, ou seja, o moderno pode ser entendido como um constante questionamento da tradição. Assim, o próprio Romantismo pode ser entendido como um ponto de partida rumo à modernidade.

Na busca dessa racionalidade, o poeta maranhense, muitas vezes, vai da ironia à sátira em uma velocidade vertiginosa e conturbada. Daí dizermos que a ironia sousandradina materializa-se na dilaceração do veio romântico “epigonal” e na exposição lúcida de uma sociedade corrompida pela cobiça. No fragmento que segue podemos observar um exemplo desse comportamento na inusitada poética sousandradina.

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

– Hárlem! Erie! Central! Pennsylvania!

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

– Young é Grant! Jackson,

Atkinson!

Vanderbilts, Jay Goulds, anões!

(*O Guesa*, Canto X, p.231)

Neste excerto, a equiparação dos substantivos próprios por meio do uso do verbo ser – único verbo da estrofe – liga os termos e pressupõe uma gradação, expressa pelos dois versos iniciais. Essa gradação, fundamentada pela cobiça, faz com que as personagens citadas, resumidas ironicamente ao termo “anões”, prolonguem uma atitude depreciativa em relação à realidade, que aparece degradada. Cantada nessa estrofe, a contaminação da pureza pela negatividade estabelece a tensão entre os termos que passam a ser vistos negativamente.

Esse posicionamento crítico revela um olhar distinto face ao elemento natural. O Romantismo epigonal, como vimos, tende a ver positivamente a relação

homem/natureza. O índio (elemento de brasilidade) e o branco são aproximados e, às vezes, identificados. Essa visão pode ser observada na obra de José de Alencar quando este coloca em pé de igualdade o branco colonizador e o índio Peri.

Em *O Guesa* o espaço natural, impregnado pelo elemento externo, degrada o equilíbrio e contamina a essência nacionalista tão valorizada pelo Romantismo. A ironia sousandradina advém da consciência da degradação, imposta ao elemento de brasilidade: “Tangendo o boi do arado. O povo infante/ O coração ao estupro abre ignorante” (Canto II, p.21). Desse modo, o natural serve ao poeta como instrumento de crítica, pois revela a contaminação dos valores inerentes à cultura brasileira, que incorpora os traços civilizados e, nesse processo, corrompe o veio genuinamente nacional.

A constatação dessa situação cria uma aversão ao colonizador, visto como responsável pela degradação:

(MUXURANA histórica)  
– Os primeiros fizeram  
As escravas de nós;  
Nossas filhas roubavam,  
Logravam  
E vendiam após.  
(*O Guesa*, Canto II, p. 25)

Os “primeiros”, entendidos como os europeus, agem negativamente sobre o traço nacional, sendo caracterizados como ladrões e aproveitadores. O uso de “vendiam” traz à cena a exposição dos fins mercantilistas que moviam a ação do colonizador.

O olhar crítico em relação ao elemento natural revela uma espécie de inversão de papéis, observada no fragmento abaixo:

(Escravos açoitando ás milagrosas imagens:)  
– Só já são senhôzinhos  
Netos d’imperadô:  
Tudo preto tá fôrro;  
Cachorro  
Tudo branco ficou!  
(*O Guesa*. Canto II, p. 28)



No excerto acima, a inversão pode ser verificada na rubrica “Escravos açoitando ás milagrosas imagens”. O verso “tudo preto tá fôrro” remete a uma possibilidade de liberdade; a ação de açoitar indica, no entanto, uma prisão cultural. Ao usar um instrumento de punição contra a própria cultura civilizada, iconizada pelas “milagrosas imagens”, o escravo incorpora a perspectiva do branco, perdendo suas particularidades culturais, tornando-se, assim, uma projeção degradada do homem civilizado.

