



# A PRESENÇA DA LITERATURA ESTADUNIDENSE NO POEMA O GUESA, DE SOUSÂNDRADE

## THE INFLUENCE OF AMERICAN LITERATURE ON THE POEM O GUESA, BY SOUSÂNDRADE

Alessandra da Silva Carneiro\*

\* carneiro\_ale@yahoo.com.br  
Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo, no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (São Paulo - SP).

**RESUMO:** Este artigo discute a presença da literatura estadunidense no poema épico *O Guesa*, de Sousândrade, especificamente nos Cantos II e X. Enquanto esteve em Nova York, entre as décadas de 1870-1880, o poeta brasileiro escreveu o Inferno do Canto X e modificou o já publicado Inferno do Canto II sob o impacto que a experiência no país estrangeiro lhe causou. Não por acaso, essas são as passagens mais conhecidas do poema e ainda hoje impressionam por destoarem de tudo o que foi produzido na literatura brasileira do século XIX. Procuramos mostrar neste artigo que, longe de ter antevisto qualquer tendência modernista, como já se afirmou para justificar a sua longa ausência no cânone, Sousândrade dialogava com tendências literárias não restritas à historiografia nacional. Com efeito, por meio de pesquisas que realizamos nos Estados Unidos, foi possível levantar material bibliográfico e documental que nos possibilitam contextualizar a poesia de Sousândrade na produção literária estadunidense da época.

**PALAVRAS-CHAVE:** Século XIX; Literatura Brasileira; Literatura Norte-Americana; Sousândrade; O Guesa.

**ABSTRACT:** This article discusses the influence of American literature in the epic poem *O Guesa*, by Sousândrade, specifically in Cantos II and X. While in New York, between the decades of 1870-1880, the Brazilian poet wrote the Inferno episode of the Canto X and modified the already published Inferno of the Canto II under the impact that the experience in the foreign country caused him. It is not by chance that these are the most well-known passages in the poem and are still impressive today, because they clash with everything that was produced in 19th century Brazilian literature. We show in this article that, far from having foreseen any modernist tendency, as already stated to justify his long absence in the literary canon, Sousândrade dialogued with literary tendencies not restricted to national historiography. Indeed, through research that we conducted in the United States, it was possible to raise bibliographic and documentary material that enable us to contextualize Sousândrade's poetry in the American literary production of the time.

**KEYWORDS:** 19th century; Brazilian literature; American literature; Sousândrade; O Guesa.

### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Uma mudança radical ocorre na poesia de Joaquim de Sousa Andrade (1832-1902), também conhecido como Sousândrade, durante os anos que ele viveu nos Estados Unidos. Ao longo da década de 1870, ganharam forma em Nova York as passagens mais interessantes d'*O Guesa*, conhecidas como (Inferno do) *Tatutureka*, no Canto II, e *Inferno de Wall Street*, no Canto X (esse publicado pela primeira vez como Canto VIII em 1877). No caso do Canto X, além da estrutura, os temas também foram moldados nessa experiência do escritor brasileiro no exterior. É preciso conhecer o contexto de produção do poema mais conhecido de Sousândrade, buscar suas referências externas e, por fim, entender o que era produzido na literatura dos Estados Unidos na década de 1870 para sairmos do lugar comum da crítica que viu no maranhense desde a expressão do esvaziamento de sentido (*nonsense*) ou a voz de um desarrazoado, até o modernista *avant la lettre* crítico do capitalismo.

Sousândrade residiu nos Estados Unidos entre 1872-1878 e, após dois anos de volta ao Brasil, entre 1880-1884. Durante esses anos, sua poesia dialogou com a tradição dos versos *limerick*, com os autores que discutiam questões econômicas ligadas à bolsa de valores de Nova York, além de ter reagido ao mesmo espírito de

época responsável pela poesia de Walt Whitman. Nesse período, chama especialmente atenção o interesse de Sousândrade por Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882), o que podemos confirmar em pesquisas realizadas na Houghton Library, biblioteca de manuscritos e obras raras da Universidade de Harvard, e na Longfellow House, antiga residência do poeta onde seu acervo pessoal é conservado, em Cambridge, nos Estados Unidos. Portanto, para melhor contextualizarmos as passagens mais inovadoras d'*O Guesa*, não basta considerar a produção literária brasileira da época, é necessário também reconhecer a presença da literatura estadunidense em Sousândrade.

