

■ História e mitos indígenas em **O Guesa**: uma performance escrita da construção literária

ANA SANTANA SOUZA

Doutora em Literatura Comparada (UFRN).
Professora e pesquisadora (UFRN).

Resumo: O artigo analisa o canto II de **O Guesa**, poema épico de Sousândrade, abordando a relação da obra com o momento histórico em que foi produzida. O poeta confronta a cultura greco-romana e a judaico-cristã a um substrato que é, fundamentalmente, simbólico-cultural indígena. Assim, o poeta elabora sua própria compreensão da realidade indígena do país, no momento em que o índio, na visão do romantismo, era símbolo da identidade nacional. A abordagem de Sousândrade inscreve-se na dialética relação entre literatura e sociedade (CANDIDO, 2000), mas sua construção literária é uma performance escrita (RAVETTI, 2003), ao tecer uma narrativa no diálogo entre História e mito.

Palavras-chave: História. Índio. Guesa. Construção literária. Performance escrita

Abstract: This article analyzes chant II of **O Guesa**, Sousândrade's epic poem, focusing the relationship between the work and the historical moment in which it was produced. The poet confronts the Greco-Roman and Judeo-Christian cultures to a substrate that is primarily symbolic-cultural indigenous. The poet develops his own understanding of the indigenous reality of the country at the time that the Indian, in the view of Romanticism, was a symbol of national identity. Sousândrade's approach may be seen as part of the dialectical relationship between literature and society (CANDIDO, 2000), but its construction is a literary performance (RAVETTI, 2003), a narrative dialogue between History and myth.

Keywords: History. Indian. Guesa. Literary construction. Written performance

O século é o XIX e a obra é *O Guesa*, de Joaquim de Sousa Andrade, o Sousândrade, poeta maranhense do período romântico brasileiro. O poema é um épico construído pelos mitos e pela história americana, enfocando tanto a cultura indígena quanto a do colonizador, imbricados no processo de colonização, especialmente, da América do Sul. A história da América do Norte, mais especificamente dos Estados Unidos, contemporânea ao autor, também entra na constituição do poema. A construção literária da obra a partir de elementos históricos será o objeto de estudo deste artigo. A análise destaca o Canto II, em que o indígena tem sua história e seus mitos problematizados, de modo que o diálogo entre ambos produz um artefato, tratado aqui como performance escrita, elaborada como uma interface em que o externo e o interno, o mundo e o texto, o real e a ficção não são opostos, antes operam numa conjugação de trocas em que os sentidos são reelaborados pela narrativa.

Portanto, a abordagem da obra não segue uma perspectiva determinista, em que a obra literária é vista como consequência de um determinado contexto. O que proponho é uma abordagem nos moldes preconizados por Compagnon:

Pode-se estudar o quadro e o ambiente da obra – seu contexto e seus antecedentes – sem considerá-los como causas, mas apenas condições. Pode-se, sem ambição determinista, falar simplesmente de correlações entre os contextos, os antecedentes e a obra, sem se privar de nada que possa contribuir para uma melhor compreensão da mesma (COMPAGNON, 2003, p. 204).

A relação entre literatura e história, texto e contexto, é conturbada. Desde Platão, a questão da mimesis, conceito que discute a relação entre literatura e realidade, é afirmada, negada, retomada, de modo que sua interpretação varia de acordo com o momento histórico. Não pretendo travar essa discussão aqui.

Entretanto, considero que, desde que o texto deixou de ser visto apenas nos seus aspectos formais – em que as tendências textualistas do século XX (a exemplo do Estruturalismo e do Formalismo Russo) arrogavam para ele uma autonomia em relação à realidade –, cada vez mais a sociedade passou a fazer parte do quadro dialogal da literatura. Essa proximidade não significa um retorno à mimesis como *imitatio*, mas perceber a correlação entre a palavra e a sociedade que a pronuncia, a construção linguística e o contexto em que ela se deu.