Observa-se ainda em algumas passagens de *O Guesa* uma postura melancólica do enunciador-poético não apenas diante do passado, como também de uma conseqüente perda das “origens”:

Mas o egoismo, a indiferença, estendem  
As éras do gentio; e dos passados  
Perdendo á origem chara estes coitados,  
Restos de um mundo, os dias tristes rendem.  
Quanta degradação! Razão tiveram  
Vendo, os filhos de Roma, todos barbaros  
Os que na patria os olhos não ergueram,  
Nem marcharam á sombra dos seus labaros.  
O estrangeiro passa: que lhe importa  
A magnolia murchar, se elle carece  
Tão só d’algumas flores?... Anoitece  
N’um somno afflicto a natureza morta!  
[...]  
Selvagens – mas tão bellos, que se sente  
Um barbaro prazer n’essa memoria  
Dos grandes tempos, recordando a história  
Dos formosos guerreiros reluzentes:  
[...]  
Selvagens, sim; porém tendo uma crença;  
De erros ou bôa, acreditando n’ella:  
Hoje, se riem com fatal descrença  
E a luz apagam de Tupana-estrella..  
(*O Guesa*, Canto II, p. 21-2)

Nessa passagem, as “éras” do gentio figuram como ponto de constatação de uma descaracterização da pureza primitiva em contato com o traço europeu. Numa inversão de valores, os brancos, “os filhos de Roma”, os detentores da

cultura (supostamente civilizados) são “bárbaros” que agridem e destroem o espaço natural. A expressão “anoitece”, associada à “morte da natureza”, parece remeter à participação dos nativos no processo de degradação. Estes, por sua vez, “não erguem os olhos”, negligenciando sua própria natureza primitiva, tornando-se, assim, agentes de sua destruição.

Nesse sentido, é a morte cultural que determina a melancolia do discurso que, por esse motivo, torna-se um grito pela efetiva distinção de nossa realidade frente ao externo. Sousândrade, diferentemente de sua geração, enquadra-se na visada nacionalista menos por cantar o espaço interno recheado de beleza e plenitude, do que por revelar conscientemente a situação degradada de nossa cultura face ao externo.

(Viola rindo:)  
– D’este mundo do diabo  
Dom Cabral se apossou,  
E esta noite d’Arabia  
Astrolabia  
Desde então se bailou.  
(*O Guesa*, Canto II, p.30)

Daí termos, na poética do maranhense, um posicionamento distinto em relação ao “ufanismo” romântico. Sousândrade busca o desnudamento da artificialidade desse movimento e, por esse motivo, pode ser entendido como um romântico titânico. Esse desnudamento é perceptível quando o poeta introduz, em um tom de galhofa e ridicularização, no Canto II de *O Guesa*, poetas como Vitor Hugo, Byron, Lamartine, além de poetas de nosso Romantismo como Gonçalves Dias, Magalhães, entre outros:

(Beatos pasmadores)  
–Branca estatua de Byron  
Faz cegueira de luz?  
== Breu e brocha á criada!  
E borrada:  
Ô, ô, ô, Ferraguz! (Risadas)  
(Pasmadores impios)  
– Lamartine é sagrado?  
== Se não tem maracás,

Ô, ô, ô,! – vibram arcos  
Macacos,  
Tatús-Tupinambás.  
(*O Guesa*. Canto II, p.36)

A crítica ao discurso corriqueiro do Romantismo fica evidente pela incorporação do elemento “maracás” (instrumento musical utilizado em rituais indígenas) que, associado à interrogação e a uma “cegueira de luz”, remete diretamente à artificialidade do discurso romântico. A ridicularização de Byron e Lamartine, perceptível pela sonoridade em eco do fonema /o/ e pelas risadas aproximadas ao termo “macacos”, indica a dominação do traço nacional, metaforizado no elemento “Tatú-Tupinambá”.

Pode-se dizer que, em *O Guesa*, o eu-poético opera uma desagregação da imagem do poeta romântico. Dotada de uma visão racional diante do cânone romântico tradicional, a poética sousandradina poderia ser vista como uma crítica à máscara externa implícita no seio do romantismo conservador:

(Alviçareiras no areial:)  
– Aos céus sobem estrelas,  
Tupan-Caramurú!  
É Lindoya, Moema,  
Coema,  
É a Paraguassú;  
– Sobem céus as estrelas,  
Do festim rosicler!  
Idalinas, Verbenas  
De Athenas,  
Corações de mulher;  
– Moreninhas, Consuelos,  
Olho-azul Marabás,  
Pallidez Juvenílias,  
Marílias  
Sem Gonzaga Thomaz!  
(*O Guesa*. Canto II, p. 32.)

