

# O “CASO” SOUSÂNDRADE NA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA BRASILEIRA<sup>1</sup>

## THE SOUSANDRADE “CASE” IN THE LITERARY HISTORIOGRAPHY OF BRAZIL

---

Ana Karla Canarinos<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** O poeta Sousândrade tornou-se um “caso” entre os historiadores de Literatura Brasileira devido à dificuldade de situá-lo e enquadrá-lo dentro de uma estética unívoca. A partir de algumas questões a respeito da viabilidade de se fazer historiografia literária atualmente e dado o lugar marginal que o poeta ocupa nos principais manuais de História Literária Brasileira do século XIX: *História da literatura brasileira*, de Silvio Romero, e *História da literatura brasileira*, de José Veríssimo, este trabalho se objetiva em mapear alguns possíveis enlaces de sua poesia com a tradição literária brasileira. Essa marginalidade do poeta será contrastada com os trabalhos de críticos e historiadores literários do século XX, como Antonio Candido, Haroldo de Campos e Luiza Lobo, autores que repensaram e problematizaram sob diferentes perspectivas a poesia de Sousândrade.

**Palavras-chave:** Literatura Brasileira. Poesia. Sousândrade.

**ABSTRACT:** The poet Sousândrade has become problematic among historians of Brazilian Literature, due to questions about the viability of doing literary history nowadays, and because of the marginal place the poet has in mainstream Brazilian Literary History from the XIX century: *Historia da literatura brasileira*, from Silvio Romero, and *Historia da literatura brasileira*, from José Veríssimo, this work aims to map some possible links between Sousândrade and Brazilian literary tradition. We will contrast this marginalization of the poet with the works of some literary critics from XX century, like Antonio Candido, Haroldo de Campos and Luiza Lobo, authors that represent and problematize from different perspectives the Sousândrade poetry.

**Keywords:** Brazilian Literature. Poetry. Sousândrade.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 21 de setembro de 2015 e aceito em 19 de novembro de 2015. Texto orientado pela Profa. Dra. Sandra Mara Stroparo (UFPR).

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Letras (Estudos Literários) da UFPR. Bolsista da Capes.  
E-mail: anakarla.canarinos@gmail.com



## INTRODUÇÃO

No ensaio *Tradição e talento individual*, T.S Eliot tem como ponto de partida algumas questões a respeito do conceito de História Literária. Tendo em vista que o sentido de História sofreu uma brutal crise em meados do século XX, atingindo também os estudos literários, Eliot irá afirmar a necessidade da História para se pensar a Literatura, sem cair no historicismo que previa uma “progressão” e “evolução” literária, uma vez que para o autor “a arte nunca progride, mas (...) o material da arte nunca é o mesmo” (ELIOT, 1989, p. 37). Segundo Eliot, esse postulado objetivista do historicismo do século XIX, que considerava a obra com um sentido único e eterno, deveria ser repensado, uma vez que “a obra é sempre renovada pela (s) consciência (s) do presente (s) desse passado”, e só assim a História poderia ser construída de maneira viva e não como matéria evolutiva.

A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, esse alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentimento histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal, e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torna mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. (ELIOT, 1989, p. 39)

Barthes, no ensaio *História ou Literatura?*, formula o problema da História Literária de maneira mais pessimista, encontrando alguns problemas nas relações entre História e a obra de arte. Para Barthes, a linguagem de um autor é algo que ele herda, e seu estilo é uma estrutura pessoal, uma escolha a partir de várias observações verbais. Nesse sentido, sua forma de escrita é algo que ele escolhe, a partir das possibilidades historicamente disponíveis. Sob esse aspecto, Barthes critica os historiadores da literatura por disporem de um método histórico,



mas negligenciam a natureza histórica do objeto literário. Segundo o teórico, a história literária feita até meados do século XX, não poderia ser considerada história e sim uma "crônica", uma vez que se tratava de "uma sequência de monografias em que cada uma pouco mais faz do que cercar um autor e estudá-lo por si mesmo" (BARTHES, 1986, p. 46). Na melhor das hipóteses, a história literária se configurava como uma história das obras.

Em suma, a obra é essencialmente paradoxal, ela é ao mesmo tempo signo de uma história e resistência a essa história. É este paradoxo fundamental que se revela mais ou menos lucidamente nas nossas histórias da literatura. Toda a gente se apercebe de que a obra escapa, que ela é uma coisa diferente da sua própria história, da soma das suas fontes, das suas influências ou dos seus modelos: um núcleo sólido, irredutível, na massa indecisa dos acontecimentos, das condições, das mentalidades coletivas. Eis porque nunca dispomos de uma história da literatura, mas apenas de uma história de literatos. (BARTHES, 1986, p. 47)

