

Tensões na poesia de Sousândrade

17

Ana Karla Canarinos

Universidade Federal do Paraná

Resumo:

Este trabalho objetiva analisar as metáforas dos cantos II e X da obra *O Guesa*, de Joaquim de Sousa Andrade, poeta que ficou à margem até a década de 60 do século XX, quando foi revisto pelos irmãos Campos. Pretende-se, ao mesmo tempo, analisar a configuração da metáfora, sobretudo nesses dois cantos, levando em consideração as tensões e dualidades críticas do período.

Palavras-chave: Sousândrade; crítica literária; retórica; metáfora.

Resumen:

Este trabajo pretende analizar las metáforas de los cantos II y X de la obra *O Guesa*, de Joaquim de Sousa Andrade, poeta que quedó al margen de los principales análisis hasta los años sesenta del siglo XX, cuando los hermanos Campos lo recuperaron. Se pretende, al mismo tiempo, analizar cómo la metáfora se configura en esos dos cantos, teniendo en cuenta las tensiones y dualidades críticas del periodo.

Palabras clave: Sousandrade; crítica literaria; retórica; metáfora.

Introdução

João Alexandre Barbosa, em *A tradição do impasse: a linguagem da crítica e a crítica da linguagem em José Veríssimo* (1974), analisa o impasse na obra de Veríssimo entre uma arte autônoma e uma arte puramente referencial. Sob esta perspectiva, Alfredo Bosi, em um estudo introdutório da obra de João Alexandre Barbosa, afirma que o impasse existente na crítica de José Veríssimo está reiterado em toda a crítica literária brasileira militante do século XX: “o impasse já constitui uma tradição e requer um exame epistemológico sempre renovado da autonomia ou da dependência do discurso crítico em nosso tempo. E não é o menor dos méritos de João Alexandre Barbosa ter-nos lembrado, com tanto vigor, a existência mesma do impasse” (BOSI in BARBOSA, 1974, p. 13).

Segundo Fabio Akcelrud Durão, a permanência desse impasse, em parte, se dá pelo forte desenvolvimento da teoria literária nos últimos oitenta anos: *New Criticism*, Formalismo russo, Estruturalismo, Semiótica, Semiologia, Psicanálise, Desconstrução, Hermenêutica, Fenomenologia, Feminismo, Pós-colonialismo, Estudos Culturais, Estudos Afro-americanos, Estudos Chicanos, Estudos Judaicos, *Queer studies*, entre outros. Tendo em vista essa diversidade teórica, Fabio Durão, na introdução de *Modernismo e coerência* (2012), argumenta a necessidade de “uma estética negativa que represente uma tentativa de preservar o significante ‘literatura’ contra as meta-narrativas, como sendo algo maior do que aquilo que lhe é predicado (...) chegando ao ponto de um único poema poder ser mais abrangente, além de incorporar e se tornar mais extenso do que tudo o que foi dito sobre ele, seu autor e obra” (p. 9). Em outro texto, “Giros em falso no debate da Teoria”, partindo de uma provocação de Luiz Costa Lima, aponta nos estudos literários atualmente a possibilidade de acabar com a teoria, como se ela fosse culpada pela produção de discursos destacados da sociedade e não absorvidos por ela. Uma possibilidade para o problema seria voltar a uma época pré-teórica. Entretanto, segundo Durão, a questão é se a teoria deve ser necessariamente o centro de análise de um texto literário – como tem estado no centro do debate de diversos discursos acadêmicos, que escolhem seu objeto de estudo com o fim único de comprovar pressupostos teóricos. Outra questão é: que papel deve ter o texto literário afinal, se ele só pode ser lido de uma perspectiva já

“domada” pela teoria? Até quando ele deve ser pretexto?

Dialogando com esta perspectiva de crise nos estudos literários, João Alexandre Barbosa, ao tratar do impasse encontrado na crítica impressionista de José Veríssimo, na obra *Tradição do impasse*, o estende também para a crítica literária brasileira. Segundo o autor, na década de 60 surgiu uma tensão entre críticos marxistas e formalistas, ou ainda, críticos que fazem uma leitura cerrada do texto e críticos que realizam uma leitura puramente social e histórica, o que criou uma espécie de disjunção nos estudos literários, à qual Sousândrade pode ser considerado um dos exemplos primordiais desse impasse na crítica.