História, mito e performance escrita: as bases conceituais

O entendimento de que literatura, sociedade e história estão interligadas promoveu uma abertura dos estudos literários. Muitos acontecimentos concorreram para mudanças na própria história da literatura. O pós-modernismo, o pós-estruturalismo – que preconizavam o fim das metanarrativas – e a criação dos estudos culturais, na Inglaterra e nos Estados Unidos, foram algumas das movimentações que provocaram transformações.

No Brasil, a defesa da não autonomia da literatura é feita, principalmente, por Antônio Candido, autor de *Literatura e sociedade* (2000). No capítulo introdutório, depois de reavaliar o vínculo entre a obra e o ambiente sócio-histórico, o autor faz uma síntese das posições sobre a relação entre a literatura e a sociedade, concluindo:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado,

mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CANDIDO, 2000, p. 6).

Para Candido, portanto, a leitura da obra literária deve considerar tanto o texto quanto o contexto. O autor procurará explicar como o dado externo faz parte da estrutura da obra, tornando-se interno. O cuidado do leitor crítico, contudo, deve ser de não tomar o social como referente e a obra como a expressão de uma época ou de uma determinada sociedade, perdendo de vista a individualidade criativa do artista. De fato, nenhuma obra parte do nada ou apenas de outras obras. Contudo, a História chega à obra (como esta chega àquela) sempre por um filtro. Autor e leitor, ambos sujeitos históricos, interpretam e (re)criam o mundo e a obra.

Um dos instrumentos de recriação é a aproximação entre mundos aparentemente opostos, a exemplo da História e do mito. Como propõe Barthes (2006), o mito tem um fundamento histórico. Não surge da “natureza das coisas”. É uma fala escolhida pela História e é esta que dá ao signo um significado. Depois de tornada mito a fala transforma a História em natureza. Assim, se o mito é uma invenção, pode ocorrer, em qualquer tempo, a criação de mitos, ou a revitalização de antigos mitos por novas narrativas, para determinados fins, alienantes ou não. Uma vez criado, o mito pode retornar ao discurso histórico e identificar nele sua parcela de invenção, de ficção.

A narrativa que elimina as fronteiras entre um e outro, enredando-se para além das formas congeladas da escrita, pode ser interpretada como uma performance escrita. O conceito de performance, que depois dos anos de 1960 abrange não só o desempenho na arte dramática como também outras artes e áreas do conhecimento, constitui hoje uma importante estratégia crítica para debates que colocam em tensão a linguagem, o corpo, a política e as representações sociais, culturais e artísticas.

Apesar da opção declarada pela performance corporal, os estudos sobre performance não negam a possibilidade performática da escrita. Quanto a esse aspecto, Graciela Ravetti (2003, p. 34) nos coloca, entre outras, as seguintes questões: “[...] pode-se compaginar performance e escrita?” e “[...] em que bases podemos admitir como performático um tipo de texto que é simultaneamente ficcional, teórico e autobiográfico?” A autora não traz respostas prontas, antes discute caminhos para se encontrarem possíveis saídas da precariedade da rede que nos prende a um modo de saber in-formado, isto é, cristalizado pela tradição.

Um encontro com os mitos pode engendrar outras narrativas empoeiradas pela história oficial. Para tanto, o texto há de ser elaborado como uma performance escrita, em que sejam engendrados gestos autoetnográficos, adotados aqui segundo a compreensão de Pratt (1999), para quem o texto autoetnográfico se produz em respostas aos textos etnográficos, aqueles pelos quais os europeus representam para si os outros. Contudo, “[...] a auto-etnografia envolve colaboração parcial com a apropriação do léxico do conquistador” (PRATT, 1999, p. 33). Assim, entre adoção e rejeição se constrói a escrita performática do texto autoetnográfico. É nessa perspectiva que o leitor é convidado para esta leitura de *O Guesa*.

A narrativa, o narrador

O Guesa é um poema composto por treze Cantos, redigido ao longo de trinta anos – entre 1854 e 1884. O poema narra a jornada do jovem Guesa, que, conforme a antiga tradição dos índios muíscas da Colômbia, será, após separado dos pais, sacrificado ao deus do Sol. 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 extenso, 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).