Esse caráter paradoxal da obra em relação à história e essa insistência da historiografia em centralizar o papel do autor, também é analisado por Robert Hans Jauss, no texto *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994). Ao começar apresentando alguns problemas da História Literária: enumeração meramente cronológica das obras, seguindo tendências gerais de gênero ou biografia dos autores, Jauss traça um panorama do caminho percorrido pela historiografia, saindo de uma historiografia literária positivista, e chegando na oposição existente entre a crítica marxista e a crítica formalista. Segundo o teórico, ambos os métodos: o formalista e o marxista, ignoram o papel do leitor, papel imprescindível para o conhecimento estético e histórico na análise literária. Sob uma perspectiva da Estética da Recepção, Jauss propõe uma alternativa para o estudo da história literária: a entrada do leitor no interior da análise. Este estava ausente do formalismo que, acreditando na literariedade do texto, postulava sua autossuficiência textual frente à sucessão temporal. Estava também ausente do marxismo, que o transformava (assim como o autor) numa classe social. Sob este aspecto, em Jauss, o leitor e sua experiência estética assumem uma nova posição.

Nessa tentativa de rever a possibilidade de fazer História Literária, Jauss trabalha com o conceito de horizonte de expectativa. Para o autor, é através deste conceito que se pode determinar o caráter artístico e o valor da obra em análise: "a distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a "mudança de horizonte" exigida pela acolhida a nova obra, determina, do ponto de vista da Estética da Recepção, o



caráter artístico de uma obra literária" (JAUSS, 1994, p. 37). Para explicitar como se efetua uma história da literatura, do ponto de vista da recepção, o autor propõe a análise a partir de formas conjuntas: a diacrônica, a sincrônica e o relacionamento entre a vida prática e a literatura.

Nesse sentido, as dúvidas a respeito da viabilidade da História Literária e dos métodos utilizados para pensar o conjunto das obras e a relação que estas mantêm com a História, fez com que vários críticos e teóricos reavaliassem a questão no século XX. Esse debate aponta, muitas vezes, para uma espécie de "crise" e "fim" da historiografia. Outros críticos, como Jauss, propõem uma saída para o problema. Apesar do quadro agonizante da disciplina, vários críticos brasileiros do século XX repensaram a tradição literária brasileira e o lugar que alguns autores paradigmáticos ocupam no interior desta.

## O "CASO" SOUSÂNDRADE NA CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA

Joaquim de Souza Andrade (1832-1902), ou Sousândrade, nasceu no Maranhão. O autor foi um grande viajante, passou dois anos viajando pela Europa, de 1854 a 1856, passou pela África e o Rio de Janeiro em 1857 e, segundo os pesquisadores Jomar Moraes e Frederick Williams, os maiores editores da obra sousandradina, o autor empreendeu pelo menos uma viagem ao Amazonas (1858) e à América Hispânica (1878). No período de 1871 a 1885, o autor morou em Nova York, período em que sai a primeira edição de *O guesa* incluída das *Obras poéticas* em 1877.<sup>3</sup>

Contemporâneo de Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire e José de Alencar, Sousândrade tornou-se um **caso** na revisão da história literária brasileira. Segundo os irmãos Campos, nos manuais de história literária do século XIX, José Veríssimo o repudiou, não apenas ao poeta como também a todo o simbolismo brasileiro. Sílvio Romero, em 1888, aponta a visão para um Sousândrade irregular, "capaz de audácias que o projetam para fora da toada comum, mas de escassa inteligibilidade" (CAMPOS, 1982, p. 21). No século XX, na década de 30, Humberto de Campos, João Ribeiro, Clarindo Santiago, Astolfo Serra e Raimundo Lopes trazem mais informações sobre a vida e a obra do poeta sem, contudo, comentar largamente a propósito de sua poesia.

Em 1956, segundo Augusto e Haroldo de Campos, o crítico Fausto Cunha faz a primeira tentativa de avaliação do poeta, ressaltando a

---

<sup>3</sup> As informações biográficas do autor foram retiradas do prefácio da organização do poema *O guesa*, realizado por Luiza Lobo.



“tremenda importância histórica” (CAMPOS, 1982, p. 22) e comparando as invenções vocabulares com a poesia de Ezra Pound e a prosa de Joyce. No entanto, Fausto Cunha assemelhando-se ainda à crítica de Silvio Romero, destaca os prejuízos de inteligibilidade e desnivelamento estético do autor. Em 1959, o crítico Antonio Candido, na sua *Formação da literatura brasileira*, enquadra o poeta como um romântico menor. Candido reconhece a originalidade e a ousadia formal do autor, entretanto, o crítico afirma que “o pendor para termos difíceis roça o mau gosto” (CANDIDO, 2012, p. 523).