Um dos momentos de maior tensão, se não o maior, em nossa literatura, entre a leitura dos críticos e a escrita dos escritores, ocorreria no início da segunda década do século XX, com o advento do movimento modernista em 1922, lastreado, por um lado, pelas correntes estéticas europeias de vanguarda, do futurismo ao surrealismo, e, por outro, pelo critério de nacionalidade, menos como índice de um valor já possuído do que como meta de uma indagação da identidade brasileira a intentar ou como vocação artística, social e política a perseguir. Os manifestos (Paubrasil, 1924, Verdeamarelo, 1926, Antropófago, 1928) e as revistas (Klaxon, 1922, Estética, 1924, Nova, 1926, Festa, 1927, Revista Antropofagia, 1928-9) de que o período, com seus distintos grupos, no Rio e principalmente em São Paulo, foi pródigo, atestam o conflito interno, ora estético, entre a adoção das correntes europeias e a propensão nacionalista e mesmo localista do movimento, ora ideológico, com acentuado pendor político, entre discordantes e polarizadas concepções acerca da identidade brasileira. (NUNES, 2009, p. 49).

Essa instrumentalização da literatura, muitas vezes realizada pelos críticos, gerou um impasse na poesia de Sousândrade: por um lado, temos uma crítica mais sociológica que simplesmente ignorou a poesia sousandradina desde o século XIX, e por outro, uma crítica que privilegia elementos internos do texto e de invenção da linguagem, a qual analisou um Sousândrade moderno, como um Mallarmé brasileiro e um precursor daquilo que os modernistas fariam na década de 20. Essa dicotomia crítica ou esse impasse na recepção do autor será um ponto importante na análise da poesia de Sousândrade, uma vez que reflete o próprio impasse existente na teoria literária brasileira desenvolvida na década de 60.

A tensão na recepção de Sousândrade

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 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).

Em 1956, segundo Augusto e Haroldo de Campos, o crítico Fausto Cunha faz a primeira tentativa de avaliação do poeta, ressaltando a “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 Sílvio 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 esta perspectiva, Sousândrade representa, junto com Pedro Kilkerry e Qorpo Santo, um problema de enquadramento no interior de um sistema literário brasileiro sob a perspectiva de uma categorização. Autor de obras herméticas como *Harpas Selvagens* (1857) e *O Guesa* (1871), a poesia de Sousândrade é extremamente difícil de enquadrar sob uma estética unívoca. 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*, problematiza esse posicionamento historicista da tradição crítica literária brasileira de Antonio Candido, o qual, segundo Campos, reafirma fortemente a “questão da origem” (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” (2012, p. 25):

21

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 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 Pedro 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” (p. 24), mas como uma “dialética da pergunta e da resposta, um constante e renovado questionar

da diacronia pela sincronia” (p. 66). Sob esta 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 redescobrimto (...) 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, o estilo metafísico-existencial, o estilo conversacional-irônico e o estilo sintético-ideogrâmico. Em todas elas, a poesia de Sousândrade é sempre vista comparada aos Cantares de Pound, à poesia de Byron, Hölderlin, Corbière, Shakespeare, Lamartine, James Joyce, Nerval, Novalis, Holtz e outros poetas europeus (p. 26-74).

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, 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” transforma o *pathos* romântico em “fundação do ser mediante a palavra” semelhante ao que Hölderlin executou em sua poesia e “de um modo geral, com certa linha moderna do Romantismo germânico, de que também Novalis é outro expoente.” (p. 32-34).

A marginalidade de Sousândrade até metade do século XX acontece, em parte, pelo trabalho diferenciado com a linguagem que o autor realiza em seus poemas, o que o transformou em “gênio incompreendido” por boa parte da crítica.