Nesses versos, fica patente a crítica imposta por Sousândrade ao cânone dominante. O desfile de musas como “Lindoya, Moema, Paraguassú e Marília” denuncia uma crítica à formação europeia predominante em nossa literatura

que, por muitas vezes, confecciona o interno a partir de uma espécie de molde externo. “Tupan-Caramuru” pode ser entendido como a concretização da artificialidade na expressão dos elementos de nossa cultura, pois um Deus tipicamente indígena, “Tupan”, aparece contaminado pela figura do branco colonizador, Diogo Álvares Correia.

Os versos “Olho-azul Marabás/ Pallidez, Juvenílias” corroboram a crítica à “europeização” do traço nacional pelo externo. Essa crítica se estende ao próprio movimento romântico na referência a “Moreninhas, Consuelos” e “Marabá”, personagens tipicamente românticas que podem sintetizar a artificialidade do discurso romântico epigonal. “Coema” poderia ser entendido como uma alegoria da artificialidade desse discurso.

Dessa forma, a visão lúcida diante da artificialidade romântica “epigonal” leva a uma metalinguagem de cunho satírico. Nesse percurso, o discurso sousandradino apropria-se da tradição para redimensioná-la em uma atitude marcadamente de vanguarda modernista:

(Arraia-miuda, nas malhas; AGASSIZ-UYARA)

– Que violentam-se ellipses,  
Ora, na ode infernal!  
== Venias... dias d’entrudo...  
Mais cruo  
Foi do Templo o mangoal.  
– Nús, desformes, quebrados,  
Neos, rijos, sem dó!  
== Venias... gyra, Baníua,  
A Caríua  
Doce mócoróro.  
(*O Guesa*. Canto II, p. 33)

(Discussão entre mestres de fôrmãs e fórmãs:)

– Redondilhas menores...  
== Per Guilherme e Nassáu!  
Res, non verba, senhores  
Doctores,  
Quer d’estados a nau!  
(*O Guesa*. Canto II, p. 34)

(NEPTUNOS:)  
– Os poetas plagiam,  
Desde rei Salomão:  
Se Deus crea – procream,  
Transcream –  
Mafamed e Sultão.  
(*O Guesa*. Canto II, p. 35)

Nos versos acima, o poeta introduz comicamente figuras da tradição, metaforizadas jocosamente nos “mestres de fôrmas e fórmãs”, na figura mítica de “Netuno” e na dança pandemônio do “Tatuturema”. “AGASSIZ-UYARA” indicaria uma ironia em relação à erudição própria do discurso tradicional, caracterizado como “Arraia-miuda” lançada “nas malhas”. Nessa linha de leitura, o “plágio” dos poetas apontaria para uma ridicularização do próprio fazer literário, verificada nos versos “¾ Nús, deformes, quebrados,/ Neos, rijos, sem dó!”. Nesses versos, o termo “Neos”, investido de uma visão pejorativa, é envolvido caoticamente pelos termos “desformes, quebrados” e associado a elementos como “Baíua”, “Cariua” e à onomatopéia “mócóróró”, produzindo a deflagração da distância expressiva entre os termos eruditos face aos traços naturais. Em tom de galhofa, Sousândrade aponta para sua estrutura distinta, ou seja, o “violentam-se elipses” indica a metalinguagem imanente ao poema.

Nesse ponto, temos o poeta como um visionário, um Deus ao molde do Vate romântico na medida em que inverte a criação divina ao aludir a construção racional de seus versos, metaforizada no transcriar expresso no excerto citado há pouco.

Ora, *O Guesa* que sempre se sentia  
Revestido do signo, e sem do insano  
Zeno ser filho, então lhe acontecia  
Deixar o manto ethereo e ser humano”  
(*O Guesa*. Canto II, p. 24)

Nesse processo racional, a humanização do poeta/Guesa, observável no fragmento acima, corrobora para a concretização do veio crítico comentado nesse artigo. O revestir-se em “signo” remonta à tradição romântica de vislumbrar através da criação literária um mundo idealizado que, muitas vezes, transfigura a própria realidade. No entanto, o deixar o “manto ethereo e ser humano” aponta

para a tomada de consciência em relação a esse processo. Sendo assim, o impulso criativo humanizado traz para o texto o teor racional, remetendo à lucidez do poeta face à realidade que o cerca.