Sob essa perspectiva, Sousândrade representa, junto com Pedro Kilkerry e Qorpo Santos, um problema de enquadramento no interior de um sistema literário brasileiro sob a perspectiva de uma categorização. Autor de obras herméticas como, *Harpas selvagens* e *O guesa*, a poesia de Sousândrade é extremamente difícil de enquadrar sob uma estética unívoca. A divisão em três fases do Romantismo brasileiro – indianismo, subjetivismo lírico e subjetivismo realista – noção muito difundida nos manuais escolares, preconiza uma classificação que supostamente deve ser aplicada a qualquer poema publicado no período romântico. Lido sob uma aura de gênio e louco, Sousândrade escapa do limiar das principais produções poéticas do período romântico, tendo em vista a produção de autores como Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu e Castro Alves.

No século XX, temos duas perspectivas distintas de pensar a tradição literária brasileira. A primeira refere-se ao conceito de sistema literário orgânico, consolidado por Antonio Candido, na *Formação da literatura brasileira*. Esse sistema, segundo o autor, refere-se a um conjunto de obras ligadas por denominadores comuns e características internas semelhantes que se manifestam historicamente e fazem da literatura um todo orgânico. De acordo com Candido, quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre a formação da continuidade literária, ou seja, a formação de uma tradição. A segunda concepção, formulada por Haroldo de Campos, na obra *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*, problematizará esse posicionamento historicista da tradição crítica literária brasileira de Antonio Candido, o qual, segundo Campos, reafirma fortemente a “questão da origem” (CAMPOS, 2011, p. 19). Haroldo de Campos vai questionar esse mapeamento coeso de um plano da história literária, que implica certa evolução linear das obras, as quais formariam, em conjunto, um todo integrativo e orgânico. O centro da crítica de Haroldo de Campos será a noção de sistema estabelecida por Antonio Candido, a qual implica a marginalização de autores como Gregório de Matos, Sousândrade e Pedro Kilkerry, por não apresentarem “denominadores comuns, que permitam reconhecer as notas dominantes duma fase” (CANDIDO, 2012, p. 25).



A *Formação* privilegia – e o deixa visível como uma glosa que lhe percorre as entrelinhas – um certo tipo de história: a evolutiva-linear-integrativa, empenhada em demarcar, de modo encadeado e coerente, o roteiro de “encarnação literária do espírito nacional”; um certo tipo de tradição, ou melhor, “uma certa continuidade da tradição” aquela que, “nascida no domínio das evoluções naturais”, foi “transposta para o do espírito”, ordenando as produções deste numa “continuidade substancial, harmoniosa, excludente de toda perturbação que não caiba nessa progressão finalista (veja-se, no caso do próprio Romantismo que lhe serve de paradigma, a minimização de Sousândrade, por sinal “barroquizante” em largos aspectos de sua dicção, notadamente no *O guesa*). (...). Com base nesses pressupostos, constitui o seu modelo de descrição e de explicação. O modelo é necessariamente redutor: o que nele não cabe é posto à parte, rotulado de “manifestações literárias” por oposição à “literatura” propriamente dita enquanto “sistema”. (CAMPOS, 2011, p. 37)

Autores como Sousândrade, Gregório de Mattos e Kilkerry são marginalizados por não apresentarem a noção de continuidade da tradição. Nesse sentido, Haroldo de Campos propõe uma alternativa: o estudo da literatura a partir de uma História Sincrônica. O autor propõe uma história que revele os momentos de ruptura e transgressão e que entenda a tradição não de um modo “organicista” (CAMPOS, 2011, p. 24), mas como uma “dialética da pergunta e da resposta, um constante e renovado questionar da diacronia pela sincronia” (p. 66). Sob essa perspectiva, Augusto e Haroldo de Campos, ao resgatarem a poesia de Sousândrade, irão valorizar sobretudo os aspectos que rompem com a tradição. Segundo os críticos “uma das características do movimento de renovação literária que se consolidou neste século é a de ser ele acompanhado pelo redescobrimiento (...) de poetas boicotados e obscurecidos pela rotina de uma tradição” (CAMPOS, 1982, p. 23). Seguindo essa linha, os irmãos Campos irão reavaliar a poesia de Sousândrade a partir de quatro principais características: o barroquismo e imagismo, estilo metafísico-existencial, estilo conversacional-irônico e estilo sintético-ideogrâmico. Em ambas as características, a poesia de Sousândrade é sempre vista comparada aos *Cantares* de Pound, à poesia de Byron, Hoelderlin, Corbière, Shakespeare, Lamartine, James Joyce, Nerval, Novalis, Holtz e outros poetas europeus (CAMPOS, 1982).

Na revisão realizada por Haroldo e Augusto de Campos, a poesia de Sousândrade, sobretudo nos dois principais momentos da épica (o canto II, *Tatuturama*, e o canto X, *Inferno de Wall Street*), é comparada aos principais autores modernos europeus, isso como uma forma de reabilitar e enfatizar o valor



da obra sousandradina. O centro de análise de Augusto e Haroldo de Campos, são as transgressões e a ruptura com a tradição literária brasileira, uma vez que Sousândrade, “diferentemente dos lacrimatórios e dos estereótipos da sensibilidade em que tantos de seus contemporâneos se extravasaram” (CAMPOS, 1982, p. 32) transforma o *pathos* romântico em “fundação do ser mediante a palavra” (p. 32), semelhante ao que Holderlin executou em sua poesia e, “de um modo geral, com certa linha moderna do Romantismo germânico, de que também Novalis é outro expoente” (p. 34).

