

SOUSÂNDRADE FUTURISTA?

Marcelo Sandmann



RE-REVISANDO SOUSÂNDRADE

Joaquim de Sousa Andrade – conhecido nas letras brasileiras pela nada ortodoxa fusão dos seus sobrenomes: Sousândrade – nasceu no Maranhão, na vila de Guimarães, comarca de Alcântara, em 9 de julho de 1833, e morreu no mesmo Maranhão, na sua “Quinta da Vitória” em São Luís, em 21 de abril de 1902. Nesse meio tempo, produziu uma das principais obras da poesia brasileira do séc. XIX, ignorada em seu tempo por uns, mal ou simplesmente não entendida por outros.

Tido como obscuro para sua época, o poeta maldito maranhense, ultrapassando a franzina sensibilidade do seu tempo, inacessível ainda em prolongado período posterior, ficou esquecido do público e da crítica de literatura até bem pouco tempo, quando parte da sua obra foi reposta em circulação, agora sob a luz valorizadora e polê-

mica da vanguarda literária, através de um estudo e antologia já clássicos e Augusto e Haroldo de CAMPOS, o *Revisão de Sôsândrade*, publicado em primeira edição em 1964. A abordagem dada por eles, evidenciando a modernidade de Sôsândrade, destacando aqueles aspectos que o sintonizam com poéticas impensáveis no Brasil de seu tempo, posto que restritiva sob muitos aspectos, é de uma precisão exemplar ao delinear um SOUSÂNDRADE precursor de tendências da poesia mais inovadora do séc. XX.

É dentro do espírito desse estudo dos irmãos Campos que se está querendo orientar o presente trabalho. O paralelo comparativo escolhido foi o futurismo italiano, por se ter pressentido nele certas afinidades, sobretudo formais, com trechos da poesia sousandradina, especificamente o episódio "O Inferno de Wall Street" do poema épico *Guesa Errante*, cuja originalidade já havia sido fartamente evidenciada pela abordagem de Haroldo e Augusto. O que se vai fazer aqui é, portanto, uma espécie de arremedo crítico, de menor fôlego, rigor e erudição, porém complementar, na medida em que corrobora a visão do estudo citado a partir de um outro contraste ainda não tentado.

A escolha do futurismo italiano se deve à sua importância para as poéticas da modernidade, dado o caráter polêmico da militância dos seus principais defensores, em especial de Marinetti, autor dos principais manifestos e conferências, e a radicalidade da sua poética. Aceito com entusiasmo ou igualmente rejeitado pelas principais expressões da arte do seu tempo, o futurismo agitou o cenário cultural do início do século pioneiramente, influenciando outros movimentos que surgiriam logo a seguir. Em seus manifestos, Marinetti conseguiu expor de maneira exemplar a temática e os princípios de composição que deveriam orientar a nova arte. Sensível às modificações radicais sofridas pela civilização ocidental nas dimensões material e espiritual ao longo do desenvolvimento da sociedade capitalista, Marinetti soube formular muito bem quais os meios de expressão que melhor a poderiam apreender.

É a partir da análise desses manifestos e da extração da *ars poética* que eles mais ou menos sistematicamente veiculam que deverá partir o presente estudo. Após uma exposição resumida, abrangente e sistematizada da poética futurista, vai-se tentar estabelecer um paralelo entre essa poética e a poética implícita no episódio sousandradino já mencionado. Porém, antes de se iniciar o exercício, conviria comentar um pouco o fragmento que será posto em foco a seguir, a fim de se entender melhor por que ele e não outro foi escolhido.

O *GUESA ERRANTE* E O “INFERNO DE WALL STREET”

Entre as obras de Sousândrade, o poema épico *Guesa Errante* é provavelmente a sua mais pretenciosa realização. Com seus 13 relativamente longos cantos, publicados ao longo da vida do poeta, alguns dos quais incompletos, o *Guesa*, enquanto poesia de espírito épico, não encontra paralelo algum à sua altura na Literatura Brasileira até então.

Na elaboração do poema, Sousândrade aproveita como elemento estruturador uma narrativa mítica dos indígenas da Colômbia. O “guesa” – cujo nome significa “errante”, “sem lar” – criado para a peregrinação e o sacrifício rituais, imolado pelos sacerdotes da tribo, tem seu trágico destino identificado pelo poeta, no plano individual, à sua biografia, marcada pela marginalidade e pela peregrinação mundo afora, e, nos planos social e histórico, ao destino dos povos americanos, sacrificados pelo Conquistador branco, que no texto encontra expressão nos capitalistas norte-americanos de Wall Street. É aí, aliás, que Sousândrade vai localizar o seu “inferno”, à maneira de outros “infernos literários” conhecidos, como o de Dante, por exemplo. O “guesa” sousandradino, representante de toda uma cultura ameaçada pela barbárie capitalista, após um périplo por diversos continentes – Américas, África e Europa –, é por fim sacrificado em Wall Street pelos novos “sacerdotes”, os banqueiros e especuladores da bolsa.

O episódio que ficou conhecido pelo nome de “Inferno de Wall Street”, juntamente com um outro único episódio, o “Tatuturama”, momento formalmente semelhante de “inferno narrativo” na obra, distingue-se em múltiplos aspectos do restante do poema. Com sua estrutura rítmica tensa e rápida, estrofes de cinco versos e metros desiguais, com rimas obedecendo à disposição “abccd” (a do quarto verso, sempre curto, funcionando como rima interna, à guisa de eco), e fazendo uso de recursos expressivos inusitados, o episódio contrasta com o restante do poema, de dicção bem mais comportada, com seus quartetos decassilábicos e suas rimas cruzadas (abab) ou enlaçadas (abba). As inovações formais aí experimentadas mostram-se de tal importância que extraíram de Augusto e Haroldo de CAMPOS a seguinte consideração:

Numa perspectiva internacional, é preciso que se diga, a obra sousandradina recua bruscamente o marco de independência da literatura brasileira para a nossa segun-

da geração Romântica, marco este que estaria nominalmente com os modernistas de 22, assim mesmo atrasados de mais de uma década em relação ao Futurismo italiano (1909). Sousândrade foi contemporâneo sincrónico de Baudelaire. Sua obra, além disto, aporta uma contribuição original, que não se confunde com a do pai do simbolismo francês, cujas *Fleurs du Mal* (1857) estão na ponta da meada da poesia moderna. Realmente os dois círculos infernais do *Guesa* (...) fazem-no credor de uma posição precursora de importantes linhas de pesquisa da poesia atual, e, em particular, temática e estilisticamente, dos *Cantares* de Ezra Pound.¹

O episódio “Inferno de Wall Street” incorpora toda uma série de acontecimentos que tiveram curso na República Norte-Americana ao longo da década de 1870 – período em que o poeta aí viveu – e outros de origem internacional, como a proclamação da Rainha Vitória “Imperatriz das Índias”, a Guerra Franco-Prussiana, a Comuna de Paris, para lá convergentes por via dos jornais da época. Wall Street, em Nova Iorque, sede de grandes sistemas bancários e da especulação financeira, constitui o cerne da sociedade capitalista em desenvolvimento. Todos os símbolos da moderna vida urbana estão aí presentes, e a essa dinâmica corresponde, na poesia do autor maranhense, uma expressão similarmente dinâmica. Como irá ocorrer algumas décadas depois com o futurismo, Sousândrade consegue dar conta de todo um assunto até então meio inédito em poesia com uma forma poética absolutamente apropriada. A velocidade, a simultaneidade espaço-temporal, a reificação, o movimento, o caos são forças inerentes a esse novo universo e é com uma expressão constituída por esses mesmos elementos que Sousândrade os transforma em temas de sua literatura.

As realidades abordadas pelo episódio sousandradino e pela literatura futurista, como já se insinou, são muito semelhantes. Ambos pretendem trazer para dentro do texto o universo agitado da cidade moderna, e ambos utilizam-se de recursos poéticos originais para esse fim. Diferenças radicais obviamente existem, já que se está à frente de produções culturais distantes entre si no tempo e no espaço. Querer aproximá-las excessivamente poderia tornar-se uma espécie de malabarismo intelectual, um *show* de ilusionismo crítico. Esse risco está sempre presente em trabalhos deste tipo, e é com absoluta cautela que o assunto deverá desenvolver-se a seguir.

¹CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de. *Sousândrade - Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1966. p.9.

O FUTURISMO

ANTECEDENTES

O futurismo italiano surge por volta de 1909 como uma reação ao decadentismo romântico dominante na poesia européia do início do século, inaugurando, a partir de então, uma nova etapa, não só na literatura italiana como também na literatura geral. Ele será um dos primeiros de uma série de movimentos renovadores que surgirão na arte européia das primeiras décadas do séc. XX, dando início ao “grande festival da loucura criativa”,² que acabará por influenciar toda a arte moderna. Ezra POUND, um dos papas da poesia contemporânea, é claro a esse respeito quando afirma: “Marinetti e o futurismo deram um grande impulso à literatura européia. O movimento a que Joyce, Eliot, eu próprio e outros deram origem em Londres não teria existido sem o futurismo.”³

As origens do movimento são bastante complexas, uma vez que, mesmo marcado por um caráter de ruptura em relação ao espírito da arte anterior, o futurismo dá continuidade a uma série de tendências filosóficas, estéticas e políticas da Europa da segunda metade do séc. XIX. O seu anti-romantismo é traído muitas vezes pelo tom impregnado de exaltação romântica dos seus manifestos e polêmicas. Surgindo como reação à poesia anterior – à poesia de crepusculares e simbolistas, entre outros – muitas das conquistas destes, como o verso livre, a temática cotidiana e urbana, as referências ao ambiente que a modernização vai modificando, as experiências formais mais radicais, são por ele incorporadas. A poesia de exaltação da vida, do corpo, da saúde, da força, da indústria nascente de um Walt Whitman; o mito nietzschiano do advento de um novo homem e de uma nova época para além do bem e do mal; e o vitalismo e intuicionismo de Bergson são fontes que não podem ser ignoradas. Também o belicismo e o nacionalismo arrogantes do futurismo não fogem ao clima político e ideológico que já se insinua no século anterior e vai culminar na Grande Guerra.

A ATUAÇÃO DE MARINETTI

A história do futurismo está indissoluvelmente ligada à história

² FERREIRA, José Mendes. *Antologia do Futurismo Italiano: Manifestos e Poemas*. Lisboa: Editorial Vega, 1979, p.16.

³ FERREIRA, p.27.

do seu principal mentor espiritual, Filippo Tommaso Marinetti (1876 - 1944). Dos tempos revolucionários da agitação cultural à assimilação pela ordem institucional fascista, o trajeto intelectual de Marinetti, ao mesmo tempo heróico e melancólico, é o trajeto de boa parte do movimento.

Nascido no Egito, filho de abastados pais italianos, Marinetti teve formação cultural francesa. A partir da publicação do manifesto *Le futurisme* no jornal francês *Le Figaro* a 20 de fevereiro de 1909, depois de alguma atuação literária de pouca repercussão nos anos anteriores, Marinetti passou a dedicar toda a sua vida à teoria e à prática do movimento, redigindo inumeráveis manifestos, dando conferências e tomando parte em acirradas polêmicas. Sua atuação não se limitou ao âmbito da produção artística, e acabou se estendendo a outros setores da cultura, como a moral e a política. A estreita relação pretendida pelo futurismo entre arte e vida está na base dessa amplitude de interesses.

Entre 1909 e 1919 encontra-se o período heróico do movimento, durante o qual são redigidos os manifestos mais importantes, e a polêmica em torno das suas idéias toma conta das literaturas européias. A exaltação da vida moderna, o culto da máquina e da velocidade e o desejo da destruição do passado e dos meios tradicionais de expressão são os pontos centrais do projeto futurista. Na literatura, a nova temática corresponde uma série de procedimentos formais inovadores, sintetizados em algumas expressões cunhadas por Marinetti, como é o caso de “palavras em liberdade” e “imaginação sem fios”, entre outras.