Vista por esse prisma, a figura feminina de Virjanura, musa inspiradora do personagem Guesa, pode ser entendida como uma crítica ao comportamento romântico tradicional no que se refere à construção da personagem feminina:

“...Nas mãos tinha-a, mirava-a, possuía” [...].  
Quão taciturno agora! Qual se os beijos  
Esse altar profanassem dos desejos  
—Uma aza negra esvoa na alegria...”  
(*O Guesa*. Canto IV, p. 81)

O ato de possuir a amada descaracteriza a visão romântica, na qual a musa é tida como algo inatingível e, portanto, como elemento a ser adorado. A tristeza, após a consumação da posse, indica a consciência da degradação da musa. A “aza negra que esvoa na alegria” é a constatação da dessacralização da figura feminina que, vista a partir de uma ótica realista, aparece destituída de sua aura de pureza e castidade.

“Virjanûra” sintetiza, assim, a sátira à falsidade do olhar romântico em relação ao espaço brasileiro, podendo ser entendida como um prolongamento da inquietação apresentada por Gonçalves Dias na composição de “Marabá”. A diferença reside no fato de que Virjanûra aparece projetada para além da mera idealização romântica, uma vez que o eu-poético não a renega e, sim, toma-a como musa, dessacralizando-a.

Podemos observar que, em *O Guesa*, a pureza do espaço natural, quando mencionada, é relegada a um passado remoto:

“Ou quando a que nasceu para ser nossa  
Vemos em braços d’outrem delirando:  
Ou meiga patria, esperançosa e môça,  
Do seu tumulto às bordas soluçando.”  
(*O Guesa*. Canto II, p. 20)

Uma das formas de perceber o teor puro, atribuído ao traço nacional, é a fusão desse traço à figura da musa. Tal procedimento remete a uma personificação

do espaço natural que, por muitas vezes, pode ser confundido com a própria musa. A inquietação do eu-poético em relação à posse do espaço natural, que é visto nos “braços d’outrem delirando”, aponta para a conscientização de que a “meiga pátria, esperançosa e môça” perde sua plenitude, aparecendo soluçante às bordas do seu túmulo.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

De nosso ponto de vista, acreditamos que, embora fortemente marcado pela visão romântica, Sousândrade opera uma racionalização do impulso emotivo primário presente na vertente canonizada no Romantismo Brasileiro. Tal postura pode ser verificada pela lucidez com que o poeta apresenta o espaço interno corrompido pelo traço externo. Ao se apropriar criticamente do canône tradicional, por meio da adoção de um Romantismo titânico, Sousândrade revela uma noção de brasilidade distinta do ufanismo romântico, fato que faz dele um ícone para a modernidade brasileira.

Pode-se dizer, então, que a poética sousandradina não busca a expressão do interno moldado pelo prisma europeu, como o fez em larga medida José de Alencar; pelo contrário, critica essa submissão, encarando-a como ponto de descaracterização de nossa cultura. Daí termos, no romantismo sousandradino, uma sátira à “originalidade” pretendida pelo Romantismo.

Sousândrade, portanto, proporcionou a emergência de um nacionalismo racional e, com isso, mostrou um olhar inovador, o que aponta para a constatação de que a literatura brasileira seria efetivamente fundada a partir da síntese da matriz nativa com as interferências externas.

Nas considerações feitas até o momento, procuramos enfatizar que o poeta maranhense apresenta uma maior lucidez em relação à “rotina incorporada”, presente no discurso romântico conservador canonizado no Brasil. Tal postura confere à poética do maranhense um redimensionamento da harmonia romântica, levando à expressão de um Romantismo, mais lúcido e racional, próximo da vertente romântica alemã.

O poeta maranhense não fica na mera reprodução de valores alheios a nossa cultura, mas tenta deflagrar a tensão existente entre eles no seio de nossa cultura. Na valorização da “cor local”, Sousândrade deixa transparecer um anseio

nacionalista. A utilização de elementos da língua tupi como “urari” (veneno), “urucari” (palmeira), “potyras” (flor), “cáe-á-ré” (rio de água branca na língua dos índios Barés) e “jacaré”, além da constante alusão à cultura indígena, figuram como uma possibilidade de saída diante da dependência romântica ao elemento externo.