### A UNIDADE FORMAL DOS INFERNOS D'O GUESA

Os Cantos II e X do poema épico *O Guesa* rompem com a versificação em decassílabos que predominam nos treze cantos que constituem a obra. As rimas cruzadas (a-b-a-b) ou interpoladas (a-b-b-a) são substituídas pelas quintilhas de hexassílabos, no caso do *Tatutureka*, e pelos octossílabos, no caso do *Inferno*, com rimas em a-b-c-c-b, que nos remetem à estrutura dos versos *limerick*. Nas quintilhas, o quarto verso se mostra como uma quebra do terceiro, que rima internamente, por isso ele é sempre curto. São também características marcantes nesses cantos uma espécie de rubrica teatral, em que as

personagens, ou situações das estrofes, são apresentadas; sem contar o emprego de palavras em diversos idiomas como, além do português e do inglês, línguas indígenas, italiano, francês, latim e holandês.

Os versos *limerick* foram popularizados no final do século XIX, mas foi Edward Lear, escritor e artista plástico britânico, o responsável pela sua consagração em 1846. Em *A Book of Nonsense*, Lear reuniu despreziosos poemas curtos para crianças que mais tarde foram batizados de *limerick*. O *nonsense* do título não se refere propriamente à falta de sentido ou coerência das histórias narradas, mas ao absurdo ou excentricidade das situações descritas nos cento e doze poemas que constituem o livro. Edward Lear compreendia o *nonsense* como uma filosofia e uma resposta aos altos e baixos da vida na qual “one suffers from first & laughs at afterwards” (LEAR, 2001). O humor proveniente dessa prática seria a manifestação de uma liberdade espiritual e a independência que poderiam temporariamente superar as adversidades e as fatalidades da vida.

A estrutura dos versos *limerick* repercutiu na literatura de língua inglesa e houve também manifestações nos Estados Unidos, conforme os exemplos de Mark Twain (1835-1910) e Oliver Wendall Holmes (1809-1894), citados no livro *The Wordsworth Book of Limericks* (1997).

Acreditamos ser possível que o contato de Sousândrade com esse tipo de verso se deu nos Estados Unidos e não na Inglaterra, como já se sugeriu.<sup>1</sup> Desse modo, não nos parece ser coincidência que Oliver Wendall Holmes escreveu em versos *limerick* sobre o famigerado Reverendo Henry Ward Beecher, também citado por Sousândrade no Inferno do Canto X:

The Reverend Henry Ward Beecher  
Called a hen a most elegant creature,  
The hen, pleased with that,  
Laid an egg in his hat,  
And thus did the hen reward Beecher.  
(HOLMES *apud* MARSH, 1997, p. 43)

Holmes faz trocadilho entre o nome do Reverendo da igreja de Plymouth e a sonoridade dos versos sobre a galinha (hen) que o recompensa (reward) pelo elogio a ela botando um ovo em seu chapéu: Henry Ward Beecher/hen reward Beecher. O religioso é citado oito vezes no Inferno do Canto X em tom crítico e cômico. A título de ilustração transcrevemos duas dessas menções abaixo:

(RMO. BEECHER pregando:)  
— Só Tennyson, só, só Longfellow,  
S’inspiram na bôa moral:

1. Luiza Lobo, em *Épica e Modernidade em Sousândrade* afirma que o contato do poeta com o *limerick* se deu em meados da década de 1850 quando ele teria viajado à Inglaterra (Lobo, *Épica e Modernidade em Sousândrade*, p. 151). Embora o brasileiro tenha estado na Europa entre 1854 e 1856, demorando-se na França, não há indícios da sua passagem pelo país anglófono, o que só ocorreria na década de 1880. Cf. Carneiro, *O Guesa em New York*, p. 40-41.