Metáfora

Paul Ricoeur, em *A metáfora viva* (1975), discorre sobre as diferentes maneiras de se pensar a metáfora desde a retórica clássica, passando pela semiótica e a semântica, até chegar à hermenêutica. Seus

oito estudos tratam da metáfora em três níveis: a palavra, a frase e, por fim, o discurso. No nível da palavra, o autor inicia tratando da diferença do tratamento e da função da metáfora na *Poética* e na *Retórica*, de Aristóteles. Segundo o autor, há uma dualidade fundamental no tratamento da metáfora dentro dessas duas instâncias; a retórica estaria mais para o uso do discurso tendo em vista a utilização da eloquência como um modo de gerar persuasão e convencimento; a poética “seria a arte de compor poemas trágicos e não depende, nem quanto à função nem quanto à situação do discurso, da retórica, arte da defesa, da deliberação, da repreensão (...) Poesia não é a eloquência” (2015, p. 23). A metáfora, entretanto, segundo Ricoeur, tem um pé em cada domínio, configurando-se como “uma única estrutura, mas duas funções: uma função retórica e uma poética” (p. 23). Quer dizer, a diferença de função da metáfora se resumiria na distinção entre duas tríades: para a poesia, *poiesis-mimesis-Kátharsis*, para a retórica, retórica-prova-persuasão. A única estrutura da metáfora, que Ricoeur afirma existir, consistiria simplesmente no procedimento do nome:

A Retórica – quer tenha sido composta quer somente modificada após a redação da Poética – adota pura e simplesmente a definição de metáfora da Poética, e essa definição é bem conhecida: “A metáfora é a transferência para uma coisa do nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para o gênero de outra, ou por analogia”. Além disso, a metáfora é posta, em outras obras, sob a mesma rubrica da lexis (...) ora, a diferença entre os dois tratados está na função poética, de uma parte, e retórica, de outra, da lexis, e não do pertencimento da metáfora aos procedimentos da lexis. (p. 25).

Tendo em vista essa diferenciação que Aristóteles faz ao escrever a *Retórica* e a *Poética* para distinguir os efeitos da mimese da ação, na tragédia e na comédia daqueles provocados pelo discurso persuasivo, Ricoeur afirma que ambas as visões de metáfora, entretanto, possuem a mesma estrutura a partir de três conceitos principais: o desvio, o empréstimo e a substituição. Sabendo-se que estes só são possíveis a partir da diferenciação do sentido próprio – também chamado primeiro – do sentido estranho – também chamado figurado –, a metáfora, portanto, seria um desvio do uso habitual da palavra; um empréstimo de sentido; uma substituição de uma palavra (ausente) por outra (metafórica).

A metáfora aristotélica, então, é entendida a partir dos padrões da palavra, pelos quais se estabelecem, também, as relações de semelhança. Utilizar uma metáfora, pois, implica empregar um termo em lugar de outro, seja como desvio, como um empréstimo semântico ou como uma substituição. Dessa forma, quando se entende a metáfora como figura de linguagem, vemos que, no âmbito da figura, a metáfora assemelha-se a uma imagem, que poderia ser pensada como a própria ação da mimesis. Segundo Ricoeur, foi um grave contrassenso a mimesis aristotélica ser confundida com o conceito de *imitatio*, no sentido de cópia. Se ela comporta uma referência inicial ao real, esse movimento é inseparável também da dimensão imaginativa e criadora. Essa tensão aparece claramente na distinção entre tragédia e comédia em Aristóteles:

O segundo traço que interessa à nossa investigação enuncia-se deste modo: na tragédia, à diferença da comédia, a imitação das ações humanas é uma imitação que engrandece. Este traço, mais ainda que o precedente, é a chave para entender a função da metáfora: A comédia – diz Aristóteles – “quer representar os homens inferiores”, a tragédia “quer representa-los superiores aos homens da realidade” (...). A tensão própria à mimesis é dupla: por um lado, a imitação é a um só tempo um quadro dentro do humano e uma composição original; por outro, ela consiste em uma restituição e em um deslocamento para o alto. É este traço que, acrescido ao precedente, nos conduz à metáfora. (RICOEUR, 2015, p. 69).

