

O SEIO CRIADOR OU O MATRIARCADO DE PINDORAMA: A NAÇÃO GUESA DE SOUSÂNDRADE

Ana Santana Souza (UNP)

Orientadora: Profa. Dra. Ilza Matias (UFRN)

Este texto é um recorte da Tese de Doutorado intitulada *A nação guesa de Sousândrade: uma narrativa em viagem*. A leitura é sobre O Guesa, de autoria de Joaquim de Sousa Andrade. O poeta, através da errância do Guesa, transgride as fronteiras tanto dos territórios político-culturais, quanto dos gêneros literários, concebendo língua e Nação como entidades plurais, configuradas entre apropriações e perdas. O autor escreve uma narrativa em viagem que transita entre (auto)biografia e ficção, realidade e sonho

Joaquim de Sousa Andrade, maranhense de Alcântara, nascido em 1832¹, um Guesa errante, herdeiro da riqueza rural paterna, percorreu, entre 1853-56, vários países europeus. Em 1857, seu primeiro livro, *Harpas selvagens*, é publicado no Rio. Em 1868, em São Luís, são lançados dois volumes de *Impressos*. Em 1870, viaja pela América do Sul e, no ano seguinte, acompanha sua filha, que estudaria nos Estados Unidos, lugar de publicação de vários Cantos de *Guesa errante*, obra sucessivamente ampliada e corrigida nos anos seguintes. Fixa residência em Nova Iorque, aí permanecendo entre 1871 e 1885, período em que se torna colaborador do jornal *O Novo Mundo*. Retornando ao Brasil, leciona língua grega no Liceu Maranhense e, no ano de 1902, morre pobre e considerado louco em São Luís.

O Guesa é apontado pela esparsa crítica como a principal obra do poeta, cuja produção – incluindo ainda, entre outras, *Harpas Selvagens*, *Harpas Eólias*, *Novo Éden*, e as póstumas *Harpa de Ouro e Liras perdidas* – só não ficou totalmente no esquecimento graças a Augusto e Haroldo de Campos, que, nos anos de 1960, a resgataram primeiro em textos críticos publicados em jornais e depois em *ReVisão de Sousândrade*, livro publicado em 1964, reeditado em 1979 e 2002, em 3ª edição, comemorando o centenário de morte do poeta. O trabalho dos irmãos Campos repôs em circulação os textos de Sousândrade esquecidos, ou rejeitados, pela crítica literária.

Consta em Campos (2002), abrindo a antologia d'*O Guesa*, fragmentos das *Memorabilia* que introduzem os Cantos V a VII (1876) e o Canto VIII (1877) d'*O Guesa errante*, publicação de New York. Neste trabalho, quando as citarmos, indicaremos o ano que consta na edição novaiorquina para diferenciá-las, mas a referência completa será de Campos (2002)

Situado, cronologicamente, na 2ª geração romântica, Sousândrade, talvez em razão de sua modernidade, não foi compreendido em seu tempo. Willians e Moraes (2003) acreditam que as idéias do poeta, inusitadas para seu meio e seu tempo, podem ter comprometido a credibilidade e aceitação de sua atuação. Realmente, devem ter causado perplexidade na sociedade da época afirmações como esta:

Quiséramos também que algumas senhoras (por exemplo, viúvas e tutoras) que diretamente concorrem para as rendas do Estado, tivessem o direito de eleitoras e elegíveis a determinados cargos públicos: isto moraliza. E que também não houvesse estrangeiros, considerando-se pátrios os cidadãos com direito a tomarem parte nos interesses do Estado todos, desde o momento em que

pisassem o solo abençoado da República: isto eleva a soberania popular pela fraternidade universal: é a nova Pátria. (SOUSÂNDRADE apud WILLIANS e MORAES, 2003, p. 478).

A conquista ao direito sufragista, as mulheres só alcançariam nos anos de 1930. A visão vanguardista de Sousândrade quanto ao estrangeiro, certamente, causou mal-estar, principalmente num momento tão nacionalista em que ele vivia.