Não *strikers* Arthurs,  
 Donahues,  
 Nem Byron João, nem Juvenal!  
 [...]
 (BEECHER-STOWE e H. BEECHER:)  
 — Mano Laz’rus, tenho remorsos  
 Da pedra que em Byron lancei...  
 == Caiu em mim, mana  
 Cigana!  
 Elle, á gloria; eu, fóra da lei!  
 (Canto X, p. 232)

Na primeira estrofe ouvimos a pregação do Reverendo em relação à boa e à má conduta moral de algumas personagens, dentre elas os poetas Longfellow – sobre quem falaremos mais adiante – e Lord Byron. Este último, ao contrário do primeiro, não seria exemplo de boa moral. A estrofe da sequência explica o motivo por meio do diálogo do Reverendo com sua irmã Harriet Beecher Stowe, autora do romance abolicionista *A Cabana do Pai Thomás* (1852). Byron foi acusado de ter traído sua esposa com sua meia irmã, Anne Isabella Byron. Esse caso extracônjugal de bastante repercussão na época teria sido confidenciado à escritora Beecher Stowe pela própria esposa de Byron. Os versos ironizam a condenação da conduta adúltera do poeta por Harriet Beecher Stowe, cujo irmão

religioso também foi acusado, julgado e absolvido pela relação amorosa que teve com uma senhora casada da sua paróquia. O caso *Tilton-Beecher*, como ficou conhecido na época, é mencionado várias vezes no Canto X. Assim, o Reverendo Beecher, de moral duvidosa, prega a boa moral e critica Byron, ao passo que a pedra lançada contra esse por sua irmã Harriet, comicamente, o atinge.

As estrofes citadas também ilustram outros recursos poéticos dos quais Sousândrade se valeu nos dois *Infernos* d’O *Guesa*, como a apresentação das personagens entre parênteses seguidos por dois pontos e o uso de travessões para indicar as vozes que intervêm na estrofe. Sousândrade chamou de “título” o verso inicial entre parênteses, que funciona no poema como a didáscalia no teatro, na qual os autores oferecem indicações para a atuação dos atores. A dinâmica teatral dos *Infernos* também é impostada pelo uso do travessão simples e sobretudo do duplo, esta inovação sousandradina para marcar o dialogismo da cena. Com isso, Sousândrade apropriou-se do *limerick* de maneira bastante original.

Enquanto o Canto X ganhava forma em Nova York, Sousândrade lapidou o Canto II a fim de conferir unidade a ambos. Antes de receber acabamento em *limerick*, nas primeiras versões do *Tatuturama* publicadas no *Semanário*

*Maranhense* (1867) e na obra *Impressos* (1868), essa passagem ligava-se ao gênero balada – poema de forma fixa originado na baixa Idade Média, de cunho popular e épico, que narra lendas da tradição oral (SPARANO, 2006, p. 30). A coesão entre os dois cantos se justifica pela inspiração política de Sousândrade para compô-los.

É sabido que os *Infernos* d’*O Guesa* foram inspirados, dentre outras obras épicas clássicas, nas *Noites de Walpúrgis* (*Walpurgisnächten*), da obra *Fausto* de Goethe.<sup>2</sup> A *Noite de Walpúrgis* nórdica do Primeiro *Fausto* e a *Noite de Walpúrgis* clássica do Segundo *Fausto* se associam respectivamente à monarquia e à república:

A velha noite de Walpurgis é monárquica, na medida em que o demônio é nela respeitado como chefe. Mas a noite de Walpurgis clássica é republicana; todos estão juntos numa planície e se destacam tanto quanto qualquer um dos presentes. Ninguém é subordinado ou importunado pelos outros. (GOETHE in ECKERMANN *apud* TORRES-MARCHAL, 2015, p. 24)

Nesse sentido, no Canto X ocorre a seguinte menção às *Noites de Walpúrgis*:

Românticos vos vi, noite bailando  
Do Brocken no Amazona antigamente;  
Heis classica Pharsalia em dia algente  
No Hudson.  
(SOUSÂNDRADE, 2009, p. 246)

A estrofe citada antecede o início do *Inferno*, revelando que este se associaria à república, ao passo que o *Inferno* do Canto II se referiria à monarquia, inclusive pela menção aos dois rios, o Amazonas e o rio Hudson, este em Nova York. Como já mencionado, o contraponto entre os dois fragmentos infernais objetivou conferir-lhes maior unidade, assim como o acabamento que Sousândrade lhes deu em versos *limerick*.

