

18º Congresso Brasileiro de Sociologia

26 a 29 de Julho de 2017, Brasília (DF)

Grupo de Trabalho: Cultura, crítica e democratização

A escrita fragmentada de Sousândrade e a memória do trauma: reflexões acerca do processo de esquecimento na formação do cânone literário brasileiro

Filipe Barreiros Barbosa Alves Pinto (UFPE)

A escrita fragmentada de Sousândrade e a memória do trauma: reflexões acerca do processo de esquecimento na formação do cânone literário brasileiro

Filipe Barreiros

Introdução

O poeta Joaquim de Sousa Andrade nasceu e morreu (1832-1902), sua trajetória literária começou em 1857 com o poema “Harpas Selvagens” e chegou até 1893 com “Novo Éden”. Durante o período que liga essas duas produções, escreveu ainda “O Guesa” (1887) e as “Eólias” (1874). Mais conhecido como Sousândrade (nome escolhido para dar uma sonoridade grega e ter o mesmo número de letras que Shakespeare), o autor escreveu suas obras em meio ao Romantismo brasileiro (SANDMANN, 1990; ROCHA, 2002).

Sua produção, apesar de bastante rica e original, foi esquecida em seu tempo, mal compreendida e tida como obscura. Ele se tornou um exemplo daqueles escritores que são pouco lidos em sua época. Comumente, isso ocorre por não se enquadrarem nas formas dominantes de produção literária, por não atingirem o público leitor da maneira como gostariam, por não fazerem parte de grupos ou não terem ligações com instâncias que os consagassem ou, como é dito frequentemente, por terem nascido no lugar e no tempo errados (SANDMANN, 1990; ROCHA, 2002).

“Ouvi dizer já por duas vezes que ‘o *Guesa Errante* será lido cinquenta anos depois’; entristeci – decepção de quem escreve cinquenta anos antes.” (SOUSÂNDRADE, *apud* CAMPOS; CAMPOS, 1982, p. 168). Essa frase, escrita num texto que introduz o Canto VIII de seu poema “O Guesa”, mostra que Sousândrade tinha consciência de que sua obra não se adequava ao seu tempo. Esse trecho, que se constitui quase como uma premonição, erra sua previsão por alguns anos. Em 1964, é publicado um extenso e importante trabalho de revisão da sua obra, empreendido pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, que representa o ponto de chegada de pesquisas iniciadas poucos anos antes. Esse livro, chamado “ReVisão de Sousândrade”, é composto por alguns textos críticos e uma antologia de poemas do autor. A abordagem dada pelos idealizadores do projeto tenta evidenciar a modernidade de Sousândrade, destacando elementos que o colocavam em diálogo com

poéticas impensáveis em seu tempo no Brasil e caracterizando-o como um precursor de tendências que só serão concretizadas na poesia do século XX. O livro, portanto, é um processo de defesa da obra de Sousândrade contra o que consideravam uma injustiça histórica e uma tentativa de retirá-lo do silêncio em que se encontrava.

A análise minuciosa dos aspectos estilísticos é feita pelos irmãos Campos num texto chamado “Sousândrade: o terremoto clandestino”, que é a produção de abertura da “ReVisão”. Nesse texto, é feita uma profunda análise estilística separada entre os aspectos macro e os microestéticos. Para eles é possível notar, ao longo de pouco mais de três décadas, uma crescente experimentação na linguagem que alcança seu auge em “O Guesa” e em passagens do “Novo Éden”, publicado em 1893, obra de composição alegórica dedicada à República recém-proclamada. A linguagem de Sousândrade, na concepção de Augusto e Haroldo de Campos, iria além das margens do Romantismo brasileiro por apresentar vários níveis estilísticos e linguagem sincrética, o que abria diversas possibilidades de dicções, que se inspiravam tanto nos clássicos da língua, quanto se constituíam como invenções para o futuro da poesia; se opunha, por isso, aos lugares comuns românticos do afrouxamento da narrativa, da sensibilidade exacerbada, da regularidade de um discurso e do retoricismo sentimental.

Ao tentar salvar Sousândrade do esquecimento e justificar os motivos que o deixaram no silêncio, os irmãos Campos tomam como principal argumento a ideia de que o autor estava à frente de seu tempo, que já oferecia elementos da poesia moderna e se adiantava ao que seria produzido posteriormente. Para eles, Sousândrade não poderia ser entendido em seu tempo. É nessa linha de raciocínio que Marília Librandi Rocha (2002) levanta uma questão importante: se ele pôde escrever o que escreveu sendo uma pessoa do seu tempo é possível presumir que suas “inovações” também estavam postas nos horizontes da época. Essa observação faz pensar que a obra do poeta não seria impossível de ser compreendida em seu tempo e, além do mais, exige uma interpretação de sua exclusão que vá além da resposta redutora de que ele havia escrito no lugar e na época errados. Exige uma análise da não recepção de Sousândrade em seu próprio contexto.

Em busca de elementos para esclarecer essas questões, tentarei me aproximar da leitura estilística feita por Haroldo e Augusto de Campos, apresentarei aquelas características estéticas apontadas como precoces e premonitórias para pensá-las não só como recursos formais, mas como formas políticas. A intenção é tentar enxergar, na composição sousandradina, de que maneira estavam sedimentados elementos sócio-políticos e como essa perspectiva pode ajudar a explicar sua exclusão do cânone literário. Não conformado em compreender sua exclusão como fruto exclusivo das dinâmicas interiores à esfera da arte, tentarei, portanto, compreender as relações entre a arte e a política no caso em questão.

A obra de Sousândrade

Para realizar essa empreitada, o primeiro passo é chegar mais perto da obra de Sousândrade e poder tatear a sua produção poética em mais detalhes – vou me basear no estudo dos irmãos Campos e em outras interpretações relevantes. Para os propósitos deste artigo, vou me concentrar na sua obra “O Guesa”. Seu enredo é inspirado numa lenda dos muíscas (povos indígenas colombianos), na qual o Guesa (que significa errante, sem lar) era uma criança retirada de seus pais e designada a realizar o destino do deus do sol. Essa criança era educada até completar dez anos, quando, finalmente, deveria partir e refazer o mesmo caminho que o deus sol fizera. Essa peregrinação terminava aos quinze anos do Guesa, quando este deveria ser atado a uma coluna (marco equinocial), cercado por sacerdotes (xeques) e morto por flechadas. Depois disso seu coração seria arrancado e seu sangue recolhido (CAMPOS; CAMPOS, 1982).

