

O COSMOS DE SOUSÂNDRADE  
(OU DA DESCOBERTA DO MUNDO COMO UM TODO)

TÂNIA CRISTINA T.C. VALLADÃO\*

I. Marginalidade e Cosmopolitismo

Analisando o movimento vanguardista dos anos 60, é difícil não concordar com Fernando Guimarães quando este afirma que tal corrente abriu espaço para a teorização e alargamento da pesquisa estética junto ao social.<sup>1</sup> Basta relembrar as palavras iniciais do trabalho de Heloísa Buarque de Hollanda:

"Eu me lembro dos hoje 'incríveis anos 60' como um momento extraordinariamente marcado pelos debates em torno do **engajamento** e da **eficácia revolucionária** da palavra poética."<sup>2</sup>

Não que isto surpreenda enquanto movimento essencialmente jovem, mas se choca brutalmente com o caráter escandaloso e contestatório das vanguardas de transição entre os séculos XIX e XX, também jovem, de intenção puramente estética. Tais vanguardas objetivavam exclusivamente o rompimento com o conservadorismo e academismo vigentes no meio artístico, tornando-se "grupos aristocratas".

Este posicionamento "aristocrático" transformou o poeta, ou o artista, em um membro não-aceito, ou aceito com restrições

---

<sup>1</sup>GUIMARÃES, Fernando. "Para que servem as vanguardas".

<sup>2</sup>HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*, p.15. (grifo meu).

\* Mestranda - UFSC.

em alguns casos, no meio cultural, sendo que a intenção de derrubar esse sistema cultural vigente forçou-o a trabalhar sozinho, pois sua atitude derrubava também a estrutura cômoda de circulação do produto cultural já estabelecido. Aí está o ponto fundamental de contraste com a vanguarda de 60: os jovens artistas passaram a questionar a posição dos meios de circulação do produto cultural, procurando uma universalização dos valores estéticos ao mesmo tempo em que tentaram reformular a dialética das relações entre o poder político e o poder criativo.

Porém, em ambos os casos, o caráter de contestação e questionamento produziu a mesma reação. Foi quando se viu lançada a condenação platônica e os poetas se viram expulsos da cidade. O poeta ficou anulado do social e, conseqüentemente, do político, o que o fez penetrar ainda mais profundamente no cultural a partir do momento em que contestou sua posição de isolado, fazendo-se ainda mais enajado.

A marginalidade se fez ingrediente de vanguarda; tornou-se assumida enquanto tentativa de questionamento e reformulação dos valores político-sociais que se lhe apresentaram. Junto com a procura da novidade e da liberdade criativa, o poeta encontra na marginalidade o dinamismo criador, que é assim comentado pelo estudioso português:

"A novidade contrapõe-se ao velho, ao já conhecido; a marginalidade contrapõe-se ao poder oficializado ou instituído; a liberdade contrapõe-se à opressão, à repressão e à fossilização. São três momentos de um mesmo evoluir dialético."<sup>3</sup>

A marginalização do poeta, ao contrário do que se esperou, não o bloqueou criativamente. A insatisfação e isolamento o tornaram um inquiridor audaz dos porquês culturais da sociedade, fazendo com que assumisse não uma posição de contestação restrita ao seu núcleo, mas obrigando-o a abrir-se para o mundo e universalizasse seus valores já que não mais pertencia a um sistema definido, mas a todos aqueles que tendessem a negar aos seus artistas a livre expressão e análise. O mundo como um todo

---

<sup>3</sup>GUIMARÃES, Fernando. *op.cit.*, p.41.

tornou-se o meio cultural ideal.