O herói percorrerá, numa travessia errante, países de vários continentes, especialmente da América do Sul, destacando a cordilheira andina e o Brasil. Aqui, enfatizará a Floresta Amazônica, o Maranhão e o Rio de Janeiro. A viagem ainda percorrerá a América Central e do Norte (mais demoradamente Nova York) e, rapidamente, Ibéria e África.

O Guesa é uma obra profundamente autobiográfica. Seu autor apropria-se da sua condição de órfão e a aproxima da lenda do Guesa, misturando, na narrativa, fatos da sua vida com outros da história ou dos mitos. Ele empreendeu a viagem que narra e a conta ao leitor. Isso é indicativo de uma *bio/grafia*, nos termos de Maingueneau (2001), para quem uma obra não está fora de seu contexto biográfico. A barra une e separa dois termos indicando dois sentidos “da vida rumo à *grafia* ou da *grafia* rumo à vida” (p. 46).

Para Campos e Campos (2002), a viagem intertemporal, pontuando referências históricas e geográficas mescladas às reminiscências e reflexões do poeta, faz de Sousândrade, simultaneamente, um novo Guesa e um novo Ulisses. Do mesmo modo, a Quinta Vitória, em São Luís do Maranhão, é Ítaca e, ao mesmo tempo, o termo da estrada do Suna.

Quinta Vitória é o nome da residência de Sousândrade, onde ele viveu os últimos anos de vida.

Maranhense de Alcântara, nascido em 1832, órfão, mas herdeiro da riqueza rural paterna, o poeta 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*, primeiro título da obra, sucessivamente ampliada e corrigida nos anos seguintes até ser publicada com o título definitivo *O Guesa*. 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. Suas viagens não fazem parte apenas de sua biografia; compõem, junto com a história dos lugares que percorreu, a matéria de sua mais importante obra.

O Canto II: o índio em evidência

A primeira história que se deve invocar para a leitura de *O Guesa* é a do contexto romântico, em que o índio, tomado como símbolo do nacionalismo brasileiro, é idealizado. Sousândrade revira pelo avesso o nacionalismo romântico. Sua nação imaginária, perdendo a diurnidade das práticas literárias vigentes, envereda pelas sombras e busca a americanidade que se constrói para além das fronteiras nacionais. A nacionalidade do poeta não é compreendida por um sentido de homogeneidade e sim de heterogeneidade. Enquanto os românticos representavam o índio nos moldes europeus – apesar de o terem elegido símbolo nacional para a literatura que buscava identidade – o poeta maranhense cria um índio transamericano. O que os românticos fazem é indianismo, e Sousândrade faz indigenismo. A diferença é que, no primeiro, o índio é idealizado e, no segundo, denunciam-se as condições inumanas e degradantes do indígena (NAGY, 2006). Assim, o poeta apropria-se das tendências de sua época e as

adota. Porém, amplia o alcance de sua visão, pois comunga do sentimento de nacionalismo de seus contemporâneos, mas interpreta os fatos com outros olhos. Isso será mais evidente no canto II do poema *O Guesa*.

O Canto II inicia-se pela descrição da natureza amazonense ao amanhecer. Uma “visão celeste” comparada, pelo poeta, a um “vaso de fina porcelana”, que, atravessado pelos raios solares, tivesse os relevos da pintura iluminados. A cena é vislumbrada enquanto o barco a vapor em que o narrador está, vindo dos Andes peruanos, singra o rio e se aproxima da margem. Prosseguindo no seu suna, quanto mais perto chega, mais a descrição vai se distanciando das primeiras horas da manhã e da visão paradisíaca e se aproximando da noite e da realidade indígena. As flores da alegria que compunham o quadro descritivo da manhã murcham. O cenário agora está sob uma “luz morta” e uma “nuvem de poeira”. A miséria, que sequer perturba o estrangeiro conquistador, é a realidade herdada pelo indígena, confirmada pelo testemunho sousandradino:

O estrangeiro passa: que lhe importa
A magnólia murchar, se ele carece
Tão só dalgumas flores? ...Anoitece
Num sono aflito a natureza morta!

[...]