Segundo os irmãos Campos (1982), Sousândrade identifica o seu destino, marcado pela incompreensão de seus contemporâneos e por suas diversas viagens (ele viveu e viajou por vários lugares no Brasil, na Europa e na América) ao do Guesa. Além disso, do ponto de vista do conteúdo da obra, relaciona o destino do personagem ao do índio habitante da América, sacrificado pelo conquistador europeu. Ao fazer isso, Sousândrade transfere seu inconformismo para uma visão transformadora e propõe uma nova perspectiva para as sociedades americanas, pois se, de um lado, criticava o

colonialismo e suas formas de opressão, de outro, “preconizava o modelo republicano, greco-incaico, colhido na República social utópica de Platão e no sistema comunitário dos Incas, ou ainda numa livre interpretação das raízes do cristianismo” – em muitas passagens há críticas ferrenhas à monarquia brasileira (CAMPOS; CAMPOS, 1982, p. 41). “O Guesa” alterna momentos de paraíso e de inferno, de heróis e anti-heróis, mas, ao mesmo tempo em que considerava o modelo republicano ideal, percebe as suas próprias contradições (exemplo 1- anexos) e faz uma crítica feroz à república norte-americana. O ápice dessa crítica é uma passagem do canto X de “O Guesa” intitulada, pelos irmãos Campos, a partir de um trecho do poema: “Inferno De Wall Street”. Talvez seja esse o momento de maior experimentação estilística do poeta. Outro ponto interessante da estrutura de “O Guesa” é que ele é escrito a partir das viagens, são elas que dão coerência ao poema. O Guesa, em seu ritual de sacrifício, sai de sua tribo nos Andes, viaja pelo Brasil, vai à África e à Europa, volta ao Brasil, passa pela América Central, vai aos Estados Unidos, cruza alguns países da América do Sul e termina sua viagem no Maranhão. O índio de Sousândrade é, portanto, um índio cosmopolita, que não possui raízes fixas e se diferencia marcadamente do índio-herói construído pelo indianismo canônico – marcado pelo exotismo e símbolo da origem da nação brasileira.

Em seu enredo, “O Guesa” é marcado pela ausência de um lar, pela ausência de um ponto capaz de identificá-lo, pela inexistência de uma origem. Do ponto de vista da forma, das escolhas estilísticas, essas características são reforçadas. Vejamos que escolhas foram essas e alguns exemplos. O primeiro ponto a ser destacado é a ampla utilização de técnicas de colagem, as quais compõem um quadro de intertextualidade e diálogo com outras obras (exemplo 2 – anexos). Suas inspirações são amplas e não se restringem à exaltação daqueles elementos caracterizadores da “cor local”, como era amplamente difundido no Romantismo canônico brasileiro. Essa característica é reforçada por um hibridismo de referências, claramente percebidos nas usuais rimas feitas por Sousândrade com vocábulos de diferentes idiomas (desde o inglês até o francês, latim, tupi, holandês, dentre outros) (exemplo 3 – anexos). Além disso, em várias passagens de sua obra há uma espécie de co-texto, no qual são especificados os falantes das estrofes e a maneira como entram em cena,

produzindo uma mistura de muitas vozes (exemplo 4 – anexos). “O guesa” é, assim, dialogado, polifônico e a partir disso o autor varia sua linguagem, sua referências, desde fatos diários de jornais, até citações eruditas. Isso é feito, como foi dito, a partir de vários idiomas e influenciado por recursos tipográficos da imprensa – itálicos, versaletes, caixa alta, duplos travessões – formando, por vezes, estrofes que lembram chamadas de jornais (exemplo 5 – anexos). Esses elementos em conjunto compõem uma linguagem fragmentada, com um discurso rápido e quebrado, o que dá ao texto uma estrutura capaz de assumir diversos significados, em que cada trecho, cada palavra é incapaz de guardar um sentido único (exemplo 6 - anexos) (CAMPOS; CAMPOS, 1982).

Todas essas características compõem o que os irmãos Haroldo e Augusto de Campos (1982) consideram como sendo uma característica barroquista de Sousândrade. Esse barroquismo não se refere a um estilo determinado de um período histórico, mas a um estilo abstrato, marcado por uma produção conflitante e pluralista, que se utiliza de um cultismo léxico e sintático e de uma preocupação com a utilização de artifícios da linguagem capazes de expressar esse espírito conflitante. Algo que contribui para o seu barroquismo e que também é apontado pelos irmãos Campos é o imagismo: Sousândrade utiliza uma linguagem visual capaz de criar imagens, movimentos e significados inusitados a partir disso. Esse imagismo pode ser notado frequentemente a partir da utilização do que pode ser chamado de “palavras coisas” ou “palavras ilhas” (ex: fênix-corvo, seios-céu, azuis-luzentes-velas). Por vezes, essas palavras sintetizam uma metáfora (espuma-vida, lágrimas-pantera, dor-humanidade); por outras, produzem novos verbos (florchameja, terra-inundam, fossilpetrifique), fazem de substantivos verbos (ondam montanhas) e brincam com anagramas (Mima-Esojairam = Maria José a mim).

Sousândrade também utiliza fartamente figuras de linguagem tais como a onomatopeia, a sibilação, a sinalefa, a parequese, a apócope. Em seu artigo “A harpa selvagem de Sousândrade”, Claudio Daniel (2016) destaca alguns versos em que essas figuras de linguagem podem ser observadas: "Spectros espectadores que surgiam/ Vindo ao espectac'lo horríveis de palor"; "O sol ao pôr-do-sol (triste soslaio)"; "Ond'tókay, champanh', flor, copos cristal-diamantes"; "Torna-te ao leito Ut-allah: Heleura! Heleura!". Ele diz ainda que,

em “O Guesa”, Sousândrade atomiza a palavra como no verso: “Hu! berra/ Sapo-boi na cor...rrr...ente!”, o que transformando a própria grafia em significado adicional ao texto. Em alguns trechos, a escrita sousandradina lembra a estética sintética e fragmentada de um haikai: “Vede a tremente/ Ondulação das malhas luminosas/ Num relâmpago, o tigre atrás da corça”.