Sob essa perspectiva aristotélica que pensa a metáfora como um desvio da linguagem ordinária, que acaba perpassando mesmo o conceito de mimesis, a noção de comparação também se torna problemática, uma vez que “aos olhos de Aristóteles, a ausência do termo de comparação na metáfora não implica que a metáfora seja uma comparação abreviada, como se dirá a partir de Quintiliano, mas, ao contrário, que a comparação é uma metáfora desenvolvida” (RICOEUR, 2000, p. 46). A esse respeito, Haroldo de Campos, em “Tópicos (fragmentários) para uma historiografia do C o m o”, irá problematizar essa visão aristotélica de metáfora, tendo em vista a teoria da desconstrução de Jacques Derrida:

É bem verdade que Aristóteles, prudentemente, preveniu contra esse risco, advertindo que, se um poeta compõe exclusivamente com o estranho, o resultado será o “enigma ou o barbarismo”. Derrida, em “la mythologie blanche”, evidencia o estatuto ambíguo da metáfora aristotélica, explicando, assim, o quanto ela pode ainda submeter-se ao

olho regulador do Logos. A metáfora, na *Poética*, segundo Derrida, “arrisca interromper a plenitude semântica à qual ela deveria pertencer”. É que, “marcando o momento da virada ou do desvio, durante o qual o sentido pode aparentar aventurar-se por conta própria, desligado da coisa mesma, a que no entanto visa, da verdade que o harmoniza com seu referente, a metáfora abre, assim, a errância do semântico”. É por isso que Aristóteles nos põe em guarda contra as “más metáforas”, o que faz supor “uma axiologia embasada numa teoria da verdade”, já que por seu poder de deslocamento metafórico, a significação ficará numa espécie de disponibilidade entre o não-senso precedente à linguagem (a qual tem um senso) e a verdade da linguagem, que dirá a coisa tal qual ela é nela mesma, em ato, apropriadamente”. Prevenindo-nos contra o “enigma”, Aristóteles, no fundo, quer barrar a proliferação metafórica (o “redobramento metafórico”, “a eclipse da eclipse”) a contrapelo do Logos legiferante. (2006, p. 151).

A essa visão aristotélica de linguagem, Derrida irá se contrapor, repensando a relação entre fonética e escritura. Logo no início de *Gramatologia*, obra publicada em 1967 e que é referência central ao pensamento de Jacques Derrida, o filósofo se refere a uma iminente transformação do problema da linguagem que, no decorrer da cultura ocidental, veio se consolidando como o horizonte mundial das mais diversas e heterogêneas pesquisas.

Tal estratégia é constituída de dois momentos ou, nos termos derridianos, de um duplo gesto: o da inversão e o do deslocamento. Trata-se de inverter a hierarquia conceitual metafísica, quebrando a partir da desconstrução:

O paradoxo é este: não há discurso sobre a metáfora que não se diga em uma rede conceitual metaforicamente engendrada. Não há lugar não metafórico donde se perceba a ordem e a clausura do campo metafórico. A metáfora se diz metaforicamente. Tanto a palavra “metáfora” como a palavra “figura” testemunham essa recorrência da metáfora. A teoria da metáfora reenvia circularmente à metáfora da teoria, a qual determina a verdade do ser em termos de presença. Desde então, não pode haver princípio de delimitação da metáfora, não há definição cujo definidor não contenha o definido; a metaforicidade é absolutamente não controlável. (RICOEUR, 2010, p. 442).

A desconstrução dos binarismos, para Derrida, consiste no problema do privilégio atribuído à voz, ou seja, ao fonocentrismo,

em oposição ao rebaixamento do *logos*, ou seja, da escritura. O fonocentrismo, nesse sentido, se configuraria como o oposto do logocentrismo. *Phoné e logos*, discurso e sentido, seriam inseparáveis um do outro e constituiriam, para o autor, a essência da linguagem. Ao rever a metafísica e esse privilégio da *Phoné*, o princípio da desconstrução agiria nas suas brechas e contradições, ou seja, no próprio potencial desconstrutor inerente ao seu discurso e aos binarismos. Nesse sentido, a metaforicidade do discurso torna-se incontrolável, uma vez que a desconstrução anula qualquer princípio de delimitação entre o “sentido próprio” e o sentido “figurado” aristotélico.

Uma análise de “O Inferno de Wall Street”

Affonso Ávila, em *O poeta e a consciência crítica* (2008), revisa alguns conceitos e alguns “velhos tabus de uma historicidade apoiada na divisão estanque de etapas e escolas de estilo” (p.19), concebendo a tradição literária brasileira sob uma perspectiva distinta da qual Candido analisou na *Formação*. Seguindo 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 Claudio Manoel da Costa e Sousândrade, e chegaria aos 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 baseiam-se 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.” (COSTA LIMA, 1982, p. 399-400). Podemos pensar esses termos fixos e típicos como metáforas largamente utilizadas por boa parte dos autores românticos, o que talvez fizesse Gonçalves Dias ter uma melhor recepção entre os leitores do que um Sousândrade, que ao trabalhar com um referencial diferente de linguagem, acaba se tornando um autor com “preciosismos de linguagem”, “hermético” e pouco compreendido.