Que mentirosos gênios predestinam,
Deus clemente! Nos quadros do Amazonas,
Tanta miséria ao filho destas zonas
Onde em salmos os dias matutinam!
(Canto II, p. 75)¹

A magnólia, a mais primitiva entre as flores, é metáfora do autóctone. O estrangeiro carece apenas de algumas delas, por isso não se importa se a flor murchar. Do mesmo modo, o colonizador não está preocupado com o destino do indígena. Este, depois de corrompido e abandonado a sua própria sorte, sai do estado edênico

¹ Neste artigo, as citações de *O Guesa* foram transcritas da edição atualizada por Luiza Lobo. Ver referências finais (SOUSÂNDRADE, 2012)

para o estado de decadência. A natureza, agora morta, mergulha em um “sono aflito”. Essa transformação pode ser confirmada em versos como os que se seguem:

Selvagens – mas tão belos, que se sente
Um bárbaro prazer nessa memória
Dos grandes tempos, recordando a história
Dos formosos guerreiros reluzentes:

Em cruentos festins, na vária festa,
Nas ledas caças ao romper da aurora;
E à voz profunda que a ribeira chora
Enlanguescer, dormir saudosa sesta...

A voz das fontes celebrava amores!
As aves em fagueira direção
Alevantando os voos, trovadores
Cantavam a partir o coração!

Selvagens, sim; porém tendo uma crença;
De erros ou boa, acreditando nela:
Hoje, se riem com fatal descrença
E a luz apagam de Tupana-estrela.

(Canto II, p. 76)

O paraíso rememorado pelo poeta é o do selvagem, “dos formosos guerreiros reluzentes” que em “cruentos festins” comemoravam seus feitos. Tais festins tanto podem ser uma referência à caça como aos rituais antropofágicos. De qualquer modo, o índio vivia em consonância com a natureza. Nos quatro últimos versos, o poeta lamenta a então descrença do indígena, último estágio de sua degradação.

Os selvagens não adoravam deuses, mas não eram homens sem crença, como informa Pe. Manuel da Nóbrega (apud CASCUDO, 1983, p. 45): “Essa gentildade nenhuma cousa adora, nem conhecem a Deus; somente aos trovões chamam Tupane, que é como quem diz cousa divina. E assim nós não temos outro vocábulo mais conveniente para os trazer ao conhecimento de Deus que chamar-lhe Pai Tupane”.

Com a catequização, os índios passaram a crer em Tupã (CASCUDO, 1983) como um Deus, à semelhança do Deus judaico-cristão. Porém, degradados, riem do Deus imposto. A crença em Tupã, resultante da catequese ou na sua relação com a natureza (“Tupana-estrela”), “de erros ou boa”, com a degradação do índio, se perde, porque fica evidente que a esperança prometida pela nova religião era falsa:

Destino das nações! Um povo erguido
Dos virgens seios desta natureza,
Antes de haver coberto da nudeza
O cinto e o coração, foi destruído:

E nem pelos combates tão feridos,
Tão sanguinárias, bárbaras usanças;
Por esta religião falsa d’esp’ranças
Nos apóstolos seus, falsos, mentidos.

(Canto II, p. 76)

O povo da nação indígena ergueu-se dos seios da natureza. A nudez era uma característica da relação entre o selvagem e seu espaço natural, e suas crenças eram profundamente resultantes dessa relação. Daí, a mitificação dos elementos naturais na cultura das Américas reafirmados por Sousândrade como, a título de exemplo, “Inti-Deus”, “Tupã-estrela”. A religião imposta pelo colonizador, configurada na imagem de “Tupan-Caramuru” (Canto II, p. 89), composição que indica a apropriação do mito indígena pelo branco, com “Tão sanguinárias, bárbaras usanças”, era falsa e mentirosos eram seus apóstolos. Então se aniquilam as esperanças do autóctone que, caído na miséria, compõe o quadro negro pintado por Sousândrade: “Anoitece/ num sono aflito a natureza morta” (Canto II, p. 75).