Essa estética fragmentária e ideogrâmica (em que signos se justapõem para adquirirem outro significado), caracterizada pela utilização de aglutinações e montagens, é marca de Sousândrade em “O Guesa”, em especial, na passagem pelo “Inferno de Wall Street”. Esses elementos contribuem para seu barroquismo e imagismo, de forma a exaltar seu caráter pluralista e conflitivo não só do ponto de vista do enredo como também da forma – em sua indissociabilidade.

Esses recursos utilizados por Sousândrade fazem pensar que o cosmopolitismo perpassa não apenas o conteúdo e o enredo da obra (percebidos a partir da caracterização do Guesa), mas fazem com que ele seja, indissociavelmente, como aponta Jorge Schwartz (1983), a própria forma de seu poema. Isso pode ser notado explicitamente em seu “mosaico idiomático” – na composição de poemas a partir de diversos idiomas –, mas também na união de elementos diversos que remetem a diferentes códigos geográficos, literários, mitológicos, filosóficos e até comerciais. Tudo isso reforçado por seu barroquismo e imagismo que fazem com que cada palavra, que cada fragmento seja incapaz de possuir um significado único, um sentido original e abra, a partir mesmo de sua composição, para o conflito e o pluralismo. Por esses pontos apontados é que Schwartz afirma que o cosmopolitismo sousandradino estava presente no próprio texto. Para ele:

Se em algum momento da literatura contemporânea o conceito de cosmopolitismo deixa de ter uma função predominantemente referencial, no sentido de fazer evocar no leitor a multiplicidade geográfica como realidade extratextual, isso ocorre na extemporânea obra de Sousândrade, na qual o cosmopolita se converte num fenômeno de ordem eminentemente textual. Nesse sentido podemos afirmar que *a função poética metamorfoseia a cidade-cosmópolis em texto Cosmópolis* (SCHWARTZ, 1983, p. 10).

Essa extemporaneidade apontada por Schwartz pode ser interpretada como elemento que não se restringe ao fato de Sousândrade não ter sido

reconhecido como um escritor importante em sua época e chega também à própria forma de sua composição. É por isso que Claudio Daniel (2016) aponta que, em “O Guesa”, Sousândrade utiliza uma dimensão temporal sincrônica na qual o período colonial se mistura com um passado mítico e com a modernidade do centro mundial do capitalismo configurando o que ele chama de um não-tempo. Com isso, Sousândrade rompe com a ideia de um tempo linear, que segue uma sequência narrativa. Seus personagens e referências são mitológicos, lendários, históricos, literários de épocas e lugares diversos. Em “O Inferno de Wall Street” essa desconstrução temporal é levada ao máximo da experimentação. Nesse trecho, o Guesa, fugindo dos xeques (os sacerdotes responsáveis pelo seu sacrifício), chega a Wall Street, onde encontra os mais diversos personagens. São apresentados, entre as negociações da bolsa de valores, Jesus, D. Pedro II, Dante, Orfeu, sacerdotes incas, corretores, políticos, todos em uma improvável reunião que mostram a temporalidade sincrônica de “O Guesa” (exemplo 7 – anexos).

Em “ReVisão de Sousândrade”, os irmãos Campos consideram que todas essas características estilísticas somadas, essa capacidade inovadora e antecipadora, colocariam Sousândrade em descompasso com seus contemporâneos, estando, na verdade, à frente do seu tempo. O autor é comparado com escritores que posteriormente serão consagrados, o que reforça a ideia de que ele estava à frente do seu tempo e não poderia ser compreendido naquele momento. O que interessa aqui, porém, é tentar perceber o que a forma adotada por Sousândrade diz sobre o contexto histórico de sua produção, como os recursos estilísticos por ele utilizados expressam também elementos políticos. Isso será feito de modo a tentar ampliar a interpretação sobre os motivos que o deixaram fora do cânone literário. Trata-se de uma tentativa de fugir de uma explicação que recaia na ideia de um “gênio”, de alguém que expressava algo impossível de ser compreendido em sua época. A tese a ser explorada é que os recursos para sua compreensão já estavam dados; as disputas políticas e interpretações dominantes, no entanto, contribuíram para que sua obra fosse escanteada.

Alegoria e história

Para começar, gostaria de trabalhar o conceito de alegoria. Intimamente relacionado ao barroquismo e ao imagismo, já apontados, aquele parece ter sido recurso largamente utilizado por Sousândrade. Walter Benjamin será essencial para melhor compreendermos o conceito de alegoria. Para Jeanne Marie Gagnebin, a alegoria, na obra de Benjamin, representa uma espécie de retomada de uma historicidade oposta à eternidade encarnada por outra estética, a do símbolo. “Na alegoria o sentido literal não é o verdadeiro” (GAGNEBIN, 2011, p. 32). É preciso fazer uma leitura que vá além das palavras para apreender seu pensamento. A palavra alegoria vem de *allo* – outro – e *agorein* – dizer –, ou seja, trata-se de expressar de outra forma. Dessa maneira, não há um sentido fixo e pleno na alegoria; ela está sempre por dizer outra coisa. O símbolo, ao contrário, expressa uma feliz coincidência entre o significante e o significado. O que Benjamin destaca é que as diferentes estruturas do símbolo e da alegoria supõem também diferentes estruturas temporais. O símbolo é instantâneo e eterno, enquanto a alegoria necessita de um desenvolvimento no tempo, ela possui um caráter sucessivo (GAGNEBIN, 2011). Por isso, a alegoria, representa também uma retomada da própria história e da temporalidade.