#### AS REFERÊNCIAS DO POETA

Em 1869, um crítico do *Diário do Povo* (RJ) escreveu que em *O Guesa* predomina o caráter da “peregrinação de um poeta, que desabafa as suas mágoas em viagem, descreve as paisagens que observa, e assimila o seu estado interior aos quadros mais ou menos melancólicos que o rodeiam” (SOUSÂNDRADE *apud* Moraes; Williams, 2003, p. 482). Associadas à descrição romântica das paisagens, o poeta também inclui informações de cunho histórico referentes aos locais visitados, o que em muitos momentos as tornam herméticas ao leitor despreparado. Por isso, os

2. Cf.: Campos; Campos, *ReVisão de Sousândrade*, p. 56.

glossários existentes da obra sousandradina são muitas vezes auxiliares indispensáveis à leitura, como no caso daquele presente em *Revisão de Sousândrade* (2002) ou na edição atualizada d'*O Guesa* (2012), organizada por Luiza Lobo, bem como a variedade de artigos reunidos por Carlos Torres-Marchal no livro *30 anos com Sousândrade* (2015), em que o pesquisador desvenda muitas referências às personagens e aos acontecimentos do poema.

Não por acaso, Sousândrade planejava que *O Guesa* haveria “de ser no fim acompanhado do seu mapa histórico e geográfico” (SOUSÂNDRADE, [1876], 2003, p. 485). Infelizmente, o poema ficou inacabado e esse apêndice nunca existiu. No entanto, passados mais de 130 anos desde a última publicação do poema, os recursos de mídia disponíveis *on-line* nos possibilitam atualmente reconstruir em boa medida esse mapa imaginado por ele.

Augusto de Campos escreveu sobre isso no ensaio *Re-WWW-Visão: Gil engendra em Gil Rouxinol*, onde ele discorre sobre a experiência de empreender buscas na internet sobre informações de verbetes relacionados ao *Inferno de Wall Street* que ficaram incompletos até a terceira edição revista e aumentada do estudo *ReVisão de Sousândrade*, publicado originalmente em 1964. Augusto de Campos mostra que os resultados foram profícuos ao analisar,

com base em informações oriundas de pesquisas na Rede Mundial de Computadores, algumas estrofes do poema, dentre elas a que contém o enigmático verso “Gil engendra em gil-rouxinol”, mais conhecido por meio da música *Gilberto Misterioso*, de Caetano Veloso (*Araçá Azul*/1973). O referido crítico diz haver na passagem alusão a um caso de infanticídio ocorrido nos Estados Unidos em 1876 e bastante divulgado nos jornais da época. Sousândrade teria reaproveitado a matéria jornalística e reelaborado o fato a partir do imaginário mitológico envolvendo a metamorfose dos seres, de acordo com o qual o bebê assassinado transformava-se em rouxinol. O significado da palavra “gil” é essencial para a interpretação da passagem e, de acordo com Augusto de Campos, remeteria a algo como “astúcia, esperteza” (CAMPOS, 2015, p. 223).<sup>3</sup>

Essa característica d'*O Guesa* talvez justifique o título que já lhe foi atribuído de poema “criado para os leitores do futuro”<sup>4</sup>, uma vez que o público oitocentista não contava com as ferramentas que temos hoje para reconstruir o método de trabalho do escritor maranhense. Efetivamente, Sousândrade valeu-se de colagens de fatos, impressões e imagens que produziram um intrincado mosaico poético, difícil de ser apreendido naquele período e que ainda hoje não prescinde de material suplementar.

3. Artigo publicado originalmente na *Errática Revista On-line*. Disponível em: <http://www.erratica.com.br/opus/128/RE-WWW-VISAO.pdf>. Acesso em: 04 maio 2020.

4. Cf.: *O Guesa, um livro criado para os leitores do futuro*. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/geral,o-guesa-um-livro-criado-para-os-leitores-do-futuro,438823>. Acesso em: 04 maio 2020.

A singularidade da poesia sousandradina, comumente, é interpretada como antecipadora da estética que a literatura brasileira só alcançaria no Modernismo, portanto, estaria na vanguarda do seu tempo, o que justificaria o seu estranhamento e a sua baixa recepção na época. Por outro lado, Marília Librandi-Rocha, em *O “caso” Sousândrade na história literária brasileira*, propõe que a não acolhida do autor pode ser atribuída a sua não conformidade em relação aos modelos unificadores vigentes, mas isso não significa que a produção sousandradina estivesse fora das possibilidades de criação literária de seu tempo. Vale ressaltar que a dimensão da poesia de Sousândrade não encontra par na produção literária do Brasil oitocentista, mas se afina com algumas concepções e práticas em voga nos Estados Unidos.