Paralelamente, Lucien Goldmann comenta, na sua **Teoria do Romance**, que a segunda metade do século XIX foi a época da marginalização e da conseqüente neutralização de alguns dos grandes escritores e pensadores que manifestaram sua aversão pela estruturação social que lhes foi imposta. E é no Maranhão dessa época que encontramos a figura de Joaquim de Sousa Andrade - o Sousândrade, que viveu as contradições do Brasil que vivenciava o nascimento da indústria e das especulações financeiras diante da sociedade agrícola, e as questões de ordem política, com o conflito entre o império e a república. Luiz Costa Lima é que definiu bem a posição do poeta nessa situação, apresentando-o como uma sensibilidade amargurada, próxima da demência, desajustada entre a realidade da nação e os valores que dirigiam o governo.<sup>4</sup>

Sousândrade viveu o dilema do grande poeta esmagado pelo clima colonial que o cercava, bem como pelo campo romântico que delimitava seu momento histórico. A dimensão política de seu pensamento fez com que expressasse o meio como uma prisão da qual é preciso fugir para não se asfixiar. Sua fuga é tão desesperadamente exposta que a demência é a justificativa mais facilmente aplicável, em função do alto nível de suas alegorias que unem planos histórico-mitológicos, autobiografia, reminiscências e fantasia. Daí resultou o **guesa** - o errante, o sem lar, a personagem-símbolo através da qual sua realidade imediata é apresentada interpretativamente.

O poeta maranhense foi um vanguardista sincronizado com o grupo de 60. Contestou em seu trabalho o posicionamento de marginal que lhe impuseram, a condenação que sua obra provocou, ao mesmo tempo que continuou a apresentar suas convicções políticas, sempre tentando modificar a ideologia de sua sociedade, ilustrando com perfeição a certeza de Fernando Guimarães de que "a competência ideológica das vanguardas poéticas é a questionação do político conjuntural para se obter uma nova estruturação do social."<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup>LIMA, Luiz Costa. "O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade". In: *ReVisão de Sousândrade*.

<sup>5</sup>GUIMARÃES, Fernando. *op.cit.*, p.43.

Participou precursoramente da ideologia da Modernidade através de inovações estilísticas e tipográficas, e com construções lexicais híbridas (além da obscuridade que suas referências históricas produziram devido à falta de conhecimento tão vasto por parte do leitor). A montagem de fragmentos coloquiais, jornalísticos, literários e idiomáticos correspondem a um mergulho no mundo, lançando-se numa problematização internacional e conscientização continental, haja visto a identificação de seu destino pessoal de poeta marginalizado ao dos povos oprimidos pelo colonialismo da América Latina, tema que irá acompanhá-lo por toda a extensão de sua obra, bem como a utopia republicana que nunca o abandonou, transformando-o num revolucionário por excelência.

A identificação poeta/guesa ainda se apresenta num outro aspecto de modernidade, ou seja, na descoberta da correspondência entre as realidades do mundo, correspondência observada nas viagens que fez ao longo da vida, através do Brasil, América Latina, EUA, África e Europa. Aboliu as distâncias territoriais com a linguagem híbrida que utiliza, conferindo a ela uma essencialidade pouco comum na época.

Seus contemporâneos condenaram-no como um **maldito**, como aquele que percebeu seu tempo e seu espaço além da compreensão do presente, numa pré-visão estética e intelectual dificilmente alcançada. Essa incompreensão gerou o isolamento total, inclusive familiar, fortemente impresso na personagem autobiográfica do **guesa**. O apego à cidadania do mundo como ponte para a sobrevivência social foi sua única escapatória. Tornou-se, assim, um poeta cosmopolita.

## II. Modernidade e Cosmopolitismo

Foi a Revolução Industrial que formulou o homem moderno: modificou a estrutura sócio-econômica vigente e transformou o fazer artístico. A segunda metade do século XIX presenciou um avanço tecnológico que invadiu todas as áreas, inclusive a arte. Não só o mercado se viu diante de uma ilimitada produção em série, como também a arte passou a conviver com a "cultura de massa".

O poeta, que a tudo observava de fora, pôde distinguir os diferentes passos do processo, aos poucos assimilando os novos rumos possíveis da arte, aprendendo a "construir" uma **nova poesia**. Sua condição de "marginalizado", condenação que recebeu por ser um "visionário", permitiu que participasse mais livremente da transformação pela qual a sociedade passava, ou seja, do nascimento da sociedade moderna e da **poesia moderna** já em fase "adolescente".