De qualquer forma, sua linguagem fragmentária com versos elípticos e sintéticos pareceu estranha aos seus pares. Nas *Memorabilia* de 1877, Sousândrade demonstrava ter ciência de que escrevia para uma outra época: "Ouvi dizer já por duas vezes que *O Guesa errante* será lido 50 anos depois; entristeci – decepção de quem escreve 50 anos antes" (SOUSÂNDRADE in CAMPOS, 2002, p. 197). A não compreensão de sua obra faz do autor um estranho. Estrangeiro em outras culturas por onde suas andanças o levaram e estrangeiro em sua própria terra e época, o poeta é um nômade.

O nômade Sousândrade se confunde com o personagem que cria, o poeta é o próprio Guesa. Sua errância é tematizada no poema numa conjunção entre vida e obra.

O Guesa é um poema composto por treze Cantos, redigido ao longo de trinta anos - entre 1854 e 1884. Tendo inacabados os Cantos VI, VII, XII² e XIII, o poema narra a jornada do Guesa, jovem que deve ser sacrificado ao deus do Sol, conforme a antiga tradição dos índios muíscas da Colômbia. Antes de ser imolado, o Guesa deveria percorrer o Suna, caminho antes percorrido por Bochica, herói civilizador dos muíscas. O Suna de Sousândrade é mais amplo, como ele mesmo confirma nas *Memorabilia* de 1876:

Àqueles a quem pareceu a narrativa não ir de acordo com a lenda, por via do Suna, direi, pois deve-se uma palavra de crença a cada dúvida, que só a diferença é ter sido a antiga estrada talvez de poucas milhas apenas e na planície, e ser a moderna estrada ao em torno do mundo, sem que a verdade do assunto nada sofra com isso. E de mais, qualquer poderá seguir cientificamente a linha itinerária que é o Suna da peregrinação; e o poema há de ser no fim acompanhado do seu mapa histórico e geográfico. (SOUSÂNDRADE apud CAMPOS, 2002, p. 196)

A travessia errante do herói percorre, principalmente, países da América do Sul – com ênfase para a extensão da cordilheira andina e para o Brasil, especialmente, a Floresta Amazônica, Maranhão e Rio de Janeiro – América central e do norte (mais demoradamente Nova York) e, rapidamente, Ibéria e África.

A análise d'*O Guesa* segue o viés do estranhamento³. Realmente pareceram estranhas, na época, algumas características da obra que surpreende pela rebeldia a uma classificação ortodoxa de gêneros e pelo moderno hibridismo. Num aparente caos, diferentes línguas – inglês, francês, espanhol, latim e línguas indígenas – se entremeiam e os personagens são retirados de diversos estratos da história e se metamorfoseiam. A metamorfose em Sousândrade – além da identificação do autor com o *Guesa*, Prometeu, Jesus Cristo, Inca e outros – se dá pela comparação entre lendas ou mitos, e também pela transformação ou metaforização dos animais, como a serpente, que são avatares de outros animais ou elementos da natureza. Este trabalho, entretanto, limita-se à metamorfose do elemento feminino para discutirmos a narrativa da nação como Disseminação, nos termos de Bhabha (1998).

Narrar a nação, de acordo com Bhabha (1998), pressupõe uma ambivalência entre dois níveis de discurso: o pedagógico e o performativo. O primeiro vê o povo como uma presença histórica *a priori*, uma comunidade homogênea e contínua. O segundo desintegra a imagem de totalidade do povo. O performativo introduz a temporalidade do entre-lugar. Neste nível do discurso é que se situa o avanço na história da literatura latino-americana que, afastando-se das oposições binárias como universal/particular, centro/periferia, nativismo/cosmopolitismo, situa-se na ambivalência de um tempo duplo e cindido. Para Bhabha (1998, p. 20), “é na emergência dos interstícios – sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [nationness], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados”.