Posto isso, é intrigante refletir sobre o público leitor que o maranhense almejava, pois escreveu durante longo tempo em português em país estrangeiro e, muitas vezes, sobre temas alheios ao Brasil, como no caso do Canto X. Não é demais lembrar que as duas primeiras edições de *O Guesa* foram publicadas no exterior<sup>5</sup>, em Nova York e Londres, respectivamente, e promovidas pelo próprio autor, provavelmente em tiragens limitadas cuja divulgação e distribuição ficaram também ao seu encargo, haja vista que ele nunca contou com patrocínio

oficial. O poeta esteve ligado a uma rede de brasileiros vivendo nos Estados Unidos, potenciais leitores do seu trabalho, que além de dominarem o código de escrita também compartilhavam dos referenciais estadunidenses presentes na sua obra. No entanto, ele parece não ter pretendido um público tão restrito.<sup>6</sup>

#### LONGFELLOW, “THE FATHER OF THE AMERICAN POETRY”

Sousândrade pretendeu ser lido por Henry Wadsworth Longfellow, um dos mais ilustres poetas dos Estados Unidos no século XIX, enviando-lhe um exemplar do livro *Obras Poéticas* acompanhado de uma dedicatória ao “the father of the American poetry”. O livro ofertado foi publicado em Nova York em 1874 e compreende uma compilação de poemas que inclui os quatro primeiros cantos do então *Guesa Errante*<sup>7</sup>, os livros *Eólias* e *Harpas Selvagens*. Além desse volume, localizamos na biblioteca pessoal de Longfellow uma separata dos cantos V e VII (este último modificado para Canto IX na edição londrina) do *Guesa Errante*, antecedida por uma errata datada de “New York 1876”, além da *Memorabilia* contendo análises de críticos diversos sobre a obra.<sup>8</sup>

Também na Longfellow House, foi encontrado um cartão de visita de Sousândrade dentro de um exemplar

6. Sousândrade, por exemplo, teve um dos seus poemas intitulado *Leila* publicado no *Aurora Brasileira*, periódico dos estudantes brasileiros na Universidade de Cornell. Cf.: Freitas, *Contradições da modernidade*, 2011.
7. Posteriormente, Sousândrade modificou o título eliminando o adjetivo por dar-se conta que a palavra *Guesa*, em idioma Chibcha, já carregava o significado de errante, sem lar.
8. Dentre essas apreciações da poesia de Sousândrade reunidas na *Memorabilia d’O Guesa Errante* está a do brasilianista francês Ferdinand Denis, quem também recebera de Sousândrade um exemplar de *Obras Poéticas* (1874) contendo uma longa dedicatória em formato de missiva. O exemplar que consultamos está no acervo de obras raras da Bibliothèque Sainte-Geneviève, em Paris, e é praticamente desconhecido da crítica sousandradina. Ferdinand Denis respondeu a Sousândrade elogiando-o pelos belos quadros da natureza que figuravam no poema.

5. A primeira edição brasileira não fac-similar de *O Guesa* saiu apenas em 2009, pelo Selo Demônio Negro, da editora Annablume.

9. Além disso, na Houghton Library, localizamos uma carta inédita de Sousândrade a Longfellow solicitando ao respeitado bardo que avaliasse os poemas de seu amigo Emil Schwerdtfeger, jovem americano estudante da Universidade de Cornell, e escrevesse algumas linhas de “benevolent criticism” as quais serviriam de introdução a um livro que ele generosamente publicaria como presente a Emil. A carta e o cartão de visita podem ser conferidos na tese de doutorado da autora.

de *Os Lusíadas* vertido em língua inglesa, o que pode indicar o contato direto entre os poetas.<sup>9</sup> No entanto, não foi possível confirmar se os dois se encontraram pessoalmente, conforme a intenção manifesta na referida dedicatória. De todo modo, é patente que Sousândrade desejou ser (re)conhecido pela autoridade literária que era Longfellow, mesmo escrevendo em língua portuguesa.