A causa desses problemas e impasses ao enquadrar o poeta Sousândrade em uma tradição literária brasileira, surge, em parte, justamente do pressuposto de análise que aborda os autores brasileiros a partir de uma perspectiva das literaturas centrais. Franco Moretti, no artigo *Conjeturas sobre a literatura mundial*, ao pensar a respeito da existência de uma Literatura Universal, afirma que esse sistema é uno e desigual, pois, segundo o autor, é formado a partir de um centro e de uma periferia. “Isso é o que significa una e desigual: o destino de uma cultura (geralmente uma cultura da periferia) é cortado e alterado por outra cultura (do centro) que a ignora completamente” (MORETTI, 2001, p. 52). Luís Bueno, ao relativizar essa noção de centro para pensar a literatura brasileira, no artigo *Literatura mundial e tradição interna*, de 2009, aponta a maneira como a crítica literária brasileira tende a vislumbrar a sua tradição literária como marcada pelo atraso e considerar que esta só avança por exceção, justificando-se pela genialidade de escritores como Machado de Assis e Guimarães Rosa. Os que fogem da genialidade, ou desse sistema literário, são renegados à margem das discussões. Para tanto, Luís Bueno propõe: “(...) se o que foge do padrão das literaturas centrais for visto como uma característica e não como um rebaixamento ou como uma impostação falhada é possível se fazer uma leitura das obras que se distanciam dos modelos canônicos centrais” (BUENO, 2009, p. 125), uma vez que se faria uma leitura sob uma perspectiva de ser da literatura brasileira. Sob esse aspecto, pretendemos analisar a poesia de Sousândrade não sob a perspectiva das literaturas centrais, mas sob um prisma interno da literatura brasileira.

O exemplo apontado por Luís Bueno é o caso de Guimarães Rosa, enquadrado no interior de um regionalismo da década de 1930. Ao restringir a literatura de 1930 exclusivamente ao regionalismo, o que teremos no horizonte é um amplo painel que exclui experiências muito diferentes entre si, como, por exemplo, a individualidade de Guimarães Rosa. O romancista, segundo Luís Bueno, não emerge como algo excepcional, mas antes orgânico em relação à tradição a que pertence e ao que está na periferia do cânone.

Nesse enquadramento, a obra de Rosa não se construiria como “superação” dos limites estreitos do romance de 30, mas sim na relação com ele, às vezes partilhando certos elementos



explorados por autores que, em geral, são vistos como apenas “superados” por ele, num complicado jogo de continuidades e pequenos deslocamentos em relação à geração que escreveu o romance de 30.

**Em suma: olhar da periferia e para a periferia – seja a da literatura mundial, seja a do cânone brasileiro – abre uma perspectiva que pode permitir entender de outra forma a literatura que se faz neste canto do mundo e o lugar que ela ocupa quando posta em confronto com outras literaturas, inclusive as centrais.** (BUENO, 2009, p. 130, ênfase acrescentada)

Nesse sentido, Sousândrade, assim como Guimarães Rosa, não constrói um exemplo de superação dos limites poéticos do Romantismo brasileiro, antes está em relação com esses autores, “num complicado jogo de continuidades e pequenos deslocamentos” com a tradição.

## O GUESA E A TRADIÇÃO LITERÁRIA BRASILEIRA

Affonso Ávila, em *O poeta e a consciência crítica*, revisa alguns conceitos e alguns “velhos tabus de uma historicidade apoiada na divisão estanque de etapas e escolas de estilo” (ÁVILA, 2008, p. 19), concebendo a tradição literária brasileira sob uma perspectiva distinta da qual Candido analisou na *Formação*. Em uma sequência que resgata o barroco, Ávila pensa a tradição a partir de “uma insinuação de formas barroquizantes que se caracteriza pela propensão inventiva e pela criatividade da linguagem” (p. 20). Essa tradição basicamente partiria desde Gregório de Mattos, passaria por Cláudio Manoel da Costa e Sousândrade, e chegaria nos modernistas Mário de Andrade, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Guimarães Rosa.

Dentro dessa perspectiva de analisar a tradição por um viés mais barroquizante e de propensão mais criativa da linguagem, Luiz Costa Lima, no ensaio *O campo visual de uma experiência antecipadora*, elenca uma série de diferenças entre o romântico Gonçalves Dias e Sousândrade. Essas diferenças, de modo geral, se dariam pelo fato de Sousândrade fazer parte dessa tradição mais inventiva da linguagem, destoando do nacionalismo exacerbado de seus contemporâneos. Essa ruptura, segundo Luiz Costa Lima, seria a causa da marginalização do poeta nos mais variados manuais de história literária brasileira. As argumentações do crítico se baseiam no sentimento de “autopiedade romântico”



que faz com que “as associações linguísticas de Gonçalves Dias sejam previsíveis, carentes de uma linguagem transfiguradora, portando uma eloquência ritmicamente sustentada em termos fixos e em personagens típicos” (LIMA, 1982, p. 399 e 400).