Por esse prisma, a valorização da “cor local” é fator de ironia na inusitada poética sousandradina, pois no interno sobrevive o “sonho” de uma plenitude futura que, no entanto, não se realiza. No clamor pela valorização da “cor local”, o poeta de *O Guesa* não vê o nativo como mero prolongamento do europeu civilizado – Jurupari equiparado a Satanás, ou *O Guesa* comparado a Jesus –, mas como expressão das matrizes nativas enquanto detentoras do cerne da brasilidade. É justamente por essa posição intrinsecamente nacionalista que Sousândrade pode ser relacionado à modernidade.

Como vimos, a postura lúcida perante a matriz nacional aproxima a poética de Sousândrade ao Romantismo titânico ou racional. Sua preocupação em expressar a situação degradada do homem nativo (vítima da ação colonizadora) confere ao poema um engajamento político-social concretizado na figura utópica da República. Expressando a realidade histórica e social da segunda metade do século XIX, Sousândrade busca uma visão mais ampla da dependência econômica imposta pela ação do estrangeiro colonizador, evidenciando, com isto, o aprisionamento cultural do colonizado, que passa a construir sua visão de mundo pelo prisma do outro e, nesse processo, perpetua a dependência.

O poeta maranhense foi um dos primeiros poetas brasileiros a apontar para a nova perspectiva sócio-econômica que se materializava: o capitalismo. O despontar dessa nova estrutura social modifica o olhar sousandradino face às particularidades nacionais, deflagrando o pessimismo e a amargura diante da situação dos povos colonizados.

Essa visão negativa, crivada de racionalidade, aparece de forma sintética nos versos que seguem:

Tupan! vampiro em volta da candeia!  
Dissolução do inferno em movimento!  
(*O Guesa*, Canto II. p.41)

O Deus “Tupan” caracterizado como um vampiro, denota o racionalismo imanente ao poetar sousandradino, uma vez que retira do mito indígena toda a



carga positiva para, a partir daí, decretar a decadência da nação que se expande comparada a um inferno.

Esse procedimento aponta para aquilo que Vizzioli (1993) chama de conciliação entre a razão e o sentimento no romantismo racional ou titânico. Assim como Hölderlin, Sousândrade impôs a sua poética o mesmo posicionamento crítico, questionando a pura emotividade romântica para, racionalmente, expor uma poética lúcida em relação à realidade de sua época.

É justamente por esse olhar crítico perante a matriz nativa que o poeta distancia-se da mesmice de seus contemporâneos. Tal postura implica uma manipulação consciente da tradição literária, permitindo a compreensão da modernidade sousandradina como resultado de uma visão romântica, privilegiada pela lucidez diante de seu tempo. Como salienta Williams (1976), a obra de Joaquim de Sousândrade possui características modernas, mas só pode ser compreendida em sua plenitude se encarada necessariamente como uma obra romântica.

De nosso ponto de vista, Sousândrade pode ser entendido como um poeta romântico, pois mesmo demonstrando uma consciência crítica diante da degeneração moral e ética da sociedade do século XIX, continua preso ao olhar utópico característico do discurso romântico.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, C. de. Meus oito anos. In: BANDEIRA, M.; CAVALHEIRO, E. **Obras-primas da lírica brasileira**. São Paulo: Martins, 1957. p. 78-79.
- ALENCAR, J. **Poesias completas**. São Paulo: Brasiliense, 1910.
- BANDEIRA, M. Românticos. In: \_\_\_\_\_. **Apresentação da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1963.
- BLANCHOT, M. O Athenaeum. **Folha de São Paulo**, S. Paulo, 27 maio 1988. Folhetim, B-2/5.
- BOSI, A. Imagens do Romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 241-256.
- BOSI, A. **História concisa da Literatura brasileira**. 37.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de. **Sousândrade: o Inferno de Wall Street**. São Paulo: Invenção, 1964.

CAMPOS, A.de; CAMPOS, H. de. **ReVisão de Sousândrade**. 2. ed. São Paulo: Invenção, 1979.