O fenômeno da **modernidade** não espantou os poetas, pelo menos aqueles que acompanhavam o caminhar do homem na transição entre séculos. O questionamento e a crítica social que foram, até então, pouco presentes na literatura, estabeleceram-se como razão primeira do ato literário. O "gozo da atmosfera especial criada pelo progresso industrial" deu ao homem uma visão mais ampla de si mesmo e do mundo. A vida se acelerou, as distâncias se encurtaram e o homem cresceu.

Adotou-se, então, uma nova estruturação de poesia. O esforço criativo surgiu como resultado da vivência na **cidade grande** onde as coisas aconteciam. A poesia teve como modelo básico o plano da cidade, sendo as personagens principais os seus habitantes. A modernidade surgiu com a necessidade de o homem encarar a realidade de forma adulta, de viver o dia-a-dia e ganhar a vida. A personagem ideal da nova poesia tinha que ser o reflexo dessa luta: o homem que sobrevivia no urbano e era retratado dentro da rotina da vida moderna.

O poeta tornou-se duas vezes "herói do urbano", enquanto homem em conflito com o social, e enquanto artista que retratava o cotidiano, vivendo duplamente o caos da modernidade. Mesmo afastado do meio social, o artista percebeu a necessidade de aceleração da arte ao sintetizar as idéias e captar com maior intensidade o tempo e o espaço circundantes, num desejo louco de simultaneidade de fatos e sensações que abrangeriam o mundo na sua totalidade.

Tal "sonho" de simultaneidade se transformou em "possibilidade", com a tecnologia atuando nos meios de comunicação e tornando-os eficientes a ponto de unir as mais diferentes partes do globo e abrir as fronteiras para um intenso intercâmbio cultural, produzindo um verdadeiro internacionalismo de culturas.

A **urbe** se apresentou como o elemento central de todas as obras modernas, onde o homem procurou sua identificação e penetrou no espírito cosmopolita da vida urbana que começava a correr pelos grandes centros do mundo. A escritura aparece como reflexo da urbanidade, e o homem, pertencente a todos os lugares, pois todos os lugares existiam, segundo a mesma fórmula da urbanidade moderna. O homem aprendeu a encarar o mundo como sua pátria e assumiu uma cidadania universal, visto que a cidade se transformou num desfile de nacionalidades e a poesia fundiu-se com a linguagem que acompanhava esses desfiles internacionais. O termo estrangeiro seria, daí, uma necessidade básica para a coesão da poesia com o espaço, e é largamente pelos poetas, como se verá a seguir.

Desde o século XVI temos o termo "cosmopolita" com o sentido de "cidadania universal" para depois definir o cidadão que assume o mundo como pátria. A partir do século XIX, o cosmopolita passa a ser definido como o cidadão capaz de falar diversos idiomas e se deslocar de um lugar para outro, sem qualquer dificuldade para adaptar-se. Essa sincronização entre realidades diversas é comentada por Jorge Schwartz na introdução de **Vanguarda e Cosmopolitismo** e sintetizada na apresentação de três obras fundamentais para o esclarecimento da idéia de urbanidade, constituindo momentos referenciais do surgimento do cosmopolitismo na literatura: de forma puramente referencial em Walt Whitman (**Leaves of Grass**, 1855), de captação e assimilação da urbe, na Paris de Baudelaire (**Les Fleurs du Mal**, 1857) e o sistema textual de cruzamentos histórico-lingüísticos de Sousaândrade (**O Guesa**, 1866-1877)<sup>6</sup>.

Para o autor, Whitman busca o homem em seus atributos totais, com forte desejo de totalidade na procura de captar a **multidão**. Cria, assim, um sistema "planetário" reproduzido de modo revolucionário através do uso de verso livre e da enumeração, unindo perfeitamente forma e conteúdo.

---

<sup>6</sup>SCHWARTZ, Jorge. "A Cosmópolis: do referente ao texto". In: **Vanguarda e Cosmopolitismo**, p.1-43.

...

Eu vejo as cidades da terra e faço-me eventualmente parte  
delas,

Sou um verdadeiro parisiense,

Sou um habitante de Viena, St. Petersburgo, Berlim, Cons-  
tantinopla,

Sou de Adelaide, Sidney, Malbourne,

Sou de Londres, Manchester, Bristol, Edinburgh, Limerick,

Sou de Madri, Cádiz, Barcelona, Oporto, Lyons, Bruxelas, Ber-  
na, Frankfurt, Stuttgart, Turim, Florença,

Pertenço a Moscou, Cracóvia, Varsóvia, ou para norte em  
Christiania ou Estocolmo, ou no Irkutsk siberiano,  
ou em alguma rua na Islândia,

Eu invado todas essas cidades e surjo delas novamente.