A partir de 1919, o futurismo vai se aproximar cada vez mais do movimento fascista liderado por Mussolini, e muitos dos seus principais expoentes, e entre eles Marinetti, acabarão se tornando, no campo das artes, os porta-vozes da sua ideologia. O anarquismo e o antipassadismo dos primeiros dias sucumbem então frente à hierarquia, ao tradicionalismo, ao catolicismo e ao classicismo revitalizados pelo fascismo no poder.

A POÉTICA FUTURISTA

Mais do que pelas obras realizadas, o futurismo tornou-se significativo para a arte moderna pela polêmica em torno das idéias dos seus manifestos. É inegável a importância da “agitação” futurista e das férteis reações que acabaria provocando na arte européia. As idéias dos manifestos expressam todo um pensamento poético bastante coerente, que vai dar lugar tanto à preocupação com uma nova

temática, mais sintonizada com as conquistas materiais e espirituais da modernidade, quanto à expressão formal também inovadora dessa temática.

No que diz respeito à literatura, dois manifestos de Marinetti são de suma importância para o entendimento das inovações poéticas. São eles o *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, de 1912, acrescido de um suplemento publicado no mesmo ano, e o manifesto *Destruição da Sintaxe Imaginação sem Fios Palavras em Liberdade*, de 1913. Juntamente com o manifesto inaugural publicado em fevereiro de 1909, esses manifestos serão abordados agora, extraindo-se deles aqueles elementos que poderiam ser vistos como definidores de uma poética da literatura futurista. Para fins didáticos de exposição, a poética futurista será abordada em três níveis – temático, léxico-morfo-sintático e gráfico-fônico –, divisão que servirá posteriormente também para a análise comparativa com a poesia de Sousândrade.

NÍVEL TEMÁTICO

O primeiro manifesto futurista, publicado em 1909, tem um caráter explícito de choque e provocação. Mais preocupado com o que a arte futurista se deve ocupar e com o que ela deve deixar absolutamente de lado do que com os meios formais através dos quais ela o poderá fazer, esse manifesto ficou conhecido por afirmações do quilate de “queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo” ou “queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de todas as espécies.”⁴ Ao lado destas formulações bastante espetaculares e seguindo nesse mesmo tom, o manifesto nos traz toda uma proclamação de intenções, que muito bem revelam o estado de espírito da geração de intelectuais por ele representada.

Depois de resgatado da “materna fossa”, na qual caíra a toda velocidade com seu automóvel, a personagem da pequena narrativa incluída no manifesto dita ao mundo, “com o rosto coberto pela boa lama das fábricas”, “as primeiras vontades” dos homens futuristas: o desejo de cantar “o amor do perigo, o hábito da energia e da ousadia”; “a coragem, a audácia e a rebelião”; a juventude e o novo; “uma nova beleza”, “a beleza da velocidade”; as conquistas da tecnologia; a agressividade, a guerra, o militarismo, o patriotismo; o tempo futuro. Porém, para que isso seja possível, é preciso destruir o passado e tudo aquilo que o liga ao presente – bibliotecas, museus,

⁴FERREIRA, p. 50.

academias – e renunciar à moralidade e ao racionalismo, para que a amoralidade e a intuição, atributos do novo homem, sobrevenham sem essas antigas barreiras, obsolescências de um espírito que tende a sucumbir.⁵

No manifesto *Destruição da Sintaxe Imaginação sem Fios Palavras em Liberdade*, de 1913, Marinetti faz uma importante e sintética abordagem da “sensibilidade futurista”, explicitando aqueles fatores que alimentam a temática da nova arte e determinam as suas novas formas de expressão. “O Futurismo”, diz-nos ele, “funda-se na completa renovação da sensibilidade humana, originada pelas grandes descobertas científicas.”⁶ Essas descobertas, que na passagem e início do novo século revolucionaram os meios de comunicação, transporte e informação, acabaram por exercer sobre a psique humana uma influência decisiva. A relação do homem moderno com o tempo e o espaço, com a realidade a sua volta, altera-se radicalmente, ocasionando uma alteração das formas de representação da realidade. A arte, como uma forma de expressão da experiência humana, sofre alterações profundas na medida em que a experiência se modifica também profundamente.

Extremamente sensível aos tempos modernos, o futurismo, em sintonia com a renovação dos meios de expressão artística, trouxe para a arte e para a literatura toda uma temática nova, tida como inabordável pela produção anterior. O futurismo traz para a poesia a locomotiva, o automóvel de corrida, o aeroplano, o cinematógrafo, a iluminação elétrica, abordados agora com o mesmo amor que antes era dedicado às paisagens idílicas, à mulher amada, ao luar, por exemplo. A vida agitada das grandes aglomerações urbanas, prenhe de tensões explosivamente revolucionárias; a dinâmica e a velocidade que os frutos da modernização possibilitam ao homem, gerando “consciências múltiplas e simultâneas num mesmo indivíduo”;⁷ o desejo de cantar a matéria, abolindo da poesia todo o lirismo excessivamente subjetivista; o amor pela energia, pela violência, pela juventude e tudo aquilo que é instintivo e intuitivo, e, como consequência, o amor pela guerra e a destruição, o patriotismo e o militarismo; o desprezo pela racionalidade burguesa, pelo passado e seus símbolos, por todo o falso sentido de ordem vigente – alimentam tematicamente a nova arte. A nova dinâmica social, posta em curso por aquelas forças que detonaram o capitalismo e a industrialização, deixa de ser vista por uma ótica nostálgica pela literatura, passando

⁵ FERREIRA, p.48-50.

⁶ FERREIRA, p.122.

⁷ FERREIRA, p.123.

a integrá-la de forma positiva.

NÍVEL LÉXICO-MORFO-SINTÁTICO

Do ponto de vista da técnica literária, como forma de se dar conta, a nível de linguagem, das transformações sofridas pela sensibilidade do homem moderno, são várias as postulações do futurismo, sintetizadas, porém, nas três expressões que servem de título ao manifesto de 1913, e que são “destruição da sintaxe”, “imaginação sem fios” e “palavras em liberdade”.