Sob este aspecto, em dois momentos, é possível observar um contraponto estético em relação ao romantismo brasileiro. O primeiro desses momentos está inscrito no Canto II, chamado de “Tatutureka”, que pode ser considerado o “Inferno Verde” da Amazônia. O segundo aparece no Canto X, chamado de “Inferno de Wall Street”, que mostra a Bolsa de Valores do alto capitalismo, em Nova York. As denominações de “Dança do Tatutureka” e “Inferno de Wall Street” foram dadas pelos irmãos Campos, em *Revisão de Sousândrade* (1964). O Inferno “Dança do Tatutureka” passa por uma reestruturação gráfica, formal e temática que o aproxima ao ambiente urbano do “Inferno de Wall Street”. Enquanto no primeiro temos a ambientação na floresta amazônica, o segundo, como um contraponto, é ambientado em Nova York. O segundo canto inicia-se com a descrição da natureza:

Opalescem os céus – “clarões de prata” –
 “Beatífica luz” pelo ar mimoso
 Dos nimbos d’alva exala-se, tão grata
 Acariciando o “coração” gostoso!

Oh! Doce enlevo! Oh! Bem-aventurança!
 “Paradísicas” manhãs! “Riso dos céus”!
 Inocências do amor e da esperança
 Da natureza estremecida em Deus!

Visão celeste! Angélica encarnada
 Co’ a intente umidez “d’ombros de leite”,
 Onde encontra amor brando, almo deleite,
 E da “infância do tempo” a hora foi nada!

A claridade aumenta, a onda desliza,
 Cintila co’ o mais puro luzimento;
 “De púrpura, de oiro, a c’roa” se matiza
 “Do tropical formoso firmamento”! (2012, p. 71) [aspas
 nossas].

Tanto as metáforas quanto as descrições da natureza, grifadas no trecho acima, são as principais e mais usuais metáforas utilizadas

na literatura brasileira oitocentista. O que comprova que, apesar de Sousândrade inovar nesses dois cantos, há, ainda assim, a utilização de metáforas concernentes com o período romântico brasileiro. Recorrer à natureza como método de comparação e de descrição dos personagens será uma estratégia largamente utilizada pelos românticos, e, no caso de Gonçalves Dias, muito aceita pelos pouquíssimos leitores do período. Para Heidegger, o pensamento, ou ainda, a apreensão, só viria a partir do “olhar aquilo que se ouve”, quer dizer, “o pensamento é uma apreensão-pelo-ouvido, que aprende pelo olhar” (HEIDEGGER *apud* RICOEUR, 2015, p. 450). Sob esta perspectiva, os sentidos como o olfato e a visão são transpostos para o pensamento, para o campo da apreensão. Essa transposição seria a metáfora. Toda a escritura seria essa transposição dos sentidos para o pensamento, para a apreensão e, sob esta perspectiva, seria impossível uma linguagem que desde sua origem não se apresentasse metafórica. A grande questão é que partes do canto II e do canto X, as metáforas utilizadas pelo poeta, fogem largamente do comumente aceitável e utilizado no período, o que causou seu quase anonimato até meados do século XX.

Apesar de esses dois cantos representarem muito pouco do total da obra sousandradina, as particularidades estéticas deles são facilmente identificadas como momentos destoantes em relação ao tom tradicional do restante da épica e, conseqüentemente, marcados pela mimesis de produção de acordo com Luiz Costa Lima. Organizados em quintetos e quartetos, formados por versos dinâmicos e irregulares que, segundo Luiza Lobo, lembram o Limerick elisabetano (verso de cunho jocoso e popular muito utilizado na Inglaterra a partir do século XVI), os fragmentos trazem em si uma estrutura repleta de inovações léxicas e sonoras. Esse ponto, aliado à utilização dos sinais de pontuação e à constante homofonia, imprimem ritmo rápido à leitura do poema. Luiza Lobo afirma que as passagens do “Tataturema” e do “Inferno de Wall Street” apresentam esquemas rítmicos e métricos diferentes. Na “Dança do Tataturema” há três versos com seis sílabas, e o último com seis, rimando na forma A (isolada)-B-C-C-B. “A passagem do ‘Inferno’ tem dois versos de oito sílabas, um de cinco, um de dois, e o último novamente com oito, rimando A (isolada)-B-C-C-B” (LOBO, 1986, p. 131).