Se o símbolo, na sua plenitude imediata, indica a utopia de uma evidência do sentido, a alegoria extrai sua vida do abismo entre expressão e significação. Ela [a alegoria] não tenta fazer desaparecer a falta de imediaticidade do conhecimento humano, mas se aprofunda ao cavar esta falta, ao tirar daí imagens sempre renovadas, pois nunca acabadas. Enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias. Enquanto o símbolo, como seu nome indica, tende à unicidade do ser e da palavra, a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa (*allo-agorein*) que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de um sentido último (GAGNEBIN, 2011, p. 38).

Esse trecho sugere o porquê de a obra sousandradina poder ser considerada como alegórica. Por tudo que foi dito, é possível notar como a concepção de temporalidade da alegoria é aquela presente na obra de Sousândrade, já que o significado é sempre adiado e fragmentado em sua produção, de forma que não é possível encontrar um sentido unívoco e original

em sua composição. O “não-tempo” presente na obra do poeta maranhense se relaciona com a temporalidade alegórica. Nos dois casos, a linha cronológica que dá sentido e eterniza o tempo progressivo do símbolo é paralisada em um tempo repleto de acontecimentos e significados possíveis. Além disso, aqui fica evidente como Benjamin associa arte e política. A alegoria, que a princípio remete a um recurso estilístico, na interpretação de Benjamin é associada diretamente a uma forma diferente de lidar com o tempo, uma forma diferente de experienciar e de sentir o mundo, portanto, uma forma diferente de política. Vejamos melhor como o autor interpreta as relações entre narrativa histórica, arte, cultura e política.

Para entender como isso opera é necessário explorar o conceito benjaminiano de origem ou *Ursprung* e explorar um pouco mais o seu pensamento sobre a história. Para Gagnebin (2011), a noção de origem, que serve de sustento para várias reflexões de Benjamin (seja sobre a teoria da alegoria, sobre sua teoria da tradução e da reprodutibilidade técnica), é pilar para uma teoria da história regida por outra temporalidade, que não aquela linear, progressiva e exterior ao evento. Nesse sentido, a história se aproximaria de uma coleta de informações, o que faria da tarefa do historiador semelhante a do colecionador e não daquele intelectual que tenta estabelecer relações causais entre os fatos do passado. Cada fato histórico seria apresentado em sua unicidade, em sua excentricidade.

A pesquisa historiográfica estaria próxima do estudo do fenômeno, não para descrevê-lo de maneira positivista, mas para restituir sua dimensão única e que não pode ser reduzida, buscando, com isso, a preservação do esquecimento e da destruição. O *Ursprung*, nessa concepção, estaria próximo do sentido de *Sprung* (salto); a origem seria entendida como salto para fora da sucessão cronológica e da continuidade do tempo da historiografia tradicional.

Trata-se muito mais de designar, com a noção de *Ursprung*, saltos e recortes inovadores que estilhaçam a cronologia tranquila da história oficial, interrupções que querem, também, parar esse tempo infinito e indefinido, como relata a anedota dos franco-atiradores, que destroem os relógios na noite da revolução de julho¹: parar o tempo

¹ A consciência de destruir o contínuo da história é própria das classes revolucionárias no momento da sua ação. A grande Revolução introduziu um novo calendário. O dia

para permitir o passado esquecido ou recalçado surgir de novo (*entspringen*, mesmo radical de *Ursprung*), e ser assim retomado e resgatado no atual (GAGNEBIN, 2011, p. 10).

Esse salto, essa interrupção da continuidade sem percalços da história é o que permite que outras histórias, aquelas reprimidas, sejam contadas, ou seja, que o outro possa surgir.

Então, para Benjamin, a história narrada de forma contínua é responsável em grande parte em dificultar outras experiências, em dificultar a expressão das diferenças e em promover a continuidade da dominação e da história dos vencedores.

A tradição ensina-nos que o “estado de exceção” em que vivemos é a regra. Temos de chegar a um conceito de história que corresponda a essa ideia. Só então se perfilará diante dos nossos olhos, como nossa tarefa, a necessidade de provocar o verdadeiro estado de exceção (BENJAMIN, 2012, p. 13).

Esse verdadeiro estado de exceção a ser provocado é aquele que excede o tempo contínuo e linear, aquele que rompe a versão da história dos vencedores e é capaz de escutar a voz dos vencidos. O estado de exceção do qual Benjamin fala deve ser buscado nas ruínas, nos cacos e fragmentos da história.

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos

com que se inicia um calendário funciona como um dispositivo de concentração do tempo histórico. E é, no fundo, sempre o mesmo dia que se repete, sob a forma dos dias e feriados, que são dias de comemoração. Isso quer dizer que os calendários não contam o tempo como os relógios. São monumentos de uma consciência histórica da qual parecem ter desaparecido todos os vestígios na Europa dos últimos cem anos. Na revolução de julho aconteceu ainda um incidente em que essa consciência ganhou expressão. Chegada a noite do primeiro dia de luta, aconteceu que, em vários locais de Paris, várias pessoas, independentemente umas das outras e ao mesmo tempo, começaram a disparar contra os relógios das torres. Uma testemunha ocular, que talvez deva seu poder divinatório à força da rima, escreveu nessa altura: (...)

[Incrível! Irritados, com a hora, dir-se-ia,

os novos Josués, aos pés de cada torre,

alvejam os relógios, para suspender o dia.] (BENJAMIN, 2012, p. 18)

olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o irreparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos de progresso é este vendaval (BENJAMIN, 2012, p. 14).

É o progresso, a história contínua e linear, que impede que as ruínas e os fragmentos sejam reconstruídos. É essa continuidade que não permite que os vencidos possam se expressar e que é responsável pelo acúmulo crescente de ruínas.

Mas como isso se relaciona com o conceito de alegoria? Benjamin diz em seu livro “A origem do drama trágico alemão”:

Quando, no drama trágico, a história migra para o cenário da ação, ela fá-lo sob a forma de escrita. A palavra “história” está gravada no rosto da natureza com os caracteres da transitoriedade. A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente sob a forma da ruína. Com ela, a história transferiu-se de forma sensível para o palco. Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. *As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas.* Daqui vem o culto barroco das ruínas (BENJAMIN, 2011, p. 189).