A narrativa do entre-lugar abandona os lugares fixos. Nem todo estrangeiro é aquele que busca a dominação. Há os que, pedagogicamente, interferem para negar o outro, mas também há o estrangeiro que transpõe as fronteiras e numa viagem de tempo performativo narra uma nação multicultural de valores culturais negociados. A narrativa da nação não é simplesmente a construção de uma identidade nacional fundada em oposição a uma estrangeira. De acordo com Bhabha (1998, p. 209):

O problema não é simplesmente a ‘individualidade’ da nação em oposição à alteridade de outras nações. Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população. A nação barrada Ela/Própria [It/Self], alienada de sua eterna autogeração, torna-se um espaço liminar de significação, que é marcado internamente pelos discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferença cultural.

A narração da nação como “um espaço liminar de significação” (BHABHA, 1998, p. 209) é uma escrita-dupla ou disseminação, o que equivale a dizer que a nação como narrativa se dá na liminaridade, instável território da diversidade cultural onde os agentes do discurso atuam “numa dialética de temporalidades diversas – moderna, colonial, pós-colonial, ‘nativa’” (BHABHA, 1998, p. 215).

A escrita-dupla de Sousândrade está na heterogeneidade de culturas presente em sua obra *O Guesa*. E está também numa abordagem da nação relacionando-a ao feminino. Narrar a nação a partir de elementos femininos é pensá-la como mátria, é ocupar o espaço de liminaridade porque é uma aposta no confronto com o patriarcalismo. Não para repetir seu feito, mas para desestabilizar a tradição. É com essa perspectiva que analisamos *O Guesa*.

No Canto primeiro d’*O Guesa*, um passado feliz vivido na imaginação do personagem, enquanto sozinho e errante percorrendo as margens do Solimões, é rememorado em *flashback*. “Nos áureos tempos, nos jardins da América”, quando ainda não se dera o descobrimento, viviam “cândidos incas”, “inocente índio nu”. Mas a América foi conquistada: uma “nuvem ibérica / em sua noite a envolveu ruidosa e densa”. Em seguida, o *Guesa* narra a queda da nação América após a conquista:

“Foi tal a maldição dos que caídos
Morderam dessa mãe querida o seio,
A contrair-se aos beijos, denegridos,
O desespero se imprimi-los veio, -
“Que ressentiu-se, verdejante e válido,

O floripôndio em flor; e quando o vento
Mugindo estorce-o doloroso, pálido,
Gemidos se ouvem no amplo firmamento!⁴
(Canto I, p. 3)

Na imagem da queda, a pátria torna-se mátria, mãe dos vencidos. Entretanto, nos é significativo a presença do “floripôndio em flor”. Se pensarmos no significado de floripôndio associado a alucinógeno potencializado pela expressão “em flor”, poderemos inferir daí uma leitura intuitiva que extrai um significado para a imagem da planta nos versos citados. Na leitura da nação que estamos fazendo, o floripôndio nos remete a poção mágica que Circe oferece aos companheiros de Ulisses para que “deslembrassem da Pátria” (HOMERO, 2000, p. 196). O efeito de esquecer é perigoso. Esquecer o processo de descoberta, de conquista e de colonização seria daninho à narrativa da nação tanto quanto perder a “memória de uma sociedade feliz”. Tanto um quanto o outro precisam sempre ser lembrados porque estão na constituição da América, com realismo ou fantasia. Entretanto, lembrar é perigoso também. Corre-se o risco de se perder a capacidade de “inventar” porque o narrador prende-se a um tempo mumificado, o que engessa o movimento. O floripôndio, que queremos entender como a arte, produz a transitividade entre esquecer e lembrar que gera o olhar estrábico.

No fragmento sousandrino citado, a imagem da terra é associada ao feminino através da imagem de uma parte do corpo da mulher, o seio, mordido pelos vencidos, numa alusão à maternidade. Sarduy (19-- , p. 94) relaciona o seio materno a uma imagem barroca:

O espaço barroco: o da superabundância e do desperdício. (...) a linguagem barroca compraz-se no suplemento, na desmesura e na perda parcial do seu objeto ou melhor: na busca, frustrada por definição, do *objecto parcial*. O objeto do barroco pode então ser precisado: (...) seio materno, excremento. .

O seio materno é a imagem da opulência e da fragmentação do corpo. Ao mesmo tempo em que esbanja, paradoxalmente, é objeto parcial. É o muito e o pouco da contradição. O leite que escoia entre o sagrado e o profano assombrando a linguagem e a natureza.