(NEPTUNOS SANCTORUM *entrando pestilente*)

– *Introibo*, senhoras,

Templos meus flor em flor

São-vos olhos quebrados,

Danados

Nesta noite de horror! (SOUSANDRADE, 2012, p. 81)

Nesta estrofe, o quarto verso “danados” aparece rimando com a palavra “quebrados”, que fecha o terceiro verso. A assonância do fonema /o/, presente em quase todas as palavras da estrofe, e, posteriormente, com a própria palavra “quebrados”, caracteriza a homofonia. Esse procedimento é recorrente durante quase todas as estrofes dos chamados “Tatutureka” e do “Inferno de Wall Street”. Há também um constante apelo à ironia, marcada pela utilização da figura mitológica de “Netuno”, visto como personificação do tom religioso trazido pelo uso do latim sacro “sanctorum”. Tal postura remete a uma crítica à tradição clássica, uma vez que o mito de Netuno é ironizado ao ser qualificado como “pestilente”. A errância do Guesa acaba se tornando uma errância linguística, em que as metáforas vão se tornando cada vez mais obscuras. É como se houvesse níveis de desvios, e esses desvios e essas anomalias semânticas fossem fugindo cada vez mais da zona de conforto dos leitores. Até a metade do canto II, quando o eu lírico ainda perambula pela natureza amazonense, a linguagem metafórica do narrador gira num campo que condiz com o comumente utilizado. À medida que o Guesa vai adentrando na mata amazônica e se depara com a dança dos índios decadentes do Amazonas, ou quando chega a Nova York, onde a linguagem se torna quase ininteligível.

A partir da utilização do *limerick*, todas as estrofes são antecedidas por rubricas que, em sua maioria, indicam políticos, governantes, autores ou religiosos. O grande número de referências históricas, literárias, políticas e religiosas presentes nessas rubricas transformam os fragmentos em verdadeiros criptogramas da época, o que lhes confere uma organização quase dramática. A metáfora desses nomes, muitas vezes desconhecido, juntamente com a invenção linguística, geram o hermetismo que tantos críticos apontaram na poesia de Sousandrade:

(MUÇURANA *histórica*)

- Os primeiros fizeram

As escravas de nós;

Nossas filhas roubavam,

Logravam
E vendiam após.

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

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

(MURA *comprada escrava a onze tostões:*)

- Por gentil mocetona,
Boa prata de lei.
Ou a saia de chita
Bonita,
Dava pro-rata el-rei.

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

- Currupiras os cansem
No caminho ao calor,
Parintins orelhudos,
Trombudos,
Dos desertos horror!

(*coro dos índios:*)

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

(TAGUAIBUNUÇU *conciliador; coro em desordem:*)

- Eram dias do estanco,
Das conquistas da Fé
Por salvar tanto ímpio
Gentio...
- Maranduba, abaré!...

(SOUSÂNDRADE, 2012, p. 79-80)

As constantes referências ao clero, à família imperial brasileira e aos índios, evidenciam um trabalho linguístico “como se” fosse o próprio personagem falando, quer dizer, a metáfora, além de representar um desvio ou uma anomalia ao sentido próprio, cria um mundo virtual ou um mundo potencialmente metafórico, o qual para se tornar apreensível, necessita que outras metáforas surjam para explica-lo e torna-lo inteligível.

O “Inferno de Wall Street” pode ser analisado também como a metáfora de uma possível denúncia da ação do estrangeiro sobre a natureza primitiva. O “Inferno” tem como tema a metafóricidade de

aspectos políticos e econômicos da vida e da sociedade norte-americanas. Nesse sentido, há a exposição de toda uma sociedade movida pelos valores capitalistas, associados com a violência advinda da imposição da metrópole, exposta no “Tatutrema”. Essa descrição da Bolsa dos Valores serve como um mecanismo metafórico de tentativa de recriar virtualmente os objetivos econômicos que moviam a colonização.