Já no *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, de 1912, em seu primeiro item, observa-se a seguinte formulação: “é preciso destruir a sintaxe dispondo os substantivos ao acaso, tal como surgem.”⁸ O período tradicional, ordenando os vários elementos que o compõem de forma sobretudo subordinadora, não é mais capaz de apreender e expressar o dinamismo caótico da vida moderna. A ilogicidade do mundo industrial não tem relação possível com a lógica exigida pela sintaxe na disposição dos seus elementos constituintes.

Destruída a sintaxe, as palavras se dispõem agora num texto em total liberdade, livres que estão da cadeia regular e previsível do período tradicional. Porém, nem todas as palavras têm o mesmo *status*. O substantivo, portador essencial da imagem poética, surge como a principal classe de palavras. O adjetivo e o advérbio, meros adornos, apêndices aborrecidos, gastos que estão pelo mal e excessivo uso, devem ser abolidos. O único adjetivo ainda possível é o adjetivo isolado, não qualificativo, que irradia a sua semântica a vários elementos do período ao mesmo tempo. Como meio de substituir o adjetivo qualificativo, deve-se usar um outro substantivo, ligado ao primeiro por analogia, sem o intermédio de conjunção. Quanto ao verbo, deve ser empregado no infinitivo, portanto na sua forma nominal, próxima do substantivo, “para que se adapte elasticamente ao substantivo e não se submeta ao eu do escritor que observa ou imagina.”⁹

Libertos da sintaxe, os substantivos passam a ligar-se entre si por meio de aproximações analógicas. “A analogia não é mais do que o amor profundo que une as coisas distantes, aparentemente diversas e hostis.” A analogia passa a ser o elemento estruturador da poesia futurista. “Para expressar os movimentos sucessivos de um

⁸ FERREIRA, p. 109.

⁹ FERREIRA, p. 109.

objeto é preciso fornecer a 'cadeia das analogias' que ele evoca", diz-nos MARINETTI. No entanto, as relações analógicas não devem seguir um princípio organizador baseado na racionalidade. A intuição do escritor é que deve orientá-las. Portanto, não há ligação lógica entre as imagens, o seu encadeamento não pode seguir o princípio constitutivo da abolida sintaxe. Quanto mais díspares as imagens ligadas entre si, mais vigoroso será o texto. "Só por meio de analogias vastíssimas, um estilo orquestral, a um tempo policromo, polifônico, e polimorfo, pode abraçar a vida da matéria."¹⁰ É a isso que MARINETTI vai chamar de "imaginação sem fios."

NÍVEL GRÁFICO-FÔNICO

Ao romper com o uso da sintaxe tradicional, a literatura futurista põe de lado, obsoletos agora, os antigos sinais de pontuação. Substituindo-os, ligando as imagens e dando os tons do estilo, devem ser utilizados os sinais da música e da matemática. Os espaços em branco entre as palavras também devem ser aproveitados na disposição das pausas. O uso desses recursos, até então incomuns, acaba por dar ao texto poético futurista uma configuração gráfica totalmente inédita.

Nesse mesmo sentido inovador, MARINETTI vai postular uma "revolução tipográfica", em sintonia com as novas conquistas visuais trazidas pelo jornal. O uso de cores e caracteres tipográficos diferentes, bem como a disposição visualmente distinta, numa mesma página, de diversos feixes de analogias, compondo aquilo que ele vai chamar de "lirismo multilinear", adiantam, a nível teórico, muitos dos procedimentos postos em efeito mais sistematicamente a partir dos anos 50 pela poesia.

No plano ortográfico, MARINETTI faz postulações também interessantes, dentro daquilo que ele vai denominar "ortografia livre expressiva". É preciso "deformar, remodelar as palavras, cortando-as, aumentando-as, reforçando-lhes o centro ou a extremidade, aumentando e diminuindo o número de vogais e de consoantes."¹¹ Tais recursos funcionariam como contrapartida gráfica ao uso mais recorrente e expressivo das onomatopéias.

No plano da sonoridade, a literatura futurista deve dar expressão a todos os sons e ruídos da vida moderna. A dinâmica das cidades, o trabalho nas fábricas, os produtos da tecnologia, as guer-

¹⁰ FERREIRA, p.111.

¹¹ FERREIRA, p.134.

ras, temas recorrentes da literatura futurista, são muito ricos no que diz respeito à sonoridade. Para trazê-los plenamente para dentro do texto, não basta a abstração dos conceitos. Faz-se necessária toda uma apreensão mimética dessa realidade, só possível com o uso intenso e inventivo das onomatopéias.

SOUSÂNDRADE FUTURISTA?

UMA PERGUNTA RETÓRICA

A pergunta que serve de título a este trabalho e ao presente e último segmento é uma pergunta obviamente retórica, que visa muito mais chamar a atenção do que ser a formulação de uma espécie de tese a ser provada. É claro que quem a formula insinua, ao fazê-lo, algum tipo de relação entre os termos utilizados. Porém, é com muita cautela, como já se ressaltou anteriormente, que o contraste deverá ser formulado a seguir.

O futurismo é apenas um entre outros possíveis termos de comparação para se atestar a “modernidade” de Sousândrade. Augusto e Haroldo compararam fragmentos de sua poesia sobretudo à de Ezra Pound. Na presente abordagem, convém lembrar que o que se está considerando não é propriamente a poesia “de fato” escrita pelos futuristas, mas sim os princípios delineados nos manifestos de Marinetti.

A poética futurista, explicitada há pouco, foi apresentada a partir de uma abordagem didática, na qual foram observados três níveis. O que se vai fazer agora é aproveitar esse mesmo tipo de abordagem, procurando-se ressaltar do texto sousandradino mais propriamente os paralelos que ele possa ter com o futurismo. Isso faz com que muito do que é específico da poesia de Sousândrade não seja abordado aqui. A análise, dada a extensão e a complexidade do texto, deverá voltar-se apenas a fragmentos do episódio, ou a versos e expressões isolados.