Diante do quadro de degradação e miséria, Sousândrade revitaliza o mito de Jurupari. Mas o poeta maranhense não resgata o antigo culto indígena que tinha em Jurupari um filho do Sol, um reformador. O ente indígena é tomado na sua versão demoníaca, conforme lhe impingiram os missionários jesuítas. O mito surge

no fragmento do *Tatuturema*, dança pandemônio que constitui a parte nuclear do Canto II de *O Guesa*. Após aportar à margem do Solimões, fazer o reconhecimento do lugar e identificar os sinais de destruição do autóctone amazonense, o Guesa pernoita num barracão e acorda em meio ao ritual indígena.

O fragmento do *Tatuturema*, assim como o *Inferno de Wall Street* do Canto X, tem uma estrutura que foge completamente ao padrão regular do poema *O Guesa*. Mais teatral do que narrativo, o inferno do Guesa parece um espetáculo dos estados de sonho (ou pesadelo) que é, de acordo com Benjamin (apud SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 167), onde o mito é resignificado como uma imagem dialética, garantindo o seu “teor de verdade”.

A demonização do mito de Jurupari serve a Sousândrade, pelo menos, por uma razão: chamar a atenção para o estado de degradação em que se encontrava o índio amazônico, denunciando não só o seu abandono depois de corrompido, mas também denunciando a degradação de toda a sociedade em que ele se inseria. E nisso concordamos com Cuccagna (2004, p. 135) quando ele afirma que o *Tatuturema* “[...] é a ambiciosa atuação poética de uma síntese frenética e paródica do passado, e especialmente do presente, de toda a vida social, política, religiosa e cultural brasileira”. Certamente, nessa dança teatral, o poeta coloca em cena não apenas personagens da cultura indígena, mas de todo o cenário cultural brasileiro, dos mitos à História, dos sacerdotes e rituais cristãos aos pajés e cultos indígenas, da língua portuguesa ao tupi-guarani e a neologismos. Tudo num caldeirão em que não existem binarismos como o bem e o mal. Todos se correspondem na visão do inferno.

(Coro dos Índios:)

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

(Canto II, p. 80)

Nos versos acima, em discurso direto, a voz uníssona dos índios anuncia a mudança dos tempos. É certo que já não prevalece a cultura do nu. Jurupari foi demonizado, mas o padre, que identificava no culto uma diabolização, agora participa da dança do *Tatuturema* em que se dão vivas ao ente indígena. A dança, no Canto II, é uma carnavalização da cultura nacional, como bem resume Cuccagna (2004, p. 135):

O poeta deu vida a essa particular representação pensando nela como em um contexto infernal, em que, em uma única noite, índios de diferentes grupos étnicos da grande bacia do Amazonas (Ticuna, Mura, Tupinambá, Umuá, Mundurucu, Macu, Baniua, Bororo, etc.), presenciam os ritos cerimoniais e a dança do *tatuturema* oferecidos ao ente Jurupari, confraternizando caoticamente com religiosos, aristocratas, mercadores, eruditos, literatos, cientistas, personagens lendárias e alegóricas, escravos, políticos, ministros e funcionários do governo imperial; e sem esquecer da presença do próprio Guesa-Sousândrade, procurando esquivar-se da perseguição dos *Xeques* muíscas, símbolo dos que na atualidade hostilizavam e denegriam o poeta.

O fragmento do *Tatuturema*, como se fosse uma farsa teatral, reúne, em tom jocoso, os diversos personagens citados por Cuccagna (2004). As vozes, no espetáculo, são atribuídas, no mais das vezes, a personagens designados com nomes retirados da História (D. João VI, Abreu-Lima, Napoleão), da literatura (Dante, Lamartine, Byron, Gonçalves Dias), da ciência (Agassiz, Spix e Martius), do contexto indígena (Teguna, Humauá, Taguaibunussu, Konian-Bebe, Maccu). Além destas, aqui apenas exemplificadas, outras vozes anônimas aparecem em coros (de vigários e de índios) ou representando grupos como príncipes, ministros, comendadores, alvissareiras, escravos e comerciantes. Também animais como urso, galo, macacos têm participação oral no *oremus-tatu*², o *Taturema*, num clima de dissolução, roubo, fraude, orgia e embriaguez. Quando as vozes são próprias de uma

² Para Campos e Campos (2002, p. 86), a expressão *oremus-tatu* “[...] funciona como uma verdadeira corruptela anagramática de *tatuturema*, reforçando a ideia de corrupção ao nível da linguagem”.

persona e aparecem entre parênteses indicando a postura teatral, são escritas com letras maiúsculas. Quando, ao contrário, são vozes de grupo, ou não o sendo estão entre parênteses, são escritas com letra minúscula ou apenas a inicial maiúscula, quando se trata de nomes próprios.