Os dois fragmentos são aproximados a momentos demoníacos dentro da épica. O próprio “Sousândrade afirma que o ‘Tatutrema’ fora escrito sob a influência do *Primeiro Fausto* de Goethe e do *Inferno de Dante*, enquanto o “Inferno de Wall Street” foi relacionado explicitamente ao *Atta Troll*, de Heine” (LOBO, 2005, p. 172). A metáfora de uma civilização contaminada pela usura e pela degeneração moral traz para o poema um profundo pessimismo em relação à sociedade da época.

A alusão a elementos míticos dominantes, como a metáfora do deus da riqueza Mamom (SOUSÂNDRADE, 2012, p. 391) remetem a uma visão pessimista em relação ao futuro, uma vez que a degradação cultural do nativo, no Canto II, é perpetuada imposição do homem do Canto X.

Há também a intensificação do fluxo de memória que, nestes fragmentos, ganha um tom altamente desordenado chegando mesmo à margem do apocalíptico.

(ZOILOS sapando monumentos de antiguidade :)
 Do que o padre Baco-Lusiada
 Dom Jaime val’mais pintos mil;
 == *Bandeira Estrelada*
 É mudada
 Em sol, se içã-a o Rei do Brasil;
 Herculano, é Polichinelo,
 Odorico, é pai rocôcô;
 Alencar refugo;
 == Victor Hugo
 Doido Deus, o ‘chefe coimbrão’ ;
 Dos Incas nos *quipus*, Amautas;
 São Goethe, Moisés, Salomão,
 O Byron, o Dante,
 O Cervante,
 Humboldt e Maury capitão,
 Newton’s *Principia*, Shak’spear’, Milton,
 O Alcorão, os Vedas, o Ormuzd,
As Mil e Uma Noites,
 E açoites

Que dera e levara Jesus :
Pois ha, entre Harold e o Guesa,
Diferença grande, e qual é,
 Que um tem alta voz
E o pé *bot*,
'Voz baixa' o outro, e firme o pé.'
E cometas, aos aerólitos,
Passando, sacodem pelo ar . . .
== Vede os vagabundos
Mimundos
Que ostentam rodar e brilhar! ..."
(SOUSANDRADE, 2012, p. 373)

Neste fragmento, há a sobreposição satírica de autores como Byron, Alexandre Herculano, Vitor Hugo, Odorico Mendes, Alencar, Cervantes, Goethe, Milton, Shakespeare, Dante, Antero de Quental, entre outros. O jogo estabelecido pela menção de personagens de esferas distintas – românticos, clássicos, figuras da ilustração, figuras religiosas – faz com que seja instaurada uma possível linearidade entre essas personagens, lançadas, pelo fluxo de memória, em um turbilhão para compor uma perturbação no poema e criar um mundo virtual próprio de referências metafóricas a pessoas que existiram.

O “rodar e brilhar” do último verso poderia ser entendido, dessa forma, como a indicação de que os elementos da estrofe não se relacionam harmonicamente, mas se tencionam, para compor o “como se” referente à sociedade. Como uma transposição de uma realidade empírica para a realidade virtual do literário, como se a metáfora estivesse nesse estado de contingência entre a realidade empírica, o sentido usual, e o desvio, o sentido figurado, relações essas que se invertem, se substituem e se modificam com o passar do tempo e das gerações.

A utilização de hibridismos idiomáticos também é outro ponto destoante em relação ao restante da obra, pois encontramos neles a língua portuguesa associada ao inglês, ao francês, ao latim, ao grego, ao italiano e ao tupi, o que torna os episódios infernais extremamente modernos. A miscigenação linguística aponta para a intenção do eu-poético em expor a fragilidade da visão harmônica expressa pelo Romantismo brasileiro.

Ainda dentro desse mesmo nível de análise, os fragmentos “Tatutureka” e o “Inferno de Wall Street” indicam, através da mudança estética, em relação ao todo do poema, uma visão metaforizada da realidade social, linguística e literária.