Para Benjamin, o conceito de alegoria remete a uma construção estilística que transita por entre as ruínas, que remete ao fragmentário, aos cacos, ao que não é inteiro, ao que não é capaz de representar integralmente, totalmente, ao que deixa brechas capazes de ecoar, por menor que seja, a voz dos vencidos.

Como foi mostrado, Sousândrade utiliza vastamente uma linguagem fragmentada, barroquista, cosmopolita, que revela uma temporalidade sincrônica, portanto, uma linguagem que pode ser considerada alegórica. Uma linguagem capaz de trazer para a sua composição as ruínas da história. Se a marca de Sousândrade é sua composição alegórica, no Romantismo canônico brasileiro isso é diferente. Em um país que havia se tornado independente há pouco tempo, em conjunto com outros fatores, a literatura produzida na época tomou características peculiares. Grande parte dos escritores se viram na missão de construir a nação a partir de suas produções literárias. Nessa escola

literária, era frequente a tentativa de narrar as peculiaridades da nação, os seus sentidos e características próprias, seus heróis nacionais, ou em outras palavras: os símbolos do país.

O símbolo, como já foi brevemente adiantado, no entanto, não representa apenas um recurso estilístico diverso, mas outra forma de compreender o mundo, de entender a realidade social, portanto, outra forma política. No símbolo a representação seria realizada em uma “totalidade não-fissurada, na qual imagem e sentido, signo e conceito, fossem indistinguíveis”(AVELAR, 2003). Esta figura de linguagem seria capaz de incorporar um sentido único e totalizante em sua expressão. Diferentemente, a alegoria nunca guardaria em si essa possibilidade – seria sempre a expressão de algo diverso.

Idelber Avelar (2003) realiza interessante estudo sobre a alegoria e chama atenção para as suas origens. Em seu início – iconografia medieval e livros de emblemas barrocos – havia, na alegoria, estreita relação entre imagem e legenda, de forma que a inscrição impedisse o congelamento da imagem, através da proposição de um enigma impossibilitador da adesão de um sentido conclusivo sobre a imagem. A alegoria seria, então, uma espécie de criptografia, uma escrita escondida, capaz de transformar uma imagem em um código indecifrável. O que é interessante na leitura de Avelar é que a criptografia se aproxima do sentido de cripta, do lugar onde são enterrados os mortos. Isso viria de sua leitura de Walter Benjamin, para quem a alegorização da natureza só pode ocorrer a partir do cadáver. Nessa interpretação, portanto, haveria o que Avelar chama de uma “emblemática do cadáver”, uma paralização do tempo, dos resquícios e a suspensão de uma resolução reconfortante.

Isso pode ser melhor explicado a partir da relação que a alegoria estabelece entre a natureza e a história. Estes dois polos se imbricam e a história passa a ser concebida como história natural. No entanto, esta concepção de natureza pressupõe um constante processo de desgaste, de putrefação, de decomposição. Segundo Benjamin (2011), os escritores

barrocos percebiam na natureza o “eterno transitório” e a transplantavam para a história. Para Idelber Avelar (2003, p. 85):

“Eterno transitório” é o oxímoro benjaminiano que aponta para esse interlúdio em que a história é suspensa e contemplada na cristalização de suas ruínas. A natureza se converte aqui em emblema da morte e da decadência, modo de relatar uma história que já não pode ser concebida como uma totalidade positiva.

Nesse sentido, a alegoria seria a própria expressão estética da desesperança, como afirma o próprio Avelar. Diante da derrota política, só restariam como materiais da narrativa as ruínas da história, os restos e fragmentos.

A imagem do inimaginável

A “emblemização do cadáver” e a relação entre história e natureza expressa na alegoria a partir do “eterno transitório” fazem com que este recurso estilístico funcione como um indício do que foi perdido e que não pode ser completamente restaurado. É algo que sempre deixa as falhas expostas, que sempre deixa algum tipo de marca, ferida ou trauma. Isso faz com que nos aproximemos do conceito de literatura de testemunho tal como trabalhado por Márcio Seligmann-Silva. O conceito de testemunho, proveniente de *testis*, terceiro, remete, a princípio, à necessidade de haver três testemunhas para poder efetuar um julgamento no campo do direito. Pretende-se, portanto, documental. No entanto, há outro sentido para testemunho, vindo de *superstes*, que significa sobrevivente e é esse significado que Seligmann-Silva pretende explorar.

A literatura de testemunho, nesse sentido, fala sobre a literatura feita por sobreviventes, por aqueles que passaram por momentos traumáticos. Como toda existência humana é marcada por experiências traumáticas em diversos níveis, Seligmann-Silva (2013a) identifica a existência de um “teor testemunhal” na produção literária em geral, mas percebe como se torna mais explícito quando se trata de uma literatura feita por sobreviventes de grandes catástrofes, de eventos-limite. A literatura de testemunho articularia um certo paradoxo: por um lado seria preciso narrar a experiência de sobrevivência, mas essa necessidade encararia a dificuldade de encontrar uma forma de narrar essas experiências inenarráveis e inimagináveis do trauma.

A literatura do testemunho se encontraria diante de uma aporia: a necessidade de narrar algo inenarrável. O que é testemunhado excede a realidade e o que é narrado sempre revela alguma falta. A experiência inimaginável da vivência de uma catástrofe impossibilita sua delimitação pela linguagem. Segundo Seligmann-Silva (2013a, p. 47), “essa linguagem entrelaçada, (...), só pode enfrentar o “real” equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida”. Nunca totalmente submetida, pois essa capacidade imaginativa esbarra sempre na inimaginabilidade da vivência traumática. Como, então, a arte é capaz de criar imagens diante desse impasse?