Apesar de boa parte da crítica do poeta enfatizar o desvio que a poesia de Sousândrade representa no interior de uma tradição literária brasileira, a sua obra apresenta diversos pontos de interlocução com os seus contemporâneos, tanto no aspecto formal como nos temas. Ainda que ele apresente uma descontinuidade no trabalho com a linguagem, o autor guarda laços com a tradição literária brasileira, sobretudo com o também maranhense, Gonçalves Dias. A partir dessa perspectiva interna de pensar a poesia de Sousândrade, elencaremos alguns possíveis enlaces entre *O guesa* e a produção poética de Gonçalves Dias.

A épica *O guesa* é narrada por dois narradores que se constituem da seguinte forma: por um lado, a voz épica, ou histórica, a qual descreve os acontecimentos de forma exterior, como se fosse em terceira pessoa; e por outro lado, a voz do personagem, narrado em primeira pessoa, como ponto de vista pessoal do próprio Guesa. Essa diferença no uso das vozes é muitas vezes marcada pelo uso de aspas, principalmente na voz do Guesa, quando ele descreve seus sentimentos e temores. Sob esse aspecto da narração, no poema *I-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias, também há essa mudança de voz, uma vez que no canto IV, o protagonista canta o seu lamento de morte: “Meu canto de morte, guerreiros, ouvi” (DIAS, 1944, p. 22), em primeira pessoa, destoando da voz em terceira pessoa que inicia narrando a história.

Há, também, uma oscilação na forma dos versos, no canto de morte de Juca Pirama. Enquanto na voz em terceira pessoa, temos decassílabos, no canto de morte encontramos cinco versos sincopados, rápidos e curtos, justamente para demarcar a mudança de tom do poema. Em Sousândrade, boa parte da épica é escrita em decassílabos, como em Gonçalves Dias, a mudança ocorre em parte dos cantos II e X, em que encontramos mudança total da forma e invenção de palavras.

É possível, ainda, estabelecer uma relação entre as duas obras no próprio título dos poemas: *I-Juca Pirama* e *O guesa*. Enquanto Juca Pirama significa “aquele que vai morrer” ou “aquele que é digno de ser morto”, o guesa, segundo uma lenda colombiana, era uma espécie de vítima sacrificial que periodicamente os Muíscas ofereciam a uma das suas divindades mais importantes. A vítima era educada e preparada até os quinze anos, idade com a qual era sacrificada e seu coração era entregue como alimento ao Sol. Tanto em Sousândrade como em Gonçalves Dias, temos um título que remete a vítima a ser sacrificada e um mote poético que gira em torno da sentença de morte do protagonista.



Ao estabelecer algumas relações entre a poesia de Sousândrade e a de Gonçalves Dias, Luiza Lobo afirma que em *O guesa* há duas fases bem distintas: "(...) a primeira correspondendo à fase romântica ou 'ultra romântica', escrita até 1865 e representada pelos cantos I a VII; a segunda parte, constituída pelos cantos IX ao Epílogo e escritas de 1871 a 1884" (LOBO, 1979, p. 39, ênfase no original). A primeira parte, segundo a autora, corresponderia aos momentos de maior influência do Romantismo brasileiro. Isso posto, no primeiro canto de *O guesa*, encontramos um início idílico, no qual o protagonista se refere, por um lado, à exuberância da natureza americana e, por outro, à crueldade do colonizador, visto como elemento destruidor da paz primitiva:

Cândidos Incas ! Quando já campeiam  
Os heróis vencedores do inocente  
Índio nu; quando os templos s'incendeiam,  
Já sem virgens, sem oiro reluzente,  
Sem as sombras dos reis filhos de Manco,  
Viu-se . . . ( que tinham feito? e pouco havia  
A fazer-se . . . ) num leito puro e branco  
A corrupção, que os braços estendia! (SOUSÂNDRADE, 2012,  
p. 51)

No poema *Canção do exílio*, como boa parte da obra de Gonçalves Dias, também há a valorização dos aspectos naturais: "Minha terra tem palmeiras, / onde canta o sabiá!" (DIAS, 1944, p. 21) e a afirmação patriótica da terra: "Nosso céu tem mais estrelas, / nossas várzeas têm mais flores, / nossos bosques têm mais vida, / nossa vida mais amores" (p. 21), associadas a uma esperança no futuro: "Não permita Deus que eu morra, / sem que eu volte para lá" (p. 22), que podem ser entendidas como constantes canônicas de nosso Romantismo. No fragmento de Sousândrade, encontramos a idealização da natureza e do indígena, representado pelo Inca, temática muito recorrente não apenas em Gonçalves Dias, como também nas obras indianistas de José de Alencar: *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874).