Em outros versos do mesmo Canto, o Guesa é um pescador. A terra é a mãe do rio:

Da mãe do rio, fluida estendendo
As formas na onda móvel. Puro aroma
“Exalam os seios naturais! Se cria
Um filho neles. A maior aurora
Que precedeu ao sol, foi nesta hora
Que s’encarnou nos braços de Maria!
(Canto I, p. 10)

O destino da água é metamorfosear incessantemente o ser (BACHELARD, 1997, p. 6). Independente da forma que assumir, a água é um componente material do ser. Mesmo as formas mais duras escondem em sua química um pouco de água que é a cola universal (idem, p. 111). Religante, o líquido é um elemento amoroso. É a água que produz a correspondência entre as coisas.

Cada rio, igarapé, lago, em terra brasileira, conforme as informações de Cascudo (1983, p. 129), tem sua mãe e “esta só aparece como uma imensa serpente”. O rio, portanto, é uma representação aquática da serpente. Essa leitura é possível devido à forma sinuosa do rio, mas também pelo significado da palavra que designa serpente: “Coatl, serpente, significa também vasilha d’água, o que contém água, de *co* radical de vaso, vasilha e *atl*, água” (CASCUDO, 1983, p. 134). Nas religiões do México e Peru, a deusa Coaticul é mulher serpente e Cinatcoatl é “Nossa Senhora das Serpentes”, um dos sinônimos da Terra. O rio serpente é a mãe que em seus seios cria um filho.

Essa imagem da mãe se amplia com a figura de Maria⁵. Pela grandeza que o narrador atribui ao momento (“a maior aurora que precedeu ao sol”), parece-nos que ele está se referindo a Maria, mãe do filho de Deus. Nessa transfiguração, o narrador cria um momento de esperança. É o que parece confirmar os versos seguintes:

“Descei, raios da noite! O dia é claro,
E pode mesmo ser talvez mais belo!
Porém, a noite etérea traz o selo
Do coração ao sentimento caro.
(Canto I, p. 10)

Porém, logo há o mergulho na escuridão. A imagem do dia claro, que poderia, talvez, ser mais belo, logo se desfaz. A presença divina, ou de Nossa Senhora das Serpentes, não livra o poeta da melancolia que se estenderá pelo poema, como nos versos seguintes, ainda do primeiro Canto:

“E a mosca, o sábio, a virgem planta altiva
Servindo nas delícias execradas,
Ó terra! umbroso e único conviva,
Do banquete infinito! degradadas
“São tuas criações! quando as consomes,
Nesse teu desespero revolvida
Triste e no próprio seio a fartar fomes,
Dize, não sentes fundo a dor da vida?
(Canto I, p. 17)

No banquete do qual a terra é o único conviva, o alimento são suas próprias criações que, por seu lado, se fartam no seio da terra. Aqui, o narrador, como em outros Cantos se dirige a terra e lhe interroga, como se falasse com uma pessoa, intimando-a a responder sobre a dor da vida. A terra – que se constrói como figura de mulher, metamorfoseada em rio, serpente, e em outras imagens – é humanizada no banquete de “delícias execradas”. A figuração da ruína, da tristeza, da melancolia, entretanto, comporá o quadro da América depois da conquista. Contudo, o poeta não escapa à idealização romântica e em alguns momentos se refere a terra como éden, como nestes versos do Canto II:

Oh! doce enlevo! Oh! bem-aventurança!
Paradiseas manhãs! Riso dos céus!
Inocência do amor e da esperança
Da natureza estremecida em Deus!
Visão celeste! angélica encarnada
Co’a nitente umidez dómbros de leite,

Onde encontra amor brando, almo deleite,
E da infância do tempo a hora foi nada!
(Canto II, p. 19)

Aqui são paradisíacos a natureza, o amor e a infância. Como acontecerá em outros versos, o autor se filia ao ideário da tradição romântica de exaltação à natureza. Entretanto, logo muda o rumo e apresenta uma visão crítica que se intensifica nos Cantos infernais. Por causa disso, Pereira (2004), reconhecendo a heterogeneidade do movimento romântico, liga Sousândrade a um Romantismo crítico marcado por uma postura consciente do fazer poético modulando a emotividade através do trabalho racional com a linguagem e atentando para as particularidades de degradação do elemento nacional. Essas particularidades, longe de fechar as fronteiras da nação, são postas em confronto com a cultura do colonizador. Essa interseção é possível porque a narrativa da nação evolui, pela errância do narrador, do plano ideal para o plano consciente: “bela nação perdeu-se em idas eras “ (Canto XI).