ANÁLISE CONTRASTIVA

NÍVEL TEMÁTICO

Muito da temática do “Inferno de Wall Street” já foi adiantado na primeira parte deste trabalho. O episódio em questão é o momento de “inferno” do poema. O início da primeira estrofe deixa-o claro: – Orfeu, Dante, Aeneas, ao inferno/Desceram; o Inca há de su-

bir. . .”¹² Citando figuras míticas e literárias cujo trajeto existencial foi marcado por um período de peregrinação a alguma espécie de “inferno”, Sôusândrade introduz o seu herói no “inferno” do poema, Wall Street – Nova Iorque – Estados Unidos da América, para onde o Guesa subiu depois do seu périplo pela América Latina. Ainda nessa mesma estrofe, encontramos a seguinte citação adaptada do “Inferno” de DANTE “= Ogni sp’ranza lasciate,/Che entra-te. . .” (Deixai toda à esperança, que entraís. . .).

Wall Street é a espinha dorsal do capitalismo norte-americano, e escolhê-la como espaço do seu “inferno” revela uma perspicácia crítica incomum entre os literatos brasileiros de então. Os heques (os sacerdotes) que deverão imolar o Guesa aparecem aí metamorfosados em empresários, banqueiros, especuladores financeiros, políticos, etc., figuras representativas da dominação. Além desses, todo um rol de personagens históricas – sobretudo dos Estados Unidos da década de 1970 –, literárias e míticas toma o palco do poema, numa aparição simultânea. O que escutamos ao longo das suas 176 breves estrofes é o diálogo babélico de todas essas figuras. O mundo dinâmico de uma metrópole em crescimento como a Nova Iorque de então, com seus novos meios de comunicação, informação e transporte, põe ao lado de acontecimentos imediatamente próximos, outros ocorridos longe no tempo e no espaço. As técnicas de reprodução – sobretudo nesse instante a imprensa – põem um número cada vez maior de homem em contato com as mais distantes realidades.

No nível temático, portanto, a aproximação que se pode fazer entre o futurismo e o episódio sôusandradino diz respeito a essa dinâmica da vida moderna. “Movimento” e “velocidade”, aspectos caros à poética futurista, são princípios presentes ao longo de todo o “Inferno”. Independentemente de uma avaliação ideológica, visto que futuristas exaltam irrestritamente a dinâmica dos novos tempos, ao passo que Sôusândrade parece localizar aí o elemento corruptor de valores, ambos elegem-na como a realidade a ser representada e ambos criam recursos apropriados para a sua representação.

No futurismo italiano, a velocidade e o movimento são tematizados muitas vezes nas suas presentificações materiais. O amor pelo automóvel e pelo aeroplano, insistentemente cantado, parece representar esse amor pelo dinamismo que os novos objetos frutos da industrialização possibilitam. Em sintonia com essa renovação mate-

¹²CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de. *Revisão de Sôusândrade*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Uma vez que as páginas do episódio contido nesta antologia não estão numeradas, está se preferindo indicar ao longo do próprio texto, para a devida localização, o número das estrofes citadas ou de onde os fragmentos isolados foram extraídos.

rial, uma série de novos valores passa a povoar o universo das representações simbólicas desses homens. O desejo de destruir o passado e o louvor à guerra como um dos meios de fazê-lo são formas de se cantar a velocidade e o movimento que a modernidade impõe a todos, agora também no universo espiritual. Valores morais, políticos, estéticos, etc., até há pouco vigentes, tornam-se obsoletos, da mesma forma que as antigas carroças tornam-se obsoletas frente aos automóveis. No plano ideológico, os futuristas estavam em plena sintonia com o movimento das forças produtivas do seu tempo, o que pode ser objeto de louvor mas também de restrições imensas. O desejo do novo e da destruição do velho é o princípio que orienta toda a dinâmica da produção capitalista. Ao impor a renovação constante de bens materiais, o capitalismo acaba gerando também uma mesma renovação dos bens espirituais, o que, numa dinâmica excessiva, gera um caos total dos valores e acaba tendo como conseqüências, por exemplo, as duas muito pouco higiênicas guerras mundiais, entre tantos outros desastres.

Nesse ponto, Sousândrade é muito mais cauteloso, e a sua relação com aqueles elementos que povoam o “Inferno de Wall Street” é intermediada por todo um afastamento crítico. Fazendo uso do humor, da ironia, da paródia, Sousândrade revela um ponto de vista muito diferente do revelado por futuristas com respeito aos símbolos dos novos tempos, visto que o excessivo entusiasmo destes tem ainda muito de ultra-romantismo.

Agora que se identificou na velocidade, no movimento, na dinâmica da moderna sociedade industrial, um tema comum ao “Inferno de Wall Street” e à poética do futurismo, pode-se passar à breve análise daqueles elementos, mais marcadamente formais, utilizados para a devida representação do tema.

NÍVEL LÉXICO-MORFO-SINTÁTICO

Uma das postulações-chave da poética futurista é a “destruição da sintaxe”. Destruída a prisão que ela significa para a nova sensibilidade, os elementos que a constituem surgem agora livremente ao longo do texto. É o que se entende por “palavras em liberdade”. O espírito criativo pode, portanto, ir compondo suas imagens, livre das relações lógico-discursivas que o período tradicional exigia. Uma “imaginação sem fios” vai estabelecendo todo um encadeamento de analogias, calcadas sobretudo na semântica dos substantivos, sem um princípio de ordenação racional. É a intuição do poeta que deve orientar toda a composição.

No “Inferno de Wall Street”, não há propriamente uma ruptura sintática no nível postulado nos manifestos de Marinetti. No entanto, não ficaria estranho falar de uma “linguagem telegráfica”, como no caso do futurismo, em termos da poesia aí contida. Há uma velocidade na língua de Sousândrade, nesse episódio que só pode ser explicada pelo desejo do poeta de dar forma apropriada ao dinamismo do mundo que está querendo representar. O jornal, meio através do qual, Sousândrade entrou em contato com o material que alimenta o episódio, fornece também ao poeta a base da sua expressão formal, com sua linguagem sintética e nominalizante. Também a quantidade de referências postas lado a lado, sem que entre elas haja qualquer relação substancial, orienta a composição seqüencial das estrofes, que mudam de assunto sem qualquer cerimônia. Essa quantidade de referências é tal que exigiu da parte dos irmãos Campos a elaboração de todo um glossário explicativo, sem o que, sua leitura se tornaria muito difícil. Parece haver, aliás, um desejo explícito de transmitir também ao leitor a sensação de um verdadeiro inferno lingüístico, já que não há nada mais angustiante do que se encontrar privado do entendimento em meio a todo um universo de signos.