A propósito disso, era de amplo conhecimento a especialidade do norte-americano em línguas modernas, o que talvez facilitasse sua compreensão da língua portuguesa. O autor dos célebres poemas épicos *Evangeline* (1847) e *The Song of Hiawatha* (1855) foi um dos escritores de maior prestígio ao longo do Romantismo estadunidense – movimento que emancipou a literatura nacional do peso da tradição inglesa e cujo período áureo se deu por volta de 1850 – e também exerceu grande influência sobre os poetas românticos no Brasil. *Evangeline* teve excelente recepção entre os nossos escritores e recebeu algumas traduções para o português.

Localizamos nos diários de Longfellow disponíveis na Houghton Library o registro de quarta-feira, 15 de abril de 1874, em que ele relata o recebimento de três traduções de *Evangeline* para o português, uma de Franklin Dória e “specimens of two other translations into Portuguese”,

por José de Góes Filho e Flávio Reimar (pseudônimo do escritor maranhense Gentil Homem Almeida Braga). Na mesma biblioteca de Harvard, pudemos confirmar que foi José Carlos Rodrigues, dono e editor de *O Novo Mundo*, quem encaminhou essas traduções a Longfellow acompanhadas de uma carta escrita por ele em inglês, datada de 14 de abril do mesmo ano. Nela Rodrigues resalta a grande admiração dos brasileiros por Longfellow.

A tradução de Franklin Dória ganhou resenha em *O Novo Mundo* pouco mais de uma semana depois do envio da carta. Sousândrade é apontado como o autor da resenha, embora ela não seja assinada. O poeta maranhense escreveu outras vezes para o jornal anonimamente, conforme declarou José Carlos Rodrigues na edição de 23 de fevereiro de 1873: “O Sr. Andrade [...] escreveu algumas das notas literárias, e outras, que aparecem em nosso nº 37 (estando nós ausentes) e que por modéstia não quis assinar” (*O Novo Mundo*. 23 fev. 1874, p. 83). A apreciação da obra *Evangeline* vertida para a língua portuguesa reconhece a dificuldade inerente ao trabalho de tradução de poesia entre línguas de origens distintas, mas não deixa de criticar duramente a inabilidade de Dória na tarefa empreendida:



[...] o Sr. Franklin Doria escolheu o pior método possível de traduzir a poesia inglesa. Ele propôs-se traduzir a Evangelina 1º literalmente, e 2º, em verso, e ele não conseguiu fazer uma conciliação satisfatória destas duas condições. No sacrifício da primeira à segunda, ele não transladou fielmente LONGFELLOW; no sacrifício do verso à letra ele teve de escrever um verso frouxo, que por conseguinte não faz justiça à Evangelina de Longfellow. (sic – *O Novo Mundo*, 23 abr. 1874, p. 125)

Destoando dessa crítica ferrenha, Longfellow escreveu a Dória classificando sua tradução como excelente e “fiel tanto à letra, como a espírito, e em versos mui fluentes e melodiosos” (sic).<sup>10</sup> É interessante notar que Sousândrade entra em contato com o estadunidense posteriormente a isso, em 1876, e em 1877 ele registrou em nova *Memorabilia* ao *Guesa Errante* que:

O Autor escuta com cuidado quando ouve do poema, venha da crítica ou venha do coração; procura melhorar sempre o verso por causa do pensamento, ainda que de mais em mais prejudicando as formas [...]. O Autor conservou nomes próprios tirados à maior parte de jornais de Nova York e sob a impressão que produziam. Ele vai ouvir a voz da natureza; e trata o gênio de cada lugar a luz do momento em que por ali passa; e se lhe fossem como o benévolo Longfellow – not a

carping critic, but a friendly and sympathetic reader – melhor teria sido para ele. (SOUSÂNDRADE, 1877, p. I a III )

Essa anotação reforça nossa hipótese de que Sousândrade buscou em Longfellow um apoiador para sua carreira literária, alguém que pudesse ampará-lo da crítica impiedosa com a forma do poema – a exemplo daquela que ele ironicamente ofereceu a Franklin Dória – e que não reconhecia a influência do repertório estadunidense na sua poesia.