Essa nação perdida não será reencontrada. O que Sousândrade descobre é uma nação mestiça. Assim, no poema, a alternância entre os momentos de paraíso e de inferno coloca o poeta no seu tempo e fora dele. O poeta é romântico, barroco, moderno. Errante também, portanto, quanto ao estilo de época, entre tradição e ruptura. Na temporalidade do entre-lugar, a matéria.

A matéria, a nação pensada pela errância, é uma figura de mãe. Entretanto, essa mãe que aparece como paradisíaca, idealizada, também, e, principalmente, é a encarnação do sofrimento, da dor. Os filhos da matéria são errantes:

Ao silêncio da noite abre-se à terra
O seio maternal, onde repousa
Quem ao raio solar levanta-se e erra
Da existência ao labor - procria e goza.
(Canto IV, p. 84)

Aquele que se levanta e erra repousa, ao silêncio da noite, no seio maternal da terra mãe. Paradoxalmente, a terra é lugar de descanso, parada, repouso, mas esses substantivos pressupõem o movimento. A errância é a condição para procriar e gozar. O descanso é temporário, mas a errância é sem fim.

Nos Cantos VI e VII, o *Guesa*, depois de uma passagem, no Canto V, pela terra natal, Maranhão, novamente viaja por outros lugares. Primeiro uma passagem pelo Rio de Janeiro, depois viaja à África. No Canto VIII, no Maranhão, novamente a exaltação do espaço natural que o filia à tradição romântica: “as arenosas dunas, alvejantes,” são “como as cem mamas naturais da vida”. A imagem do seio se repete ainda como “Seio-Criador”.

Qual um glorioso coração erguido
No Seio-Criador – d’onde perdido
Outro tão terno, eterno alli d’essa hora
Caía, co’o valor de quando adora”
(Canto VIII, p. 153)

Aqui, o coração tanto se ergue como cai pelo Seio-Criador. Revela-se aí o seio como um entre-lugar da criação. Como viemos apresentando, a imagem da terra mãe não é

apenas de uma superfície em que a natureza é uma visão paradisíaca. Em Sôsândrade, a terra mãe é também subterrânea, ctônica. Vejamos mais imagens do feminino que apontam para uma visão do paraíso e que descem à profundidade infernal.

(AMZAONAS *bellicosas melhorando a genesíaca*

superstição)

–Terra humana, primeiro,
Deus fez Eva; e então,
Paraíso sendo ella
Tão bella,
Fez o homem Adão.

(*Guerreiros brancos:*)

– Sobre os montes d’incenso
Dois obuzes estão,
Meio do Éden, os gomos
Dos pomos,
Fome d’Eva em Adão.

(Canto II, p. 36)

Nestes versos do *Tataturema*, vemos uma prevalência do feminino. Começamos por observar a escrita da palavra “Amzaonas”. Explorando a visualidade da escrita, o poeta inverte, no meio da palavra, a posição das letras “a” e “z”, primeira e última, respectivamente, do alfabeto latino. Essa alteração é indicativa da mudança da versão bíblica da gênese humana. Na versão sôsandrada, a ordem é invertida: primeiro Deus criou Eva, a terra humana, sendo ela o paraíso. Só depois veio Adão. Na sequência, o poeta satirizando a “devoração” da terra pelo homem, põe na voz de guerreiros brancos, os conquistadores da América, a fala que completará a paródia, iniciada pelas amazonas, da criação genesíaca. Os dois obuzes (por obuses, peça de artilharia) são “os gomos dos pomos”, isto é, da fruta edênica, a maçã, os seios de Eva. Adão não será influenciado por nenhuma serpente. A fome que o levará a desejar a fruta edênica é de sua inteira responsabilidade.