A constante aproximação do cenário exótico da **pátria** ao jardim do Éden, ponto de pureza natural presente no livro de *Gênesis*, leva a uma idealização tipicamente romântica, pois o território nacional é comparado a um elemento de absoluta pureza, como em *Canção do exílio*. Essa postura implica um nacionalismo latente, pois o elemento natural, visto como ponto de afirmação da individualidade, passa a ser adorado como índice de brasilidade.

O Éden ali vai naquela errante  
Ilhinha verde – portos venturosos



Cantando à tona d'água, os tão mimosos  
Símplices corações, o amado, o amante.

Encantados lá vão, às grandes zonas  
Dum outro mundo, a amar, a ouvir cantando:  
Oh, ninguém sabe o encanto do Amazonas  
Ao sol, ao luar, as águas deslumbrando!

Esta é a região das belas 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 arçarânea flor, por quem doudeia,  
Fulge ao sol o rubi dos beija-flores,  
E ao luar perfumado a ema vagueia. (SOUSÂNDRADE, 2012,  
p. 74)

Essa visão idílica da natureza corroborada pelo eu lírico, ressalta os elementos naturais como "borboleta azul", "arçarânea em flor", "beija-flores", "ema", comparando-os aos tons amenos da natureza como o entardecer e tendo ao fundo uma "cantilena". Essa postura indica a visão do espaço natural como símbolo de paz para o eu-lírico, pois a região configura-se como encantadora, formosa e idealizada. A sinestesia "luar perfumado" poderia ser citada como confirmação dessa visão idílica referida à natureza. As riquezas "oiro" e "rubi" são derivadas de elementos naturais como o raio e os beija-flores. Essa indicação remete a uma riqueza imanente ao traço natural. Nesse sentido, há uma supervalorização da natureza que, via de regra, vem envolta em um olhar deslumbrado e, portanto, nacionalista e idealizador, característica atribuída aos autores românticos canônicos como Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu.

No poema de Gonçalves Dias, *Quadras de minha vida*, o eu-lírico, a partir de um tom nostálgico e memorialístico, rememora os principais momentos de sua juventude. O primeiro deles é a lembrança da natureza e dos sentimentos despertados a partir de sua contemplação e beleza: "De bela flor vicejante, / e da voz imensa e forte / e Do verde bosque ondulante, / inteira a natureza me sorria" (DIAS, 1944, p. 178). O elemento natural, como no fragmento de Sousândrade, 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 e a pureza da amada comparada à mãe e à irmã teriam a função de reafirmar a ligação do sujeito com o estado de pureza da natureza.

Ainda a respeito das características comuns de *O guesa* com a tradição literária brasileira, Luiza Lobo vai afirmar que a invocação de *O guesa* é, na realidade, a recriação de uma passagem do Canto I de *Os timbiras* (1857), de Gonçalves Dias. Segundo a autora, Sousândrade utilizou, inclusive, parte de *Os timbiras* como epígrafe na obra *Novo éden* (1893).

“O paço, ou o povo?” Propaganda Republicana.

“A tua vida a minha glória insulta!”

Disse, e como o condor, descendo a prumo

Dos astros, sobre o llama descuidoso,

Pávido o prende nas torcidas arras

E sobe audaz onde não chega o raio...

Voa Itajuba sobre o rei das selvas,

Cinge-o nos braços, contra si o aperta

Com força incrível: o colosso verga,

Inclina-se, desaba, cai de chofre,

E o pó levanta e atroem fortes os ecos. (SOUSÂNDRADE, citado em LOBO, 2005, p. 80)

Segundo Lobo, a primeira citação da epígrafe, “Propaganda Republicana”, remete ao poema de Castro Alves, *O povo ao poder*, publicado em 1870. A autora afirma ainda que os livros *Os escravos*, de Castro Alves, e *Americanas*, de Gonçalves Dias, foram citados por Sousândrade no artigo *Notas literárias*, publicado no *Novo mundo* (1873), em Nova Iorque, no qual o autor elogia temas históricos como sendo importantes para a juventude. A segunda citação, parte do primeiro canto de *Os timbiras*, trata do combate entre Itajuba, chefe dos Timbiras, e o chefe dos Gamelas. Para evitarem maior derramamento de sangue, decidiram que, dentre os chefes tribais, aquele que vencesse o combate dominaria a tribo do perdedor. Depois de uma luta que o poeta descreve como “horrivelmente bela” (DIAS, 1944, p. 255), Itajuba vence o combate. Entretanto, os Gamelas fugiram pela floresta e não aceitaram o jugo de servirem ao filho de Jaguar, o Itajuba. Com a morte do chefe Gamela, seu filho, Gurupema, é quem assume o comando. Com a fuga dos Gamelas, os Timbiras se reúnem e só então dão por falta de um guerreiro, Jatir, filho de Ogib. Para negociarem com a tribo derrotada, Itajuba encarrega Juruçei de levar-lhes a mensagem de paz. No canto



primeiro de *O guesa*, encontramos alguns pontos convergentes com o primeiro canto da *épica* de Gonçalves Dias:

Eia! Imaginação divina!  
Os Andes  
Vulcânicos elevam cumes calvos,  
Circundados de gelos, mudos, alvos,  
Nuvens flutuando – que espetác'los grandes!  
Lá, onde o ponto do condor negreja,  
Cintilando no espaço com brilhos  
D'olhos, e cai a prumo sobre os filhos  
Do lhama descuidado; onde lampeja.

Da tempestade o raio; (...). (SOUSÂNDRADE, 2012, p. 51)

Em *O guesa*, no canto I, há a descrição dos Andes e o tema do culto ao Sol, que seria a causa da morte do protagonista, visto que o seu coração seria entregue como alimento a divindade. Na descrição dos Andes, Sousândrade recorre ao uso de palavras e comparações semelhantes ao que fez Gonçalves Dias, em *Os timbiras*. Segundo Lobo, Sousândrade utiliza o contexto simples da estrofe de Dias, “na qual os ‘lhamas’ apareciam um tanto inesperadamente no meio da floresta, servindo de comparação com a força dos índios guerreiros e emprestando-lhes valor simbólico representativo de todo um povo que sofre com os conquistadores” (LOBO, 2005, p. 81). Dessa forma, Sousândrade transforma aquela estrofe de Gonçalves Dias no “motivo principal de seu poema e em sua própria invocação épica do Guesa” (LOBO, 2005, p. 82)

A caracterização feminina é outro aspecto relevante na *épica* de Sousândrade, que mantém um estreito diálogo com a tradição. A mulher, apresentada no canto primeiro, em breve se divide em duas: a brasileira, morena de olhos negros, que ressurgirá constantemente na narrativa com diversos nomes, Rosa, Mima, Dula, Leda, Dulaleda e Lala; e a indígena, que tem o “brando olor da terra americana” (SOUSÂNDRADE, 2012, p. 58). Sob esse aspecto, Sousândrade, nos cantos I a IV, estabelece um paraíso, um “Éden”, como por ele descrito, habitado por duas mulheres (ou duas Evas). A primeira, a brasileira, ganha existência real e constante em toda a narrativa e é identificada com heroínas infiéis, traidoras, que fogem do altar, têm filhos ilegítimos, aos quais matam e abandonam, enlouquecendo e vingando-se. A segunda, a indígena, apesar de ter uma existência passageira na trama, surgindo de maneira quase irreal no primeiro Canto pelo nome de Uiara, ressurgirá na *épica* sob formas divinas diferentes, sempre como a personificação de algo benéfico e sob uma descrição divinizante.



Tal bonina quereis, pura, cheirosa?  
Solenes calmas – quando além desmaia  
O areal vasto de desperta praia,  
Vede-o banhar-se, esplêndida, donosa,

Nas ondas de oiro e luz Uiara bela!  
Rósea a tarde – da porta do batente,  
O dia pelos montes decrescente  
Trazendo mil saudades à donzela!

Quem não a ama! Se ela é tão suave  
Na indolência dessa hora! A luz que emana  
Dos céus ela reflete, o trino da ave  
E o brando olor da terra americana. (SOUSÂNDRADE, 2012, p. 58)

Uiara é descrita pelo eu-lírico de maneira idealizada, utilizando, para tanto, metáforas que remetem à natureza. “(...)! A luz que emana, / Dos céus ela reflete, o trino da ave / E o brando olor da terra americana.” Essa idealização feminina, que utiliza como estratégia descritiva a comparação com os elementos da natureza é um recurso muito utilizado pelos românticos brasileiros. No poema *A sua voz*, Gonçalves Dias, na descrição da amada, afirma: “Ouvi-a! A sua voz era mais branda, / mais impressiva que o cantar das aves! / A aragem qu’entre as flores se desliza / (...), menos que a sua voz impressionavam” (DIAS, 1944, p. 356).

A oposição entre duas mulheres, no caso de *O guesa*, entre a brasileira e a indígena, também é encontrada em Alencar, na sua obra *O guarani*. No capítulo V, intitulado *Loura ou morena*, Alencar opõe o tipo de mulher branca e europeia de olhos azuis (Cecília) ao tipo indígena e mestiço (Izabel). Na própria descrição da índia Uiara, Sousândrade utiliza termos semelhantes aos que Alencar utilizou na descrição de sua protagonista indígena, em sua obra *Iracema*. “Ela é qual a baunilha, seus cabelos, / trescalam luze-negros aromosos, / rosam-lhe os risos-flor, e os braços belos, / penetram enlaçando-se viçosos!” (SOUSÂNDRADE, 2012, p. 55).