...

Aqui percebe-se a sensação de "familiaridade", a descoberta do cosmopolita que habilita o homem-poeta na proposta de união com o universal. Observar o título do poema, expressão estrangeira ao poeta, numa busca já de universalização formal junto à ideológica. Whitman irá cantar a máquina, a velocidade e a electricidade.

Nos "Quadros Parisienses" percebemos as modificações que vão ocorrendo no poeta Baudelaire à medida em que ele se conscientiza como parte da cidade que se transforma. Baudelaire une duas formas opostas de reação à modernidade: abomina o progresso industrial e goza da atmosfera urbana criada por ele, aspecto muito bem delineado em estudo de Walter Benjamin.<sup>8</sup>

A **multidão** também se apresenta como personagem central da obra do poeta francês. As pessoas são massacradas pela negatividade das mudanças rápidas e pela perda da individualidade que as aglomerações ocasionam. Em contrapartida, surgem o **dandy** e o **flâneur**, personagens que se firmam enquanto "íntegras" diante

<sup>7</sup>WHITMAN, Walt. Citado por SCHWARTZ, Jorge. "Whitman Sousândrade/Baudelaire: Uma tríade cosmopolita" In: op. cit., p.7.

<sup>8</sup>BENJAMIN, Walter. "A Modernidade". In: *A Modernidade e os Modernos*, p. 7-36.

da homogeneidade da massa. A sensação que se busca é a de **ubiquidade**, sendo qualquer lugar o "lugar", permitindo o gozo não localizado, mas definido. As experiências procuram retirar do momento uma transcendentalização do presente em busca do eterno, observando-se como pertencente ao mundo (**voyeurismo**).

Constatamos no poema **Sonho Parisiense**<sup>9</sup> o dilema do poeta diante da nova cidade que surge e a sua concepção de artificial e inorgânico, isto na urbanidade. H. Friedrich definiu assim o trabalho: "Não aparece nele uma cidade real, mas uma cidade de sonho, construída propositadamente; imagens cúbicas, das quais está banido todo o vegetal; (...). Vê-se o que significa a palavra **sonho** do título: criação de um quadro a partir de uma espiritualidade construtiva que exprime sua vitória sobre a natureza e o homem com os símbolos do mineral e do metálico,..."<sup>10</sup> O urbano é concebido como uma coisa sô: homem somado à construção, extinguindo qualquer ligação com a paisagem rural.

Finalmente, Sousândrade transborda "internacionalidade", num desvínculo claro com a cronologia literária brasileira. Seu herói é o deus errante que circula pelo mundo desde os Andes e Amazônia, Europa, África e EUA até os países latino-americanos, novamente, num círculo cosmo-pan-americano. Apresenta-se um mosaico geográfico e idiomático, onde lugares e línguas "estrangeiros" se entrecruzam, recuperando o discurso histórico que compõem. Na obra de Sousândrade é o texto que se converte em cosmópolis, em oposição a Baudelaire que a descreve.

Destes três casos, a recuperação do cosmos feita por Sousândrade, não só no **Guesa**, mas nos seus demais trabalhos, é que nos interessa mais diretamente. Fica patente nos dois outros poetas que será a **carnavalização** do referente que registrará a urbanidade que massacra o homem. A busca do homem de interiorização em meio à massa humana, procurando manter-se íntegro em sua essencialidade, adquire ares estereotipados, se comparados

---

<sup>9</sup>BAUDELAIRE, Charles. "Quadros Parisienses". In: **As Flores do Mal**. São Paulo, Max Limonad, 1985. p.249-251.

<sup>10</sup>FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. São Paulo, Duas Cidades, 1978. p.55.

ao comportamento urbano. Na grande cidade, podemos prever os passos do habitante não no relacionado a hábitos, mas à automa-tização urbana que faz dele um robô sem opções contrárias.