Noutros versos, do mesmo Canto, a terra é mãe hospitaleira:

De collina em collina a Cachoeira,
Qual a serpente de coral ruidosa,
Desce ao valle, onde a tribu já repousa
Livre em seios de mãe hospitaleira
(Canto II, p. 42)

Os seios hospitaleiros também serão no Canto X associados à Nação América (do norte):

Quão formosa tu és! quão sorridente,
Jovem América! em teu seio ondula
Um sangue de oiro, generoso, ardente:
E do Hiawatha o Canto a ti modula
(...) Es, briosas,
És a nação contente, onde infelizes
Descanso teem e é a alma esperançosa:

Porque aceitas nos braços sempre abertos
O colono, os galés, os proletários,
Tudo que atira a Europa aos teus desertos,
E os resuscitas homens, bons, agrários.
(Canto X, p. 190)

No seio da jovem América o Canto é modulado pelo Hiawatha⁶. É terra hospitaleira que tem os braços abertos ao estrangeiro, mas não perde de vista a cultura local. É terra feliz onde descansam os infelizes e ressuscitam os desgarrados. Porém, longe dos seios maternos da terra o que se ressalta é a condição de túmulo:

Pendiam corpos, lívidos, tabentes,
Dos príncipes de Kosko: do áureo império,
Pálido funeral pelo ar patente,
Era a visão d'aquele cemitério
Fora dos seios maternos da terra
Esta que ama e que lacerada exulta
Ou à viva semente quando encerra,
Ou quando os mortos seus chora e sepulta.
(Canto XI, p. 292)

Os versos se referem à queda dos Incas. A terra em sua acolhida tumular, mesmo lacerada, exulta porque no sepulcro germina a semente plantada pela morte. Nas ruínas floresce um sinal de vida.

Essa possibilidade vital é também verificada no Canto X. Numa descida ao *Inferno de Wall Street*, o poeta narra a degradação da terra americana, mas aponta uma saída:

(outros alagados salvando-se na columna '666' do
templo de Kun:)
– Agripina é Roma-Manhátan
Em rum e em petróleo a inundar
Herald-o-Nero acceso facho
E borracho
Mãe-pátria ensinando a nadar!...
(Canto X, p. 252)

Os jogos e as composições de palavras parecem obscurecer o sentido, mas, na verdade, o atravessamento de uma palavra por outra, enriquece-o. Vejamos a superfície dos versos. A imagem inicial que indica a posição dramática dos personagens é formada por alagados que no templo de Kun agarram-se na coluna 666 para se salvarem. Se pensarmos que o “templo de Kun” refere-se a uma poderosa firma que operava em Wall Street, então entenderemos que a coluna 666 está ligada ao inferno financeiro da cidade. Na voz dos alagados ouvem-se outros compostos: Roma-Manhátan, Herald-o-Nero, Mãe-pátria. O primeiro é também Agripina, cujo filho Nero mandou assassiná-la por um centurião depois de haver tentado afogá-la. O segundo é uma associação entre o jornal (*The New York Herald*) e Nero, incendiário Imperador de Roma. Assim a coluna 666, número demoníaco, também pode ser uma referência a uma coluna jornalística do “aceso facho” do jornal, fundado em 1835. Vê-se o perigo da cidade inundada em rum, petróleo e inferno

financeiro, tudo a ponto de ser incendiado pelo diabólico e bêbado jornal-Nero. No terceiro composto, a salvação: aprender a nadar com a Mãe-pátria.

A relação com o lugar é comparada àquela entre mãe e filho. O rompimento de Nero com sua mãe Agripina leva ao incêndio de Roma. O mesmo se dará com Manháttan, cuja salvação só será possível com o restabelecimento da relação com a terra tomada como mãe. É nessa concepção da Pátria como mãe, recolhendo suas ruínas, que o poeta constrói a imagem da Nação.