Tomando-se como exemplo a segunda estrofe do poema, as idéias vistas acima talvez mostrem-se de maneira mais clara:

(Xeques surgindo risonhos e disfarçados em Railroad-managers Stockjobbers, Pimpbrokers, etc.. etc., apre-
goando:)

– Harlen! Erie! Central! Pennsylvania!
= Milhão! cem milhões!! mil milhões!!!
– Young é Grant! Jackson,
Atkinson!
Vanderbilts, Jay Goulds, anões!

Todo o trecho que surge entre parêntesis, que no original está em caracteres tipográficos menores, constitui-se numa espécie de explicação ou introdução da cena apresentada logo abaixo. Os dois tipos de travessões usados, (–) e (=), introduzem diferentes vozes, muitas vezes não explicitadas muito claramente no segmento de texto contido nos parêntesis.

Na estrofe transcrita, pode-se apontar algumas semelhanças com os princípios poéticos do futurismo. Em primeiro lugar, observa-se uma quase total ausência de estruturação sintática convencional, sobretudo nos dois primeiros versos. No primeiro, companhias

ferroviárias são relacionadas coordenadamente, sem que qualquer período seja constituído a partir daí. No segundo, o movimento da bolsa (observar explicação entre parêntesis) é representado na série de lances dispostos também coordenadamente, novamente sem que outros elementos dêem seqüência ao período. Consegue-se assim uma apresentação ousadamente sintética de toda a situação. A fala de corretores, especuladores e empresários (nos quais os xeques perseguidores do Guesa se metamorfosearam) é apresentada através dos seus elementos mínimos. Nos versos seguintes, através do uso do verbo de ligação “ser”, usado uma única vez e suprimido a seguir, estabelece-se uma crítica relação entre as várias figuras apresentadas. Pode-se falar numa “ligação analógica” entre as personagens. Ao dizer que um é o outro, o poeta estabelece um elemento de identificação entre seres singulares, a ser deduzido pelo leitor. Se o empresário Young é também o presidente americano Grant, se o também presidente Jackson é o agente da bolsa de Nova Iorque Atkinson, se os empresários de ferrovias da família Vanderbilt são o financista especulador americano Jay Gould, e se eles são todos associados comicamente a “anões”, o poeta estabeleceu uma cadeia de relações entre eles que os torna membros de uma mesma família, implicando-a no seu mútuo envolvimento. Figuras de destaque no cenário político e empresarial americano de então estão ligados intimamente aos especuladores, são todos cúmplices. No entanto, estes grandes magnatas todo-poderosos, figuras centrais da classe dominante americana, são também “anões”, figuras morais de baixa estatura. A ligação analógica entre este termo e os demais é bastante dissonante, cabendo bem dentro do uso das “vastas analogias” pregado por futuristas.

Uma outra estrofe que se poderia destacar é a de número 21. Aí as ligações de semelhança entre os termos dispostos de maneira mais ou menos livre se faz de forma muito curiosa, sobretudo por serem elas de estranheza e originalidade ímpares.

(Pretty-girl moribunda em NEWARK “stupefied with liquor” nos bosques e visitada por vinte e três sátiros:)
 – Hui! Legião, Vênus-Pandemos!
 Picnic, O! Cristãos de Belial!
 Paleontologia!
 Heresia
 Preadã! Gábaa protobestial!

O texto entre parêntesis nos dá uma apresentação mais ou me-

nos clara da estrofe a seguir. Uma moça bonita (“pretty-girl”), provavelmente embriagada (“stupefied with liquor”), encontra-se atordoadada, ou talvez literalmente “moribunda”, nos bosques da cidade de Newark, e é “visitada” (provavelmente violentada) por uma série de homens, os “vinte e três sátiros” referidos, figuras mitológicas meio homens meio animais que simbolizam a lubricidade, a luxúria, a sexualidade. Esse talvez é o sentido mais óbvio que se pode extrair daí, e que esclarece um pouco mais a insólida relação das várias imagens que aparecem na estrofe. Novamente aqui temos uma série de termos não ligados entre si por uma sintaxe tradicional. Expressões nominais aparecem justapostas, formando uma espécie de cadeia de analogias. Com a exceção de duas interjeições e dois adjetivos, todas as outras palavras são substantivos, bem ao gosto da estética futurista. Não temos aqui advérbios, nem verbos conjugados, ou qualquer elemento de ligação. “Legião”, além de se referir à quantidade de ‘sátiros’ que ocorre ao local, pode referir-se também àquela famosa passagem bíblica em que o demônio exclama: “meu nome é legião”. Temos assim uma caracterização quantitativa e qualitativa daquelas figuras que ocorrem ao bosque, em plena complementariedade em relação ao que já havia sido exposto nos paréntesis. A expressão seguinte, “Vênus-Pandemos”, como nos é explicado no glossário elaborado por Augusto e Haroldo de CAMPOS é um epíteto de Afrodite, deusa do amor e patrona das cortesãs. Temos novamente caracterizada a relação que se estabelece entre os homens e a moça, de forma tensa, visto que a “Vênus” aqui vincula-se a um amor estritamente carnal, o que é sugerido pelo termo “Pandemos” (gr. – de “pan”, tudo, e “demos”, povo), diferentemente do sentido mais amplo e ideal que ela em geral apresenta na tradição clássica da poesia lírica. Convém destacar que “Pandemos” remete-nos à expressão “pandemônio”, cujos sentidos, segundo o AURÉLIO, são muitos: “1) capital do Inferno (Milton, ‘Paraíso Perdido’); 2) reunião ou conluio de pessoas com o fito de fazer mal ou armar desordens; 3) tumulto, balbúrdia, confusão.” Interessante notar que todos eles encontram eco na semântica mais ou menos explícita dos termos anteriores. “Capital do Inferno” liga-se a “legião”, ambos presentificando a idéia de “demônio”. “Reunião de pessoas com o fito de fazer mal” casa-se com “legião” e “sátiros”, além de confirmar o tom demoníaco de toda a situação de violência sexual apresentada. “Tumulto, balbúrdia, confusão” corrobora ainda mais esse sentido. O termo a seguir, “picnic”, dá um tom de ironia, pode-se dizer até de humor negro à cena, ambientada que está num bosque, local ideal para um passeio e para um “picnic”. Além disso, “picnic” nos remete à idéia de lanche, de comer alguma coisa, verbo este que, em nos-