Alencar descreve Iracema como a “virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado” (ALENCAR, 1972, p. 25). A utilização da baunilha na comparação com a mulher amada também foi utilizada por Gonçalves



Dias no poema intitulado *Baunilha*, no qual o autor compara o aroma dessa especiaria com o seu sentimento pela amada. "Eu sou da palmeira o tronco, / tu – a baunilha serás! / Se sofro, sofres comigo; / se morro – virás atrás!" (DIAS, 1944, p. 420).

## CONCLUSÃO

Ao longo deste ensaio propôs-se analisar, partindo de alguns problemas levantados ao longo do século XX em torno da História Literária, o lugar que Sousândrade ocupou nos principais manuais historiográficos brasileiros e, conseqüentemente, a relação do autor diante da tradição literária brasileira. Tendo em vista o lugar marginal que Sousândrade ocupou até metade do século XX, procurou-se demonstrar algumas possíveis relações que a sua obra guarda com a obra de Gonçalves Dias.

Na primeira parte do trabalho, abordamos algumas considerações a respeito do debate sofrido pela historiografia literária no século XX, e a possibilidade de ainda se pensar sobre a função da tradição nos estudos literários. Sob este aspecto, T. S. Eliot, atribui ao conhecimento da tradição e da História, o papel de percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença. Segundo Eliot, é o sentido histórico que leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence, mas mantendo um diálogo constante com toda a literatura europeia, juntamente com toda a literatura de seu próprio país. Barthes, sob outro ponto de vista, assinala a necessidade de se rever a História Literária para não cair mais numa linha que centraliza a função do "autor" e a mera cronologia das obras. Jauss, propondo uma alternativa, propõe trazer o leitor no processo de análise literária.

As grandes dúvidas a respeito da possibilidade de se continuar pensando a Literatura sob uma perspectiva historiográfica desembocou em um fortíssimo debate entre críticos literários brasileiros a respeito da constituição de uma tradição, do valor literário e do papel que a história desempenha na análise literária. Após a publicação da *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Cândido, uma série de discussões surgiu a respeito do lugar ocupado pelo Barroco e da marginalização de autores como Sousândrade, Pedro Kilkerry e Qorpo Santo. Haroldo de Campos, propondo um modelo de História Sincrônica, questiona o modelo diacrônico de Antonio Candido e reavalia o lugar de Sousândrade e a sua relação com os autores modernos europeus.

A partir do trabalho de revisão do autor, feito por Augusto e Haroldo de Campos, este trabalho analisou possíveis relações que o poeta Sousândrade guarda com a tradição interna brasileira, não apenas com os autores



européus. Para tanto, foram feitas algumas análises de poemas de Gonçalves Dias em comparação a épica *O guesa*, de Sousândrade. As análises de *O guesa* se detiveram, sobretudo, nos cantos I e II, e os possíveis enlaces que assinalamos dizem respeito à valorização da terra, à idealização feminina e à opção por trabalhar com a temática indígena. A utilização dos decassílabos também é uma constante entre os dois autores, ainda que não tenha sido utilizada em todo *O guesa* por Sousândrade. Por outro lado, Gonçalves Dias, por vezes, também abre mão desse metro, como foi visto no poema *I-Juca Pirama*.

Em suma, Sousândrade, apesar de apresentar alguns desvios e algumas descontinuidades com relação à produção de seus contemporâneos, não está fora da tradição literária brasileira; antes, em diálogo com ela.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, J. de. *Iracema*. São Paulo: Três, 1972.

ÁVILA, A. *O poeta e a consciência crítica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARTHES, R. História ou literatura? In: BARRENTO, J. (Org.). *História literária: problemas e perspectivas*. Lisboa: Materiais críticos, 1986, p. 200-240.

BUENO, L. Literatura mundial e tradição interna. *Cerrados*, v. 28, Brasília, 2009, p. 117-132.

CAMPOS, H. de. *Revisão de Sousândrade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: O caso de Gregório de Mattos*. São Paulo: Iluminuras: 2011.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

LIMA, L. C. O campo visual de uma experiência antecipadora. In: CAMPOS, H. de. *Revisão de Sousândrade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 50-70.

CUNHA, F. *O Romantismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

DIAS, G. *Obras completas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

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

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LOBO, L. *Épica e modernidade em Sousândrade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.



\_\_\_\_\_. *Tradição e ruptura: O guesa* de Sousândrade. São Luís: Sioge, 1979.

MORETTI, F. Conjecturas sobre a literatura mundial. In: SADER, E. (Org.). *Contracorrente: O melhor da New Left Review em 2000*. Tradução de Luiz Antônio Aguiar e Marisa Sobral. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 45-64.

SOUSANDRÂDE, J. de. *O guesa*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.