Nas mutações da natureza e do homem, envolvendo metáforas relacionadas ao elemento feminino e ao bestiário sousandradino, uma imagem da América se vai expressando como ficção tecida por uma *mitopoiesis*. Com saltos e sobressaltos, a metamorfose sousandradina busca algo novo na narrativa da Nação.

Nas imagens femininas da nação que envolvem o bestiário Sousandradino, destacamos, entre tantas, a serpentina mãe-d'água e a macaca Macu-Sofia que, no Canto II, inaugura com sua sabedoria o revés da língua e da cultura ocidental. O *logus* ocidental rasurado pela astúcia da macaca que representa o povo indígena.

Além dessas, ainda gostaríamos de destacar um outro animal: o urso, ou melhor, a mãe ursa:

(Práticos mystificadores fazendo seu negócio: *self-help*

ATA-TROLL)

– Que indefeso caia o estrangeiro,

Que a usura não paga, o pagão!

= Orelha ursos tragam,

Se afagam,

Mammumma, Mammumma, Mammão

(Magnético *handle-organs*; *ring* d'ursos sentenciando à

pena-última o arquiteto da PHARSALIA; odysseu

phantasma nas chammas dos incêndios d'Albion:)

— Bear... Bear é ber'beri, Bear... Bear...

= Mammumma, mammumma, Mammão!

— bear... Bear... ber'... Pegàsus...

Parnasus...

= Mammumma, mammumma, Mammão!

(Canto X, p. 261)

Estes versos encerram o episódio do *Inferno de Wall Street*. Neles o poeta faz uma intertextualidade com *Atta Troll, ein Sommernachtstraum* (Atta Troll, um sonho de uma noite de verão), poema satírico de Heine, publicado em 1847, conforme as informações do Glossário de Campos (2002). O protagonista, Atta Troll, é um urso que muda de forma e cor como os outros personagens. *Mammumma* é uma montagem que reúne Mumma (mamãe em alemão e Mumma, ursa-mãe, esposa de Atta Troll) e mammão do grego Manzonas, nome relacionado a dinheiro e demônio em geral⁷. A ursa-mãe, brincando com seu filhote, devorou-lhe, amorosamente, a orelha. Parece-nos que a “auto-ajuda” (*self-help*) para o americano está mesmo na demoníaca antropofagia.

O verso “Mammumma, Mammumma, Mammão” aparece três vezes nestas estrofes. Se acompanharmos os personagens indicados entre parênteses e a mudança de vozes indicada pela alternância dos traços simples e duplo veremos que a repetição do

verso se dá por vozes de três personagens diferentes. A primeira voz é de Ata Troll e a segunda é de ursos - depois de *handle-organs* (realejos), em aliteração do b e repetição de *Bear* (urso), anunciarem o *ring* d'ursos (reunião de políticos) – que sentenciam o fim do autor de *Farsália*, poema épico de Lucano (séc. I) que rompe com o paradigma do modelo épico clássico. O autor da épica latina é obrigado por Nero a se suicidar por haver se envolvido em uma conspiração contra o imperador. A terceira voz é do fantasma de Lucano que é odisséu nas chamas de Albion⁸.

Pégaso e Parnaso são constantemente associados ao fazer literário. O primeiro é, na mitologia grega, um cavalo alado e o segundo é um monte da antiga Grécia considerado pelos gregos como a morada das Musas e de Apolo. Por conseguinte é a pátria fictícia dos poetas. Introduzindo o urso metamorfoseante de *Farsália*, Sousândrade desaturiza o lugar da poesia. A mãe-ursa antropofágica é a imagem dialética da nação. É a mãe natureza, mas essa natureza é imagem em movimento, é narrativa em viagem.