Para Freud, na leitura de Márcio Seligmann-Silva (2013a), o trauma não pode ser completamente assimilado quando ocorre, por isso, o testemunho falaria muito sobre a própria resistência em compreender os fatos violentos. A linguagem teria como tendência limitar aquilo que não tinha forma clara durante a recepção daquela violência. Diante dessa dificuldade em expressar aquele evento é que Freud percebe a repetição constante da experiência traumática. “A incapacidade de simbolizar o choque – o acaso que surge com a face da morte e do inimaginável – determina a repetição e a constante “posterioridade”, ou seja, a volta *après-coup* da cena” (SELIGMANN-SILVA, 2013a, p. 49). Isso influencia na forma como a memória da experiência traumática ocorre e é sintomática da forma que sua narrativa adquire. Em primeiro lugar, se destaca por ser uma memória constituída a partir dos fragmentos, das cicatrizes e, em segundo lugar, rompe com a concepção que costuma compreender a memória como uma linha direta que liga passado e presente. Na memória traumática, o passado e o presente se confundem, pois aquela experiência irrepresentável pode ser repetida constantemente.

As imagens construídas pela arte que lida com o trauma e com a memória traumática tendem, por isso, a trabalhar a partir de imagens hieroglíficas e não das imagens puras. Ao embaralhar memória do passado e do presente – portanto, lembrança e esquecimento – e se utilizar de fragmentos para compor suas imagens, a literatura que lida com a violência do trauma revê os limites da representação. Os fragmentos e ruínas não permitem

a representação de algo, porque sua incompletude sempre estaria presente. Diante disso, à literatura que lida com esses cacos e restos só resta a apresentação de imagens inimagináveis, hieroglíficas, crípticas.

Verde-mofo é a casa do esquecimento.

Diante de cada porta flutuante azuleja teu cantor
decapitado.

Ele faz rufarem para ti os tambores de musgo e
amarga vulva; com artelho supurado risca na areia
tua sobancelha.

Desenha-a mais comprida do que era, e o verme-
lho de teus lábios.

Enches aqui as urnas e degustas teu coração.

“A areia das urnas” (CELAN, *apud* SELIGMANN-SILVA, 2013b, p. 60).

Podemos notar, a partir desse poema escrito por Paul Celan, como o autor constrói sua “casa do esquecimento” a partir das sobras. O escritor, sobrevivente do genocídio efetuado pelos nazistas na segunda guerra mundial, produz sua obra a partir de sua memória de sobrevivente, de uma memória perpassada pela violência e incapaz de deixar de fora essas marcas. A partir disso, elabora uma imagem hieroglífica de uma “casa do esquecimento”. Nessa imagem, é possível perceber as feridas, os fragmentos. Não é possível visualizar uma imagem representativa de algo “real”, não é possível revelar um sentido único e totalizante a partir dessa imagem. Trata-se de uma imagem difícil de imaginar, uma imagem inimaginável, criptografada. Criptografada também, porque apresenta, em sua grafia, as marcas da cripta, ela esconde os mortos, exhibe as ruínas.

Essa característica fica perceptível quando se fala sobre a poesia feita após Auschwitz. Esse evento que abala de maneira incontornável a razão e a linguagem humanas transforma também radicalmente o fazer artístico. Theodor Adorno (*apud* Gagnebin, 2013) já anunciava a impossibilidade da arte depois dessa catástrofe. No entanto, mais que uma impossibilidade absoluta, Adorno apontava para a impossibilidade de fazer arte da mesma maneira, de

considerar o reino da arte um reino completamente autônomo e soberano. Adorno chama a atenção para uma dupla exigência dessa arte: lutar contra o esquecimento e contra o recalque, ou seja, lutar pela memória e contra a repetição. Diante dessa tarefa paradoxal, a forma artística se modifica. Não seria mais possível produzir uma arte facilmente representável, assimilável, com sentido. Por isso, a irrepresentabilidade daquele evento toma corpo na própria linguagem, a impossibilidade linguística e narrativa se transforma em arte.

A poesia de Celan é, para Adorno, exemplo de uma arte que carrega em si o desafio dessa aporia. Capaz de dizer sobre o terror mais assombroso a partir do silenciamento, da utilização de restos escassos, Celan teria desenvolvido uma poesia próxima a uma língua morta, sem vida. Para Gagnebin (2013, p. 108):

não há mais aqui nem representação, nem identificação, mas somente uma aproximação atenta daquilo que foge tanto das justificativas da razão como das figurações da arte, mas que deve, porém, por elas ser lembrado e transmitido: a morte sem sentido algum, morte anônima e inumerável que homens impuseram a outros homens – e ainda impõem.

Nessa interpretação, é a própria morte que conduz a forma dos poemas. A irrepresentabilidade, a inimagibilidade ganham forma na poesia de Celan, em específico, mas é possível dizer que perpassam, de diferentes maneiras e proporções, aquelas obras que levam a violência e o trauma em suas composições.

O testemunho diz respeito a um elemento presente na literatura, mas mais perceptível naquelas produções que tratam de temas-limite, traumáticos e violentos: naquelas expressões em que a necessidade de narrar encontra mais claramente com sua impossibilidade de se realizar plenamente. Pensar a literatura brasileira a partir dessa chave testemunhal, como afirma Seligmann-Silva (2013c), permite ampliar as possibilidades interpretativas e pensá-la a partir do contato com uma sociedade violenta desde sua formação. Como a noção de testemunho leva em conta as questões já debatidas do trauma, da memória, das aporias que envolvem a representação do irrepresentável, ela tem a capacidade de trazer à tona os conflitos presentes na sociedade sem, no

entanto, reduzir a literatura ao seu contexto. Nesse sentido, a preocupação clássica da historiografia e crítica literárias no Brasil com a formação de uma literatura nacional, com aquilo que daria autonomia e coerência à literatura produzida aqui precisa ser repensada. Não são as coerências, os sentidos totalizantes e a lógica progressiva de desenvolvimento que a literatura brasileira possuiria, mas seus conflitos, brechas, rupturas e esquecimentos que interessam aqui.

A própria noção de identidade é, portanto, abalada a partir da ideia do testemunho. A identidade passa a ser pensada não mais como algo dado por uma ontologia, mas em relação, em conflito. “Esta formação identitária produz uma imagem sem-imagem de uma aliança metonímica entre diferentes identidades, coalizões de diferentes grupos, que se constroem relacionamente na articulação com os outros grupos” (PENNA, 2013, p. 319). A partir disso, refletir sobre a formação da literatura brasileira a partir do testemunho significa tentar perceber esse processo não como um caminho que leva a uma crescente coerência, mas ir em busca das suas ruínas.