CAMPOS, H. de. O processo de destruição dos gêneros: um precursor: Sousândrade. In: \_\_\_\_\_. **Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 18-24.

CÂNDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1969. V. 2.

CÂNDIDO, A. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas/ FFLCH, 2002.

CAVALHEIRO, E. **Panorama da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959. V. 2.

CHIAMPI, I. (Org.). **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.

DIAS, G. **Poesias completas**. 2.ed. São Paulo: Saraiva, 1957.

ELIOT, T. S. **Ensaio**. São Paulo: Vozes, 1989.

GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

LIMA, L. C. Um poeta inexistente: Sousândrade. **Jornal da Poesia**, n. 1, 2001. Disponível em <[www.secret.com.br/jpoesia/lclima.num](http://www.secret.com.br/jpoesia/lclima.num)>. Acesso em: 08/04/2001.

LOBO, L. **Épica e modernidade em Sousândrade**. Rio de Janeiro: Presença/ São Paulo: EDUSP, 1986.

MANNHEIM, K. **Diagnóstico de nosso tempo**. Tradução de Octávio Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1959.

PAZ, O. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução de Olza Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREIRA, D. C. de. **Tradição e modernidade em Sousândrade**. São José do Rio Preto: 2003. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista.

ROSENFELD, A. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROSENFELD, A. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 261-275.

SOUSÂNDRADE, J. de. Memorabilia. In: WILLIAMS, F. G. **Sousândrade: prosa**. São Luís/MA: SIOGE, 1978.

SOUSÂNDRADE, J. de. **O Guesa**. Edição fac-similar organizada por Jomar Moraes. São Luís/ Maranhão: SIOGE, 1979.

SOUSÂNDRADE, J. de. Memorabilia. In: WILLIAMS, F. G. **Sousândrade**: prosa. São Luís/Maranhão: SIOGE, 1976.

TURCHETTI, S. I. O mito em Iracema de José de Alencar. **Revista Literária do Corpo discente da UFMG**, Belo Horizonte, p. 35-46, 1984-85.

VALÉRY, P. **Variedades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VIZZIOLI, P. O sentimento e a razão nas poéticas do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 137-157.

WILLIAMS, F. G. **Sousândrade**: vida e obra. São Luís/MA: SIOGE, 1976.

Recebido em 21/03/03. Aprovado em 03/12/03.

---

**Title:** Sousândrade: tradition and modernity

**Author:** Danglei de Castro Pereira

**Abstract:** The present study aims at contributing for a better understanding of the role of Sousândrade within the limits of Brazilian Romanticism. In this study it is noted that his poetics not only perpetuates that movement's libertarian and revolutionary spirit, as it may also be included in a titanic Romanticism. From such a rational romanticism, the poetics of Sousândrade may be understood as a precursor to modernity.

**Keywords:** Sousândrade; Brazilian Romanticism; Brazilian poetry; tradition; modernity.

**Titre:** Sousândrade: tradition et modernité

**Auteur:** Danglei de Castro Pereira

**Résumé:** L'étude présente cherche à contribuer à une meilleure compréhension de Sousândrade dans les limites du Romantisme Brésilien. L'article attire l'attention au fait qui concerne sa poétique, laquelle ne perpétue pas seulement l'esprit libertaire et révolutionnaire de ce mouvement, mais peut faire aussi partie d'un Romantisme titanique. À partir de ce romantisme rationnel, la poétique de Sousândrade peut se faire comprendre comme précurseur à la Modernité.

**Mots-clés:** Sousândrade; Romantisme Brésilien; Poésie Brésilienne; tradition; modernité.

**Título:** Sousândrade: tradición y modernidad

**Autor:** Danglei de Castro Pereira

**Resumen:** El presente estudio procura contribuir para una mejor comprensión Del papel Sousândrade dentro de los límites Del Romanticismo brasileño. El artículo apunta para el hecho de su poética, no solo perpetua el espíritu libertario y revolucionario de ese movimiento, como también puede ser incluido en un Romanticismo titánico. A partir de ese romanticismo racional, la poética de Sousândrade puede ser comprendida como precursora de la modernidad.

**Palabras-clave:** Sousândrade; Romanticismo brasileño; poesía brasileña; tradición.