A natureza colocada dessa forma é uma “metamorfose de uma entidade natural em cultura imaginária” (LIMA, 1988, p. 53). O que faz essa transposição é a Imago, a história como imagem, ficção. Essa história se dá por um reverso dos mitos que ao invés de mumificados são reanimados pela natureza anímica. É assim em *O Guesa* de Sousândrade:

‘– Um o sol; uma a terra; uma a animada
‘Natura, universal vida-existência
‘Sem antes nem depois – o eterno, a increada
‘Criadora Força, força-omnipotência,
‘Desconhecido-Deus, que é Pachakamak
(Canto XI, p. 291)

As palavras destes versos são atribuídas (veja as aspas simples e o travessão) ao Inca Huayna. É sua última lição aos filhos Atualpa e Huáscar. A eles ensina sobre a força vivificante da natureza. Na mitologia inca, Pachacamac é o culto à alma da natureza. Pensando assim, a nação é um composto entre homem e natureza. No caso da América, pensamos na imagem da mãe, já tão repetidamente associada à terra, tecida pelo vai vem entre o desejo de paraíso e a consciência do inferno, uma narrativa da vertigem, do sonho. A nação sousandradina tem dimensões continentais, seu território é demarcado por um certo instinto de nacionalidade que nada tem a ver com nacionalismo. Tem a ver com a *performance* da narrativa em viagem que diante da contenção dos rios navega uma terceira margem.

O descobrimento da América se dá nessa terceira margem em que a nação é narrada como disseminação. No entre-lugar conflituoso, porém rico, do encontro de culturas.

Notas

¹ Williams e Moraes (2003) informam que, conforme certidão de batismo, o poeta nasceu em 1832, e não em 1833 como a crítica costuma informar.

² O Canto XII só aparece na edição londrina (1884?). Em 1902, em *O federalista*, jornal de São Luís (MA) é publicado como continuação do Canto XII, *O Guesa, o Zac*.

³ O termo “estranhamento” foi utilizado pelos formalistas russos que o empregavam no estudo da forma literária para demonstrar como a “desfamiliarização” do uso da língua (ou o desvio da norma

comum) dava a medida do elemento literário do texto (EAGLETON, 2001). Utilizamos o termo tanto na esfera do poema como na da vida do poeta.

⁴ Lembremos das vozes no poema. Veja-se que as aspas não se fecham neste verso. Ao contrário, se abrem no próximo indo fecharem-se duas estrofes de quatro versos depois. Todas elas iniciadas por aspas, mas apenas a última com aspas finais, quando, na sequência, e com recuo do primeiro verso, terá início a voz épica.

⁵ Para Lobo (2005, p. 100), numa leitura biográfica a mãe com o filho nos braços poderia ser Rosa, mãe de uma das filhas ilegítimas do poeta.

⁶ Herói índio de um poema épico de mesmo nome, de Henry Wadsworth Longfellow, 1855, baseado nas lendas dos índios de Ojibway. As informações históricas referentes ao Canto X são extraídas do Glossário de Campos (2002)

⁷ Amzaonas no Canto II, como está no fragmento anteriormente citado, pode ser uma referência a esse ser na acepção de demônio em geral.

⁸ Como Álbion é o nome dado à Grã-Bretanha pelos antigos gregos, Campos (2002, p. 397) vê aí uma possível alusão ao que ficou conhecido como “Grande Incêndio” que devastou Londres em 1666.

REFERÊNCIAS

BACHELAR, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Tópicos).

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de. **ReVisão de Sousândrade**: textos críticos, antologia, glossário, bibliografia. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CASCUDO, Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1983. (Reconquista do Brasil; nova série; v. 78).

HOMERO. **Odisséia**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Edição de Antônio Medina Rodrigues. 3. ed. São Paulo: Ars poética: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

LIMA, Lezama. **A expressão americana**: Tradução, introdução e notas de Irleamar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988

PEREIRA, Danglei de Castro. Sousândrade: tradição e modernidade. **Revista Linguagem em (Dis)curso**. V. 4, n. 2, jan.jun./2004. Disponível em: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0402/07.htm>> Acessado em jul. 2006.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Tradução de Maria de Lurdes Júdice; José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, [19--]. (Coleção Vega Universidade).

SOUSANDRADE, Joaquim de. O Guesa. In: WILLIAMS, Frederik G.; MORAES, Jomar (Orgs.). **Poesia e prosa reunidas de Sousândrade**. São Luís: Edições AML, 2003. p. 34 – 40.

WILLIAMS, Frederick; MORAES, Jomar (Orgs.). **Poesia e prosa reunidas de Sousândrade**. São Luís: Edições AML, 2003.