A resenha publicada em *O Novo Mundo* também menciona as demais tentativas de tradução parciais do livro por Góes Filho e Flávio Reimar. As ponderações que nela encontramos indicam familiaridade do seu autor pela versão original do poema de Longfellow, bem como admiração pela versificação desse épico. Portanto, o espaço reservado pelo jornal brasileiro à literatura, que contava com a colaboração de Sousândrade, prezava pelo academicismo e refinamento intelectual dos quais o autor de *Evangeline* – também professor na Universidade de Harvard – era grande expoente. Talvez isso explique o fato de o mesmo espaço nunca ter publicado nada sobre Walt Whitman, outro poeta de bastante repercussão na época, mas cuja produção literária desvinculava-se desse academicismo, conforme discutiremos adiante.

10. A carta de Longfellow a Franklin Dória foi publicada em *A Reforma* (Rio de Janeiro), Ano VI, n. 157, quarta-feira, 15 de julho de 1874, p. 3, col. 4.

### O CONTEXTO LITERÁRIO ESTADUNIDENSE DE MEADOS DO SÉCULO XIX: THE SONG OF HIAWATHA & SONG OF MYSELF

Em 1855 desabrochava pela primeira vez *Leaves of Grass*, obra rizomática contendo inicialmente 12 poemas, que Walt Whitman continuou expandindo até 1892 (ano de sua morte) quando o livro abrigava 400 poemas. Whitman inovou ao escolher como tema central da sua poesia o povo, ou mais precisamente o “eu” que absorvia toda a vida ao seu redor, como lemos em *Song of myself* em versos de sintaxe próxima da prosa comum, ou mesmo da língua falada, desvinculados da métrica ou rima.

No mesmo ano da publicação de *Leaves of Grass*, Longfellow lançava *The Song of Hiawatha*, que encontrou imediata acolhida do público leitor nacional e internacional. Efetivamente, por essa época, Longfellow era poeta de enorme prestígio e, ao criar mitos indígenas e celebrar a natureza do seu país, foi o responsável por tornar a literatura dos Estados Unidos conhecida e respeitada internacionalmente. No entanto, a sua poesia marca uma fase de mudança nas letras estadunidenses e até o final do século XIX Whitman o superaria. Longfellow foi um poeta de transição do tema da Natureza nacional para o tema do Eu (*Self*) nacional whitmaniano que, de acordo

com os postulados de Alexis de Tocqueville, deveria ser a tópica genuína da poesia na democracia estadunidense.

Sobre isso, Joshua Calhoun no ensaio *Democracy in American Poetry: Longfellow, Whitman, and the “Tyranny of the Majority”* explica que Alexis de Tocqueville considerou que as tópicas da literatura erudita na Europa aristocrática não poderiam vigorar no contexto democrático transatlântico. Por isso, a América deveria criar seus próprios temas, como o da exaltação da natureza (assim como Ferdinand Denis prescreveu para a literatura brasileira no *Résumé de l’histoire de la littérature brésilienne* [1826]). De acordo com Calhoun:

Tocqueville central argument is that democratic people, though interested in descriptive poetry about Nature, will ultimately idealize themselves. Young America might have appreciate external poetic sources; *mature, she values “Song of myself” over The song of Hiawatha.* (CALHOUN, 2005, p. 24, grifo nosso)

Assim, Tocqueville diagnosticou a oscilação do gosto literário nos Estados Unidos que mais tarde explicaria o sucesso de um poeta tão original como Whitman e o esquecimento de Longfellow, não raro menosprezado nos dias de hoje pela crítica do seu país. De todo modo, em meados de 1870, Longfellow ainda se destacava em

relação a Whitman e Sousândrade estabelece n’O *Guesa* intertexto com *The Song of Hiawatha*, apenas.

Esse poema épico conta a história do líder indígena *Hiawatha*, da comunidade dos Iroquois, em versos tetrâmetros trocaicos provenientes da Kalevala, a epopeia nacional da Finlândia. A escolha por esses versos octossílabos, cuja ênfase recaem sobre as sílabas ímpares, adequavam-se melhor para reprodução do som do falar indígena ao ouvido anglófono e com eles Longfellow oferecia aos leitores “personagens míticas e ensinamentos moralizantes” (CALHOUN, 2005, p. 32). O guerreiro indígena de Longfellow é citado nas seguintes passagens do Canto X d’O *Guesa*:

Quão formosa tu és ! quão sorridente,  
 Joven America ! em teu seio ondula  
 Um sangue de oiro, generoso, ardente :  
 E do Hiawatha o canto a ti modula  
 O inspirado cantor ;  
 (Canto X, p. 190)  
 (Ursa no cio espesinhando ‘ dahlias ’ = violets e  
 despojando HIAWATHA morto-apóstolo ; JOSEPHUS  
 beijando -lhe a mão, ‘ spiritual ’ :)  
 — ‘ I am wordly ! . . never speak Spanish ? ’  
 == *She-Bear* ... Birdies valham-me, Deus ! . .