sa cultura, pode ter o sentido de ato sexual. A expressão seguinte, “cristãos de Belial”, traz mais uma vez à cena a idéia do demoníaco. “Belial” é, no Velho Testamento, uma palavra empregada para designar o “gênio do mal”, o chefe dos demônios, como se lê no glossário já mencionado. A seguir temos um substantivo de sentido inusitado nesse contexto, cuja interpretação exige um maior risco: “paleontologia”. Partindo do sentido apresentado pelo dicionário, de que o termo denomina a ciência que estuda vegetais ou animais fósseis, talvez possamos entendê-lo, com o apelo exclamativo com que ele surge no texto, como referindo-se a algo que é extremamente antigo e ancestral no comportamento do homem, a esse instinto, a essa violência e predação que se manifestam à revelia de todas as convenções culturais, escondidos nas camadas mais profundas da psique e do corpo humano, como se fossem fósseis. O termo “fóssil” diz respeito também à passagem do orgânico – animal ou vegetal – ao inorgânico – mineral. Aquilo que antes era vida, perde toda a animação. A morte do organismo vivo atinge o seu extremo, a passagem do vivo, do animado (lat. “anima”, alma), à mais pura materialidade do inanimado faz-se presente. Esse sentido, com uma conotação de ordem moral, poderia ser estendido também à cena em foco. “Heresia preadã”, ou pré-adamita, anterior a Adão, retoma o sentido de ancestralidade já referido, sugerindo inclusive o mítico pecado original (apesar do prefixo “pré” implicar em algo ainda anterior), o descobrimento do conhecimento proporcionado pela sexualidade, através do qual o homem perdeu a sua cidadania divina e foi expulso do Paraíso, condenado à materialidade e à morte. “Gábaa”, substantivo próprio da última expressão, mais uma vez aproveitando-se das dicas do glossário, é uma cidade da velha Palestina, da tribo de Benjamin, cujos habitantes teriam violentado a mulher de um jovem levita da montanha de Efraim, o que motivou a destruição quase completa dessa tribo por outras tribos. Além da origem bíblica do termo, que o liga a outros dessa mesma estrofe anteriormente comentados, temos nele uma retomada-síntese, numa perspectiva mítica, de toda a cena sugerida. O adjetivo “protobestial”, um neologismo (“proto”, primeiro), ressalta a idéia do bestial e demoníaco, bem como do primitivo.

Temos, portanto, um riquíssimo encadeamento de analogias, posto em efeito pela justaposição de expressões nominais muito bem escolhidas, sem que nenhum único verbo tenha sido usado. Há uma ligação evidente entre esses procedimentos e aqueles prescritos pela poética futurista. No entanto, ao extremo cuidado e racionalidade sugeridos pela passagem sousandradina, não parece corresponder aquele caráter mais intuitivo, casual, aleatório da composição de en-

cadeamentos de analogias dos futuristas. Mais uma vez, ressalta-se aqui os perigos de uma aproximação muito entusiasmada das duas poéticas.

Além dos conceitos-chave das postulações marinettianas já destacadas – “destruição da sintaxe”, “palavras em liberdade”, “imaginação sem fios” –, seria interessante abordar agora aquelas formulações concernentes às classes de palavras. Nos manifestos futuristas, prega-se a abolição dos adjetivos – em especial dos adjetivos qualificativos –, de advérbios e elementos de ligação, como as conjunções, por exemplo, sendo que os verbos devem ser utilizados em suas formas nominais, como é o caso do emprego no infinitivo. Se a poesia de Sôsândrade em questão não chega a um tal extremo, fica claro que ela deixa de lado todo o uso excessivamente convencional das classes de palavras. Os elementos sintáticos de ligação são usados o mínimo possível. O abuso tipicamente romântico no uso de adjetivos e advérbios é evitado no episódio, o que contrasta bastante com os demais trechos do *Guesa Errante*, de dicção bem mais carregada. O estilo nominalizante presente no “Inferno”, já destacado na análise dos fragmentos acima, dispensa o uso de verbos conjugados seguidamente, e valoriza sobretudo o emprego dos substantivos. A quantidade de substantivos próprios utilizados é absurdamente grande. Há, portanto, novamente, uma aproximação evidente nesse nível entre as poéticas.

Para exemplificar a economia sôsandrada de meios, conviria destacar mais uma estrofe do episódio, no caso a de número 24:

(LINNAEUS, SYSTEMA-NATURALE:)
 – Animal reino é reino egoísmo,
 Amor, nutrição, religião;
 Só é liberal
 Vegetal,
 Mineral, ou o sem coração.

No primeiro verso foi evitado o uso de pelo menos dois artigos e uma preposição (“o reino animal é um reino de egoísmo”). No segundo verso, apesar de não necessário, poderia ter sido empregada uma preposição diante de cada um dos substantivos. No quarto verso, toda uma parte de sintagma está ausente (“o reino vegetal”), o mesmo ocorrendo com o início da última estrofe. Quanto ao segmento final deste verso, a ausência de outros elementos torna a apre-

ensão de um sentido unívoco bastante complicada, o que aliás costuma ocorrer seguidamente no episódio. Poderíamos talvez arriscar uma paráfrase, como por exemplo "aquilo o que não tem coração".