A cosmópolis passa a existir por si mesma ao encontrar na poesia uma fidelidade ímpar na elaboração poética.

### III. O Mundo de Sousândrade

É compreensível o desconhecimento, mesmo na atualidade, da refinadíssima obra de Sousândrade. A afirmação de "compreensível" pode parecer categórica, mas a verdade é que a elaboração minuciosa e culta exige do leitor um ecletismo dificilmente encontrado. O emaranhado de idéias e imagens voam a uma altura desesperadora, levando-o a perder-se em meio às alegorias.

Tratava-se, sem dúvida, de uma mente "visionária", sensibi-líssima, eficaz nos mais intrincados e sutis ataques irônicos para criticar e defender, segundo seu ponto de vista. Revolu-cionário na forma e na ideologia, não poderia ter outro destino senão o de incompreendido pelo seu tempo.

A biografia de Sousândrade não foi ainda suficientemente levantada, permanecendo obscuros muitos fatos, nomes e datas. Entretanto, ao conhecermos sua obra, descobrimos todo o univer-so exposto ali. Não é a intenção deste trabalho discutir seu estilo, obra executada pelos irmãos Campos<sup>11</sup>, ou comentar sua inventividade<sup>12</sup> ou trajetória literária<sup>13</sup>, mas tecer comentá-rios a respeito desse seu cosmopolitismo poético, tal qual a abordagem anteriormente citada por Jorge Schwartz.

O que mais fascina é a correspondência entre os momentos de sua vida e as experiências vividas por suas personagens, quase autobiografias do maranhense.

---

<sup>11</sup> CAMPOS, Augusto e Haroldo de. "O terremoto clandestino: Sousândrade". In: *ReVisão de Sousândrade*, p.17-110.

<sup>12</sup> RAMOS, Pêricles Eugênio da. "Uma antologia de Sousândrade". In: *Do Bar-roco ao Modernismo*, p.141-149.

<sup>13</sup> SOUZA, Erthos Albino de. "Bibliografia de Sousândrade". In: *ReVisão de Sousândrade*, p.457-478.

Sua primeira publicação, **Harpas Selvagens**, data de 1857, o ano da publicação d'**As Flores do Mal**. Ao tempo em que se apresenta como poeta, apresenta também seu fascínio pelos lugares por que passou, fazendo de todos eles a extensão de sua poesia. Na "Harpa XXVI - Fragmentos do Mar", por exemplo, estão cantadas Paris, as Serras de Sintra e a Ilha de São Vicente, ao lado do sol e do inverno do Maranhão nas "Harpa III e XXIV", louvado como o paraíso ideal na "Harpa XLV":

Eu careço de amar, viver careço  
Nos montes do Brasil, no Maranhão,  
Dormir aos berros da arenosa praia  
Da ruínosa Alcântara, evocando  
Amor... Perinucan!... morrer... meu Deus!  
Quero fugir d'Europa, nem meus ossos  
Descansar em Paris, não quero, não!

Lembremos que Souza Andrade formou-se em Letras pela Sorbonne, voltando para Paris após uma viagem pela Europa toda, e tira o curso de Engenharia de Minas, retornando para o Maranhão em 1857. As **Harpas Selvagens** foram editadas no Rio.

Suas palavras são doces e apaixonadas, mostrando o paraíso tropical, banhado pelo mais fecundo sol. Trata-se de um hino de amor pela terra natal ("Ingrato o filho que não ama os berços/Do seu primeiro sol."), carregado de sentimento nativista, quase caindo num ufanismo piegas, mas iluminado por imagens que ganham uma maior credibilidade ao serem comparadas paralelamente com lugares em viagem.