A voz inicial do trecho do Canto II que contém o *Tatuturema* pertence a uma mulher, o que chama a atenção porque na grande parte das versões sobre o culto do Jurupari, de acordo com Cascudo (1983), a mulher, nas origens do culto, era excluída. O Jurupari teria vindo à Terra num período em que o poder feminino era muito forte. O enviado do Sol não gostou do que viu. Cassou-lhe de imediato o poder e transferiu-o para os homens, sob a alegação de estar obedecendo às leis do Sol (deus masculino). Mas, no *Tatuturema*, talvez seguindo alguma versão do ritual que incluía mulheres³, Sousândrade coloca na voz do feminino uma queixa histórica:

³ Para Cuccagna (2004), o *Tatuturema* de Sousândrade segue a última fase do ritual, conforme a versão de Osvaldo Orico, em que é permitido a participação de mulheres. A primeira fase seria de jejum, a segunda de representações do herói e a terceira de festas com embriaguez e libidinagem

⁴ Muçurana é uma espécie de serpente ou corda com que os índios atavam os prisioneiros; Teguna ou Tucana é indivíduo dos Tucunas, tribo amazônica, e Mura é índia da tribo dos muras, na bacia do Madeira (CAMPOS; CAMPOS, 2002, p. 333).

(MUÇURANA *histórica*)

– Os primeiros fizeram
As escravas de nós;
Nossas filhas roubavam,
Logravam
E vendiam após.

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

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

(MURA *comprada escrava a onze tostões*)

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

(Canto II, p. 79)

Muçurana, Tecuna e Mura⁴ são, no texto, índias protagonistas do sistema de tráfico e escravidão das

mulheres. O rapto (“Nossas filhas roubavam”), o ferrete no rosto (“carimbavam as faces”), a escravidão (“comprada escrava a onze tostões”) e a exploração sexual, expressa pela “saia de chita bonita”, dada de acordo com o que fosse cedido aos colonizadores, e pelo verbo “logravam”, indicando o abuso sexual antes de comercializar a mulher, são denunciadas por *personae* representantes de vítimas históricas. Denúncia confirmada pelo narrador em outros versos como estes:

Olha o vigário! a face da tecuna
Com que mãos carinhosas afagando!
Guai! como a vestia santa abre-se e enfuna
Lasciva evolução, se desfraldando!
(Canto II, p. 81)

O vigário acaricia tecuna. O narrador, com expressão de nojo (“Guai!”), descreve a lascívia da atitude do religioso. A ofensiva histórica que levou os indígenas a degradação leva Sousândrade a investir contra os portugueses:

(TUPINAMBÁ ansiando por um lustro nos maus
PORTUGUESES)

– Currupiras os cansem
No caminho ao calor,
Parintins orelhudos,
Trombudos
Dos desertos horror!
(Canto II, p. 80)

Tupinambá, representante de uma grande tribo, talvez por isso escolhido para indicar o desejo de uma maioria, anseia por um castigo aos maus portugueses: que os currupiras (duendes malignos) e os Parintins (tribo perigosa) assombrem os colonizadores, responsáveis pela exploração do autóctone. Mas, o índio encontra, entre os seus, um conciliador que tenta justificar as atrocidades do dominador:

(TAGUAIBUNUSSÚ *conciliador; coro em desordem*)

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

(Canto II, p. 80)

A figura do conciliador, que tenta explicar a catequização como um mal necessário, é a de um grande diabo ou fantasma dos Tupis: Taguaibunussú. Somente um demônio encontraria explicação na fé para justificar atrocidades. Sua fala, contudo, fica inconclusa. Um coro em desordem logo responde: “Maranduba, abaré”. A mudança do sujeito do discurso é indicada pelo travessão que caracteriza o discurso direto. Mas já havia sido indicada entre parênteses a fala do coro que, em desordem, como se tivesse indignado, chamará o discurso conciliador de “maranbuba” (mentira de guerra), justificativa inventada pelo “abaré” (missionário).