Ainda dentro deste mesmo nível de análise, seria interessante observar o uso pioneiro que Sôsândrade faz de compostos construídos a partir de dois substantivos. Marinetti, ao postular a abolição do adjetivo qualificativo, referiu-se ao uso de um outro substantivo como forma de especificar o significativo do primeiro. Sôsândrade tem compostos curiosos, que sintetizam em dois, às vezes três substantivos ligados, todo um período que seria necessário elaborar para se dar conta da mesma semântica. Exemplos como "camas-fogo", "camas-ratoeira", "copo-d'água-Deus" (dado àquelas que têm sede de justiça), "tórrida-zona-sabiá" (referindo-se ao clássico poema de Gonçalves Dias), "alma-cachaça", evidenciam o intuito de síntese e velocidade do poeta nesse momento do poema.

NÍVEL GRÁFICO-FÔNICO

Todos os sons dos ambientes modernos têm de entrar nos poemas futuristas, observa recorrentemente Marinetti em seus manifestos, e o recurso mais apropriado para tanto é a onomatopéia. Sôsândrade não faz propriamente um uso intensivo da onomatopéia, mas existem recursos fônicos que dão ao leitor a impressão de se estar em meio a um turbilhão: são as sonoridades das várias línguas aproveitadas pelo poeta no texto. A mudança do padrão sonoro de um idioma para outro, implicando muitas vezes numa mistura de recursos sintáticos desses vários idiomas, traz para o texto toda uma sensação inusitada de movimento. Tem-se muitas vezes a impressão de se estar no meio de uma nova Babel. Latim, francês, italiano, espanhol, grego e sobretudo o inglês misturam-se ao português, em muitas ocasiões em fim de verso, o que revoluciona completamente os paralelos rítmicos tentados na poesia de língua portuguesa até então, como se observa nos exemplos a seguir: nação/Chattám, odes/Railroads, cai/Fourth-July, saras/Kalakaus, Ku-Klux/luz, apocalíptica/Breck'nridgica, Stalwart/Mavorte, sansculottes/Quijotes.

Do ponto de vista dos recursos gráficos, o jornal, como já se observou anteriormente, funciona como um elemento inspirador deste episódio. Para as breves narrações entre parêntesis que antecedem cada estrofe, são utilizados caracteres de corpo menor. Os termos estrangeiros também recebem um tratamento gráfico diferenciado, aparecendo sempre em itálico. Se Sôsândrade não aboliu propriamente

a pontuação como queriam os futuristas, há um uso expressivo dos sinais de pontuação, que dá a eles um sentido mais amplo do que o de meros indicadores de pausas ou segmentação sintática. Numa das estrofes já destacadas neste estudo, a de número dois, o poeta usa, no segundo verso, o ponto de exclamação acompanhando o crescendo das quantias: “Milhão! cem milhões!! mil milhões!!!” Na estrofe de número cinco, o terceiro verso, recurso semelhante é usado, só que agora no número de vogais das interjeições, acompanhando também o crescendo das manifestações: “Ganhou! ha! haa! haaa!” Na última estrofe do poema, cuja interpretação já foi tentada por Augusto e Haroldo de Campos no seu estudo da estilística sousândradina, a de número 176, tem-se um verdadeiro achado de recursos gráfico-fônicos. O episódio, aliás, não poderia terminar de forma mais insólita:

(Magnético handle-organ; ring d’ursos sentenciando à pena-última o arquiteto da FARSALIA; odisseu fan-

tasma nas chamas dos incêndios d’Albion:)

– Bear... Bear é berberi, Bear... Bear...

= Mammumma, mammumma, Mammão!

– Bear... Bear... ber’... Pegásus...
Parnasus...

= Mammumma, mammumma, Mammão.

Se ainda está muito aquém das formulações teóricas dos futuristas para o nível agora abordado, o episódio está muito além, a nível experimental, de toda a produção poética brasileira e de boa parte da produção europeia do século XIX. Não se pode esquecer também que muitas das idéias de Marinetti a nível de recursos visuais ficaram apenas na letra dos manifestos. O uso de cores e vários tipos, bem como a distribuição espacial do poema, foram sendo incorporados à produção poética pelas gerações que o sucederam. Sousândrade, sensível às mudanças do tempo, ousou alguma coisa, tímida se comparada com o que ainda viria, porém de alto teor inovador se comparada às realizações dos seus contemporâneos.

OBSERVAÇÃO CONCLUSIVA

O que se acabou de fazer agora foi um breve estudo compara-

tivo de caráter sobretudo temático e estilístico – que no entanto recuperou aspectos também histórico-culturais abrangentes quando estes se fizeram necessários para um entendimento mais fundamentado das determinantes daqueles –, no qual a poética de todo um movimento, o futurismo, foi contrastada com um fragmento poético extremamente inovador do poeta brasileiro Sousândrade, com o intuito de se apontar a originalidade literária deste e observar como ambos fazem uso de recursos expressivos muitas vezes similares na tentativa de representação de um universo referencial também similar: a moderna sociedade industrial e capitalista, embrionária, no caso de Sousândrade, e em pleno vigor, no caso do futurismo.

A rápida abordagem temático-estilística aqui tentada limitou-se a destacar pontos de contato entre as duas poéticas, e por isso aspectos importantes do texto sousandradino foram deixados de lado. Para uma visão mais específica, deve-se consultar o ensaio de Augusto e Haroldo de Campos contido no já citado *Revisão de Sousândrade*. Apesar da relação relativamente remota entre as produções aqui abordadas, o presente estudo representa um esforço a mais para o trabalho de reavaliação da obra deste poeta, que, nas palavras da contracapa do livro dos irmãos CAMPOS, “ainda estremece a poesia brasileira e reclama um lugar pioneiro na poesia universal.”

RESUMO

O presente estudo contrasta a poética do futurismo italiano, extraída de alguns manifestos de Marinetti, com o episódio “Inferno de Wall Street”, do poema Guesa Errante, do romântico brasileiro Sousândrade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de. *Sousândrade – Poesia*. Rio de Janeiro : Agir, 1964.
- 2 _____ . *Sousândrade: Revisão de Sousândrade*. 2.ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1982.

- 3 FERREIRA, José Mendes. *Antologia do Futurismo Italiano - Manifestos e Poemas*. Lisboa : Editorial Vega, 1979.
- 4 TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 10.ed. Rio de Janeiro : Record, 1987.