Tendo como ponto de partida o "local", Sousândrade vai ampliando o seu campo de experiências até englobar o "internacional". Primeiro, apresenta uma experiência unicamente sentimental, para depois transformá-la numa análise sócio-política. Essa posição se encaixa com a tese de Mário Faustino, quando este disserta sobre a maneira de se comportar o poeta diante do mundo, mesmo que possa parecer uma colocação um tanto "demagógica": trata-se do "amor" que o poeta cultivava pelo ser humano e a tudo que com ele se relaciona, sendo que o poeta deve "procurar num conjunto o mais vasto e o mais permenorizado universo físico que o cerca - considerando, em particular, aquela parte do univer-

so que lhe cabe mais de perto (sua cidade, sua região, seu país) - e o meio humano (presente e passado, atualidade e história) onde cotidianamente age e reage psicológica e socialmente, destacando, outrossim, aqueles que ama diretamente, mais sua família, mais seus camaradas de estudo e trabalho, mais sua classe, mais seu povo."<sup>14</sup>

A grande explosão de Sousândrade vai ser no **Guesa**, criação estimulada pela emoção de "viajar". Composto entre 1852-1877, só vai ser definitivamente editado em 1884, apesar de ter os cantos VI, VII, XII e XIII inacabados. Sua história gira em torno de uma personagem lendária do culto solar dos indígenas colombianos, Bochica. Haroldo de Campos melhor expõe a temática da obra:

"O **guesa** - cujo nome significa **errante, sem lar** - era uma criança roubada aos pais e destinada a cumprir o destino mítico de Bochica, deus do sol. Educavam-no no templo da divindade até os 10 anos de idade, quando deveria repetir as peregrinações do deus, culminando com o percurso da "estrada do Suna" e o sacrifício ritual aos 15 anos: numa praça circular, o guesa adolescente era atado a uma coluna (marco equinocial), cercado pelos sacerdotes ("xeques") e morto a flechadas; seu coração era arrancado em oferta ao sol e seu sangue recolhido em vasos sagrados. Completada a cerimônia, abria-se nova **indicação** ou ciclo astrológico de 15 anos, com o rapto de outra criança - novo **guesa** - que deveria suceder à vítima imolada."<sup>15</sup>

Pelo que podemos observar, a peregrinação é que levará o jovem à maturidade e a se transformar em **deus**, o que nos chama a atenção sobre a importância das experiências diversas que a personagem viverá no desenvolver de seu roteiro de viagens.

O **Canto Primeiro** (1858) abre a obra com o tema do culto ao sol e a descida do Guesa dos Andes até o Amazonas, que será descrita também no **Canto Segundo** (1858), onde está o "Tatuturama", crítica feroz à justiça, à nobreza e ao clero, composta de observações feitas durante a viagem do autor à Amazônia em 1853. Segue em direção à Ilha de Marajó no **Canto Terceiro** (1858), na embocadura do Amazonas, falando da pororoca e dos cultos da

<sup>14</sup>FAUSTINO, Mário. "O poeta e seu mundo". In: *Poesia - Experiência*, p. 45.

<sup>15</sup>CAMPOS, Haroldo de. *op. cit.*, p.40.

região. Ainda de 1858 é o **Canto Quarto**, quando do retorno ao lar, no Maranhão, e o Guesa separa-se definitivamente de seu passado. Aos poucos, o poeta se identifica com a personagem, a ponto de no **Canto Quinto** (1862) fazê-la passear à Quinta da Vitória, sua casa.

Segue viagem o Guesa, indo para a corte, no **Canto Sexto**, escrito entre 1852 e 1857. Descreve a Baía de Guanabara, o Rio de Janeiro, a natureza e o carnaval carioca. Entre 1857-1900, compõe o **Canto Sétimo**, viagem para a Península Ibérica, pelo Mediterrâneo, e para a África, descrevendo a Senegâmbia, Saara, Serra Leoa e Dacar. Naufraga no **Canto Oitavo** (1857-1870), retornando ao Maranhão. Retoma seu roteiro, agora indo para as Antilhas por águas amazônicas, Haiti, Cuba, São Salvador, Gulf Steam, golfo do México e costa norte-americana, no **Canto Nono** (1871).

O **Canto Décimo** comenta sua entrada em Nova York, em companhia de sua filha, tal qual se deu em 1871, compondo-o entre 1873 e 188?. Descreve várias regiões americanas, tais como o Niágara, Buffalo e Mount Vermon. Deste canto é o "Inferno de Wall Street", crítica ao movimento financeiro capitalista. Continua sua peregrinação pelo Oceano Pacífico, rumo ao Panamá, no **Canto Décimo Primeiro** (1878). Fala dos revolucionários latino-americanos (Bolívar e outros), revê os Andes, passa pela Colômbia, Venezuela, Peru e pelo lago Titicana. Continua descendo até a Argentina, no **Canto Décimo Segundo**, passando pelo Chile e Patagônia.