O testemunho apresentaria o encontro com o “real”. Mas aqui o “real”, segundo Seligmann-Silva (2013c) deve ser compreendido a partir da chave do “trauma”, daquilo que resiste à representação, à simbolização, que não pode ser encaixado em um sistema plenamente coerente. Só a capacidade de imaginação permitiria dar conta do que escapa ao conceito, “mas a imaginação não deve ser confundida com a ‘imagem’: o que conta é a capacidade de *criar* imagens, comparações e sobretudo de *evocar* o que não pode ser diretamente apresentado e muito menos representado” (SELIGMANN-SILVA, 2013c, p. 380). Só as ruínas podem fornecer material para a criação dessas imagens.

O que pretendi mostrar com essa discussão foi que algo semelhante aconteceu a Sousândrade. Ele foi um escritor que compôs sua obra a partir da violência que marcou a história do Brasil. Diante disso, suas matérias primas eram as ruínas. Incapaz de construir imagens sólidas, totalizantes e coerentes, Sousândrade foi influenciado pelos traumas de nossa formação, o que é possível perceber em suas composições com imagens hieroglíficas, palavras-coisas, alegorias, utilização de um tempo sincrônico e de um cosmopolitismo

incapazes de fincar raízes e revelar origens. Sua obra, principalmente, nas partes de maior experimentalismo, é em grande medida devedora das feridas na formação do Brasil e isso o coloca em conflito com um grupo de escritores que buscava, de alguma maneira, construir uma nação grandiosa e coesa a partir de sua literatura.

Considerações finais

Se a marca de Sousândrade é sua composição alegórica, no Romantismo canônico brasileiro isso é diferente. Nessa escola literária, a tentativa de construir símbolos, que pudessem representar a nação e suas grandezas, era uma característica fundamental. Essa divergência entre as obras constituidoras do cânone e as de Sousândrade explica em parte a sua não consagração. Porém, se quisermos pensar com Walter Benjamin, essa será uma explicação limitada, pois não leva em conta que a estética alegórica e a estética simbólica são também diferentes formas de fazer política. O símbolo é marcado por um significado fixo, eterno e auto-idêntico. A alegoria, por seu turno, é caracterizada por sua fluidez, por sua inconstância e pela constante falta de algo que possa identificá-la.

O Romantismo brasileiro foi profundamente marcado por uma busca pelas “raízes” da nação, por nossa identidade nacional, nossas “características essenciais” e isso fazia parte de um projeto mais amplo que era gestado na época do Brasil recém-independente, qual seja: a construção da nação. A nação, por sua vez, é dependente, conforme a interpretação de Benedict Anderson (2008) (inspirada em Walter Benjamin), do compartilhamento de um tempo vazio e homogêneo, pois essa temporalidade faria com que os integrantes da nação sentissem que faziam parte de uma comunidade una, que teve uma origem, que essa origem gerou o seu desenvolvimento até o presente e apontava para um futuro em uma linha cronológica coerente. Essa temporalidade marcada por uma história linear e progressiva é que garantiria a formação da nação como uma comunidade imaginada, caracterizada pelo sentimento de um pertencimento partilhado e de uma identidade comum. Trata-se, então, de uma percepção temporal em que a essência, a identidade é reproduzida ao longo de um contínuo fechado para outras possibilidades, para

as diferenças. O que Benjamin aponta é que essa narrativa do tempo vazia e homogênea expressa sempre uma relação desigual de poder, trata-se sempre da história dos vencedores, que submetem os diferentes e dificultam o surgimento de outras possibilidades. Essa forma de narrar a história é, também, uma forma de fazer política e é muito próxima do simbólico, que também é um elemento que se reproduz, que é eterno e sempre idêntico a si mesmo. Portanto, em narrativas que visam dar força à ideia de nação, o símbolo é um recurso corriqueiro.

Se pensarmos na literatura indianista romântica brasileira será possível perceber que a sua grande pretensão era encontrar o personagem símbolo da nação. Aquele que guardaria em si as principais marcas do povo brasileiro, aquele que seria capaz de nos identificar e marcar a nossa origem. Nessas produções, a composição era marcada por uma tentativa de encontrar um referente capaz de guardar em si o significado da nação brasileira, fosse através da descrição da natureza ou da forma de expressão autêntica, em suma, dos elementos capazes de identificar o país, de criar uma identidade nacional.

Sousândrade, porém, era um escritor alegórico e a alegoria, além de um recurso estilístico diferente, representa outra maneira de fazer política. A alegoria nunca é fixa, é sempre aberta para outras possibilidades, aberta para as diferenças e para o outro. Nesse sentido, a alegoria é uma forma de narrar outra temporalidade, que não aquela caracterizadora da nação. Uma temporalidade porosa, da promessa de sempre outra realidade; uma história descontínua em que o diferente, o outro e o excluído podem ser redimidos. Ou seja, para além de diferentes formas estéticas, o símbolo e a alegoria representam projetos políticos diferentes.

A hipótese que quero defender aqui é a de que Sousândrade carrega em suas composições as marcas da violência e das ruínas da formação traumática do Brasil. País marcado – até o momento em que o autor escreveu – por dois eventos que podem ser considerados como catástrofes, a colonização e a escravidão, o Brasil conviveu com genocídios, massacres, torturas e as mais diversas formas de violência físicas e mentais na sua consolidação como

Estado-nação. O nosso poeta, através de sua linguagem alegórica, de imagens hieroglíficas e de seu barroquismo foi exceção ao trazer para sua arte aquelas experiências de violência. Não apenas do ponto de vista do conteúdo de denúncia, mas essas marcas do trauma foram a matéria prima para a produção da forma de sua arte.