Sob esta perspectiva, a poesia de Sousândrade, sobretudo nos cantos II e X, apresenta a descrição do inferno a partir da metamorfose da própria linguagem, quer dizer, a metaforicidade da linguagem assume tal intensidade, ela se torna tão crítica sobre si mesma, sobre o fazer poético e sobre a realidade objetiva, que a apreensão vai se tornando cada vez mais caótica.

Conclusão

Ao longo deste ensaio propôs-se analisar a poesia de Sousândrade tendo em vista as metáforas utilizadas pelo autor e o quanto elas corroboraram a sua exclusão do cânone literário brasileiro até meados do século XX.

Na primeira parte do trabalho, abordamos alguns problemas que a Teoria encontra atualmente, como as análises literárias que utilizam o texto literário com fins de justificação do método, servindo apenas como um modo de exemplificação de que a Teoria estava correta. Os problemas surgidos em análises de obras literárias são os fundamentos das grandes metodologias que ficam no pano de fundo nos textos de Auerbach, Bakhtin ou Antonio Candido. Na *magnum opus* de Candido, Sousândrade aparece como um autor menor e pouco valorizado, o que gerou um forte embate na crítica literária brasileira; no entanto, o estilo estético do poeta não era convergente com o objetivo da *Formação*, uma vez que o objetivo de Candido era mapear uma tradição marcada pela temática nacionalista na literatura brasileira.

Sob esse aspecto, repensamos a poesia do autor tendo em vista uma tradição paralela àquela que Antonio Candido fez na sua *Formação da Literatura Brasileira*. Tendo em vista a diferença que Costa Lima aponta no conceito de mimesis (mimesis da representação e mimesis da produção), Sousândrade estaria enquadrado nessa tradição de autores que inovaram na linguagem, e segundo Costa Lima, que possuem um maior trabalho estético e, conseqüentemente, prezam pela mimesis da produção em seu trabalho literário. Ao trazer a estética da recepção e a estética do efeito na conceptualização de mimesis, Luiz Costa Lima diferencia, ainda, a mimesis do conceito de *imitatio*, em que a mimesis não seria concernente com uma “representação exata do real”, mas estaria sob a cláusula do “como se”, tendo em vista os efeitos que o trabalho da

linguagem causa no leitor. Essa cláusula do “como se” é o atestador de metaforicidade da própria linguagem; no entanto, Sousândrade utiliza metáforas distintas do uso comum do período, o que pode ser uma possível explicação para o adjetivo de “hermético e louco” de boa parte da crítica literária brasileira.

Sob este aspecto, a partir do conceito de metáfora e de uma pequena análise dos cantos II e X – denominados por Haroldo de Campos como os dois períodos infernais do poema – notou-se que utilizam metáforas distintas que causaram certo espanto no público leitor do período, aquilo que, segundo Costa Lima, seria a chamada “mimese de produção”. Segundo Ricoeur, ao realizar a mimesis na tragédia e utilizar metáforas que corroborem as boas ações, o que seriam essas boas ações? E as más ações representadas na comédia? Existiriam boas metáforas e metáforas ruins? Sob este aspecto, Sousândrade foi analisado por boa parte da crítica literária brasileira, principalmente nesses dois cantos infernais, como o autor que utilizou metáforas pouco canonizadas, ou talvez, pouco aceitas pela crítica literária, o que gerou essa tensão e dualidade na recepção do poeta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Poética e tópicos I, II, III e IV*. São Paulo: Hunter books, 2013.

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

BARBOSA, João Alexandre. *A tradição do impasse*. São Paulo: Editora Ática, 1974.

CAMPOS, Haroldo de. *O Sequestro do Barroco na formação da Literatura Brasileira: o caso de Gregório de Mattos*. São Paulo: Iluminuras: 2011.

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

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e Modernidade*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

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

COSTALIMA, Luiz. “O campo visual de uma experiência antecipadora”. In: CAMPOS, Haroldo. *Revisão de Sousândrade*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

LOBO, Luiza. *Épica e Modernidade em Sousândrade*. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2005.

_____. *Tradição e ruptura : O guesa de Sousândrade*. São Luís: Edições Sioge, 1979.

NUNES Benedito. *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RICOUEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

SOUSANDRÂDE, Joaquim de. *O Guesa*. In: LOBO, Luiza (org). Rio de Janeiro: Editora Ponteio, 2012.