O Epílogo retrata o Guesa enfermo e cansado, retornando ao equador para seu sacrifício, encerrando o ciclo no **Canto Décimo Terceiro** (1880-1884), com nova visita ao Maranhão.

A aventura do errante tem sempre um ponto de referência: a terra natal do poeta (não esqueçamos que se trata de uma auto-avaliação cosmopolita de Sousândrade mesclada com poesia). O Maranhão é visitado nos Cantos IV, V, VIII e XIII, ao final. A princípio, este aspecto pode parecer uma contradição com relação à universalidade buscada pelo destino da personagem, mas se nos preocuparmos com a crítica sócio-política que é peculiar ao autor, veremos que o Maranhão é, em si, uma metáfora para falar da realidade sul-americana. O Maranhão é o "mundo" dos selva-

gens ameríndios sacrificados pelos colonizadores brancos europeus. Eis uma maneira de Sousândrade propor uma saída "honrosa" para a situação catastrófica em que ficaram as colônias européias, que é um intercâmbio universal de experiências e troca de valores culturais para melhor haver assimilação do que ocorre em cada região específica. O desrespeito cometido com a realidade ameríndia não teria ocorrido, talvez, caso houvesse uma estruturação mais coerente para com o meio.

Haroldo de Campos compartilha desse ponto de vista, afirmando que "o novo **guesa**, hipostasiando seu destino no dos povos aborígenes da América destruídos ou colonizados pelo europeu, transfere seu inconformismo para uma cosmovisão reformadora, na qual propõe uma hierarquia de valores, como perspectiva de uma nova civilização americana".<sup>16</sup>

O próprio "Inferno de Wall Street", tema de vários estudos e crítica severa ao imperialismo econômico que se instaurava, é um desfile internacional de personagens que se cruzam em busca de interesses comuns. Impressionantemente, parece estar aí, no seu próprio "inferno", a solução que buscava para a universalização do homem: um encontro de pessoas que, em busca de interesses comuns, não abrem mão de suas diferenças e origens.

Na Bolsa de Valores, todos são "únicos".

Desta forma, continua a obra de Sousândrade rumo ao Modernismo, agora. Novamente temos uma pré-visão estética do autor numa apologia ao progresso - caminhando para o Futurismo, por assim dizer. Temos os versos iniciais de **Novo Éden**, poemeto escrito entre 1888-1889, editado em 1893, e que fecha muito bem o ciclo:

#### PRIMEIRO DIA

Formas, século vinte, além do dezenove  
Dos telefônicos sons em que Édison nos ouve!  
Dos relâmpagos-luz, bela eletricidade,  
Pestanejar de Jove, em fixa claridade!  
Do animal-magnetismo e o Deus-vivo ocultismo!  
Do telescópio, olhar para os céus com Flammarion

---

<sup>16</sup> CAMPOS, Haroldo. *op.cit.*, p.41.

.....  
Do esbraseamento Eiffel, torre-hinos marselheses!  
Do sino de São Paulo, orgulho dos Ingleses,  
Liberty-Bell rachado ao "incêndio" d'Albion!

### Bibliografia

- BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio, Tempo Brasileiro, 1975.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo de. **Sousândrade**. Rio, Agir, 1966. Coleção Nossos Clássicos, n.85.
- \_\_\_\_\_. **ReVisão de Sousândrade**. Rio, Nova Fronteira, 1982, 2.ed.
- FAUSTINO, Mário. **Poesia-experiência**. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- GUIMARÃES, Fernando. "Para que servem as vanguardas" (texto português sem dados).
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem - CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970**. São Paulo, Brasiliense, 1980.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. "Uma antologia de Sousândrade". In: **Do barroco ao modernismo**. Rio, Livros Técnicos e Científicos, 1979. p.141-149.
- SCHWARTZ, Jorge. **Vanguarda e cosmopolitismo**. São Paulo, Perspectiva, 1983.