O coro em desordem anarquiza o ambiente:

Do agudo ao grave, *memichió* destoa,
Entrando frei Neptunus ventania:
Psiu! macaca veloz, Macu-Sofia,
Medindo-lhe o capuz, de um salto voa!

E lá vão! E lá vão! Pernas e braços
A revirar Macu, que solavancos
Que o frade leva, aos trancos e barrancos
Entre aplausos gerais, palmas, fracassos!

(Canto II, p. 80)

O inferno está posto. O movimento indisciplinado das mulheres inicia o frenesi. Na cena chama atenção Macu-Sofia, personificada numa macaca. Sousândrade faz um jogo de palavras com macaca, macu e sofia. O macaco é “[...] um mágico esperto, que esconde os seus poderes, dos quais o primeiro é a inteligência, sob traços caricaturais” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p.

574). Isso associado a sofia leva ao entendimento de que o poeta está se referindo à sabedoria do povo indígena Macu, da bacia do Uaupés (SOUZA, 2008). Essa compreensão redimensiona o sentido do macaco na iconografia cristã, que o associa, frequentemente, à imagem do homem degradado por seus vícios e, em particular, pela luxúria e malícia (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 575). Numa apresentação dionisíaca no *Tatuturama*, a macaca Macu-Sofia, com seus saltos e solavancos, desafia Neptunus que inicia, parodiando a cerimônia religiosa das missas católicas, o *oremus-tatu*.

(NEPTUNUS SANTORUM *entrando pestilente*)

– Intróito, senhoras,
Templos meus, flor em flor,
São-vos olhos quebrados,
Damnados
Nesta noite de horror!

(Padre EXCELSIOR, *respondendo*)

– *Indorum libertate*
Salva, ferva cauim
Que nas veias titila
Cintila
No prazer do festim!

[...]

(Velho UMAUÁ *prudente*)

– Senhor padre coroadado,
Faça roda com todas ...
A catinga já fedel!
De sede
Suçuaranas 'stão doudas!

(Canto II, p.81)

Veja-se que nestes versos é ao feminino que se referem o Sacerdote Neptunus, deus romano do fundo dos mares, e o velho Umauá, sacerdote indígena. Neptunus, entidade ctônica, “pestilenta”, associa a mulher, ironicamente chamada de “senhoras”, a templos/flores/olhos quebrados/danados, admoestando que a noite será

de horror. O padre Excelsior, como que numa paródia ao momento litúrgico da missa em que o sacerdote introduz o vinho na cerimônia, manda ferver o cauim, bebida embriagante extraída do caju ou da mandioca, próprio da flora americana, para o prazer do “festim”. O velho Umauá aconselha que o padre atenda a todas (a quem chama de suçuaranas, onças) porque o cheiro da bebida é forte e elas estão doidas de sede.

Nesse festim diabólico prossegue o teatro infernal do Canto II. A queda reunirá humanos e animais como macacos, serpentes, onças, uyaras (sereias), mutuns e jacamins (aves), entre outros, todos dando viva a Jurupari ao som dos maracás (chocalho usado pelos feiticeiros indígenas). Assim, da narração bíblica do paraíso de Adão e Eva, da qual parte Sousândrade, o Guesa “[...] une-se à terra...condição ingrata” (Canto I, p. 61). De acordo com Lima (2002, p. 480),

No poeta maranhense, a história adânica converte-se em narração mítica na medida em que dela transparece uma palavra instauradora da condição humana. Para tanto foi abandonado o sentido da alegoria bíblica: o que importa não é a queda do homem, mas haver-se o homem feito a si através da queda.

Desse modo, o humano se refaz através das ruínas cujos escombros são, ao mesmo tempo, imagens de tempos primordiais como também da queda. Esta o obriga a conhecer outros mundos e assim o impele ao deslocamento. A viagem, portanto, será infinita (SOUZA, 2008).