Diante disso, Sousândrade produziu grande parte de sua obra tendo as ruínas da história como os elementos constitutivos de sua poesia. No entanto, esse tipo de produção se chocava diretamente com o que foi considerado canônico em sua época. A literatura que buscava construir a nação e, por isso, tentava construir seus símbolos, seus heróis nacionais, um sentido para a sua história não teve como assimilar uma produção que trazia os fragmentos dessa história e revelava a violência que havia por trás da construção de uma aparente coerência. Com sua linguagem fragmentada e aberta a vários sentidos, Sousândrade não poderia se encaixar em um cânone que valorizava a inteireza, a coerência e a totalidade.

É importante notar também, a partir do que foi dito, como essa suposta coerência deixa submersa, na verdade, uma grande violência. Ela impede que as vozes dos vencidos ecoem, porque ao ignorar as violências por eles sofridas acaba por naturalizá-las. No entanto, toda experiência traumática, corre sérios riscos de retornar sempre sobre outras maneiras. Quando o trauma não é narrado, não é lembrado, ele não é enfrentado e sua violência volta a se repetir com outros formatos. Mesmo que a lembrança do trauma seja difícil, é esse esforço de narrá-lo e lembrá-lo que ajudará para que não se repita.

Relembrar o que foi esquecido, encontrar as brechas, fragmentos e ruínas na memória narrada pelos vencedores é tarefa fundamental para lidar com a violência. Sousândrade foi, em grande medida, capaz de fazer isso a partir de sua poesia, o que lhe colocou em uma disputa de poder desvantajosa, em um momento no qual a consagração dos autores dependia de pequenos círculos, incapazes de escutar outras histórias que revelariam as violências perpetradas por eles mesmos.

BIBLIOGRAFIA

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina.** Belo Horizonte: Ufmg, 2003.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: João Barrento (Org.). **Walter Benjamin o anjo da história.** Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 7-20.

_____. **Origem do drama tragico alemao.** Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **ReVisão de Sousândrade.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DANIEL, Claudio. **A harpa selvagem de Sousândrade.** Disponível em: <<http://www.vermelho.org.br/noticia/225353-1>>. Acesso em: 07 ago. 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. "Após Auschwitz". In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, Memória, Literatura.** Campinas: Unicamp, 2013. p. 89-110.

_____. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin.** São Paulo: Editora 34, 2014.

PENNA, João Camillo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, Memória, Literatura.** Campinas: Unicamp, 2013. p. 297-350.

ROCHA, Marília Librandi. O "caso" Sousândrade na história literária brasileira. **Revista USP,** São Paulo, n. 56, p. 213-220, dezembro/fevereiro, 2002-2003.

SANDMANN, Marcelo. Sousândrade Futurista? **Letras,** Curitiba, n. 39, p.73-94, 1990, Editora da UFPR.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguarda e Cosmopolitismo.** São Paulo: Perspectiva, 1983.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, Memória, Literatura**. Campinas: Unicamp, 2013 a. p. 45-58.

_____ Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, Memória, Literatura**. Campinas: Unicamp, 2013b. p. 59-88.

_____ O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, Memória, Literatura**. Campinas: Unicamp, 2013c. p. 371-386.

ANEXOS

Exemplo 1:

Oh! Como é triste da moral primeira,
Da república ao seio a corrupção.
Ao seio de pureza – se dissera
De Cristo o corpo em decomposição!

- (SOUSÂNDRADE, *apud* CAMPOS; CAMPOS, 1982, p. 42)

Exemplo 2:

(O Guesa, tendo atravessado as Antilhas, crê-se livre dos
XEQUES e penetra em NEW-YORK-STOCK-EXCHANGE; a Voz
dos desertos:)

- Orfeu, Dante, Eneas, ao inferno
Desceram; o Inca há de subir...

=*Ogni sp'ranza lasciate,*
Che entrate...

-Swedenborg, há mundoporvir?

(O inferno de Wall Street- Estrofe: 1- CAMPOS; CAMPOS, 1982)

Exemplo 3:

(A Voz do mal ouvida dentre a trovoadas:)

- Fulton *Folly*, Codezo's *Forgery*...

Fraude é o clamor da nação!

Não entendem odes

Railroads;

Paralela Wall-Street à Chattám...

(O inferno de Wall Street- Estrofe: 3- CAMPOS; CAMPOS, 1982)

Exemplo 4:

(NORRIS, *Attorney*; Codezo, *inventor*; YOUNG, Esqu., *manager*;

ATKISON, *agent*; ARMSTRONG, *agent*; RODHES, *agent*; P.

OFFMAN e VOLDO, *agents*; algazarra, *mirage*;

ao meio, o GUESA:)

- Dois! três! cinco mil! se jogardes,

Senhor, tereis cinco milhões!

=Ganhou! ha! haa! haaa!

-Hurrah! ah!..

-Sumiram... Seriam ladrões?...

(O inferno de Wall Street- Estrofe: 5- CAMPOS; CAMPOS, 1982)

Exemplo 5:

(Em SING-SING)

- Risadas de raposas bêbadas;

Cantos de loucos na prisão;

Desoras da noite

O açoite;

Dia alto, safado o carão...

(O inferno de Wall Street- Estrofe: 31- CAMPOS; CAMPOS, 1982)

Exemplo 6:

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

-Harlem! Erie! Central! Pennsylvania!

=Milhão! cem milhões!! mil milhões!!!

-Young é Grant! Jackson,

Atkison!

Vanderbilts, Jay Goulds, anões!

(O inferno de Wall Street- Estrofe: 2- CAMPOS; CAMPOS, 1982)

Exemplo 7 -

(Procissão internacional, povo de Israel, Orangianos, Fenianos, Budas,

Mormos, Comunistas, Niilistas, Farricocos, Railroad-Strikers,

All-brokers, All-jobbers, All-saints, All devils, lanternas,

música, sensação ; Reporters, passa em LONDRES o

assassino da RAINHA e em PARIS 'Lot'

o fugitivo de SODOMA:)

No Espírito-Santo d'escravos

Há somente um Imperador

No dos homens livres, verso

Reverso

É tudo coroado Senhor!

(O inferno de Wall Street- Estrofe: 106 - CAMPOS; CAMPOS, 1982).