Considerações finais

A História fornece à literatura vários elementos de composição textual, mas é o poeta quem tece os fios. Portanto, a narrativa literária, como qualquer outra, é uma interpretação, pois o próprio autor é um ser histórico, sujeito às referências culturais de sua época. Assim, ainda que um autor, em determinados momentos, como nos

períodos realista ou neo-realista, procure se aproximar mais do real, suas referências pessoais serão sempre um filtro. A obra resultante é, pois, não um reflexo, mas uma recriação, um tecido em que se entrelaçam fios míticos, imaginários, históricos, de culturas diversas.

Em *O Guesa*, a estrutura textual é traçada para abrigar a abordagem que o autor faz da História. Os nomes compostos, a alternância entre atitude narrativa e atitude dramática, ora presentificando-se um narrador e ora ausentando-se este e assumindo a cena os personagens, denotam que o enredo será mais bem contado se naquele tecido. Assim, o externo torna-se parte da própria estrutura da obra, servindo ao melhor desempenho da narrativa.

O filtro pelo qual o autor interpreta a realidade é que faz uma obra ser diferente da outra, embora o objeto de observação seja o mesmo. O modo de ver de Sousândrade tem, pelo menos, duas perspectivas: uma circunscrita ao seu tempo, isto é, ao pensamento romântico que se propagava na cultura brasileira do século XIX, e outra além, em que, mais do que retratar a realidade, o que seria oposto ao romantismo vigente, o poeta a reinterpretava, relacionando tempo mítico e tempo histórico para daí compor um quadro narrativo em que diferentes culturas se misturam. A obra, articulada como um gesto autoetnográfico, é uma escrita performática em que o autor confronta a cultura greco-romana e a judaico-cristã a um substrato que é, fundamentalmente, simbólico-cultural indígena. Assim, o poeta elabora sua própria compreensão da realidade indígena do país, no momento em que ela era transposta para a literatura, tomada como fundamental na formação da identidade nacional. Desse modo, Sousândrade reconfigura o sentido de identidade, ao criar um personagem não apenas símbolo das tradições locais, mas transamericano e profundamente transformado pelo contato com outras culturas. Essa visão multicultural perpassa toda obra, o que demanda assunto para outras e muitas análises. Assim é *O Guesa*, de Sousândrade.

Referências

- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janwitzer. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de. *ReVisão de Sousândrade*. textos críticos, antologia, glossário, bibliografia. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).
- CASCUDO, Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1983.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. literatura e senso comum. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- CUCCAGNA, Cláudio. *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*. Tradução de Wilma Katinski Barreto de Sousa. São Paulo: HICITEC, 2004.
- LIMA, Luiz Costa. O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de. *ReVisão de Sousândrade*. textos críticos, antologia, glossário, bibliografia. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 461-503.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Enunciação, escritor, sociedade. Tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NAGY, Silvia. Del "índio pendejo" al "índio legítimo": La subversión del poder mediante la parodia en Mi tío Atahualpa de Paulo de Carvalho-Neto. In: XIX Latin American Studies Association (LASA) Congress. Washington DC, 1995. *Anais...* Washington DC, 1995. Disponível em: <<http://lanic.utexas.edu/project/lasa95/nagy.html>>. Acesso em: 20 nov. 2006.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do Império*. Relatos de viagem e transculturação. Tradução de Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru (SP): EDUSC, 1999.

RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In: HILDEBRANDO, Antônio; NASCIMENTO, Lisley; ROJO, Sara (org.). *O corpo em performance*. imagem, texto, palavra. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003, p. 31-61.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SOUSANDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. Introdução, organização, notas, glossário, fixação e atualização da edição londrina, Luiza Lobo; revisão técnica Jomar Moraes. Rio de Janeiro: Ponteio; São Luís, MA: Academia Maranhense de Letras, 2012.

SOUZA, Ana Santana. *A nação guesa de Sousândrade*. uma narrativa em viagem. São Luís: AML/EDUEMA/FSADU, 2008.

[Recebido em 01 de agosto de 2012
e aceito para publicação em 14 de agosto de 2012]