— Nem Messrs. Donovan

Renovam

Coirões sanctos-Bartholomeus ?? ...  
 (Canto X, p. 253)

Na primeira estrofe da sequência, ocorre a exaltação da “joven (sic) America”, personificação da república dos Estados Unidos em figura feminina celebrada por Longfellow, o “inspirado cantor” do (*the song of*) *Hiawatha*. Na estrofe seguinte, já no Inferno, a referência é mais complexa e o guerreiro do poema encontra-se dominado e espoliado por uma “ursa no cio”, que é também indiferente à natureza cantada por Longfellow em seu poema, como podemos interpretar pelo seu gesto de pisotear flores. A *She-Bear* conversa com “Josephus”, ou o José bíblico (CAMPOS, 2002, p. 422), e parece buscar “renovação” ou rejuvenescimento entre os apóstolos, mas sua aproximação pode tratar-se de um engodo, pois a estrofe abre-se com “HIAWATHA morto-apóstolo” já despojado por ela.

Vale mencionar outras estrofes d’O *Guesa* que fazem referências a Longfellow, como a citada abaixo na qual Sousândrade expressa pesar pela morte do “pai da poesia” dos Estados Unidos. A menção ao falecimento do filósofo transcendentalista Ralph Waldo Emerson também não passa despercebida:

Está de lucto a Musa americana  
 Pelo pae da poesia. Emmudecida,  
 Vencida jaz a fronte soberana  
 Triste do bardo e a bella acção de vida :  
 Longos, cabelo e barba, qual a neve  
 Brancos, do velho harpista a divindade  
 Illuminavam. Chora-o pois quem teve  
 D'elle uma crença e guarda-lhe a saudade.  
*Farewell* ao melhor genio e tão nobre  
 Da americana social poesia,  
 A Longfellow *farewell* !  
 [...]
   
 Segue ao Poeta o Philosopho — estalaram  
 Todas da america harpa as grandes chordas !  
 D'Emerson pensador a filha ás bordas  
 Do tum'lo e os lirios de Platão acharam.

Embora Longfellow possuísse maior prestígio que Whitman quando Sousândrade escreveu as estrofes supracitadas, por essa mesma época *Leaves of Grass* já havia repercutido estrondosamente e estava em sua quinta edição. Por isso, é possível que Sousândrade não o ignorasse completamente. Já foi aventada a hipótese de que “a omissão do nome de Whitman por Sousândrade deve ter sido motivada pela sua dúvida quanto ao valor estético e moral da poesia do americano” (PARO, 2004, p. 182).

Portanto, além das questões da forma, o conteúdo erótico e homoerótico da poesia whitmaniana pode ter sido obstáculo para a recepção do seu trabalho.

Corroboramos essa análise e acrescentamos que Jose Martí, por exemplo, um dos poucos escritores latino-americanos a reconhecer a importância da obra de Whitman em seu tempo, ao fazê-lo não deixou de refutar o teor homossexual dela, afirmando que sua:

[...] linguagem tem parecido lasciva aos que são incapazes de entender a sua grandeza; imbecis tem havido que, quando celebra em *Calamus*, com as mais ardentes imagens da língua humana, o amor dos amigos, acreditaram ver, com melindres de colegial impudico, o retorno àquelas indignas ânsias de Virgílio por Cebetes e de Horácio por Giges e Licisco. (MARTÍ 1983 [1887], p. 109)

Martí exime-se das polêmicas morais envolvendo Whitman e constata que a inovação da linguagem requerida pela celebração do povo em sua poesia causava estranhamento nos leitores apegados às formas fixas e temas românticos canônicos, por isso “aqueles que foram criados com leite latino, acadêmico ou francês, não poderiam entender aquela graça heroica” (MARTÍ, 1983, p. 105) do poeta de *Leaves of Grass*.

A exemplo de Sousândrade, nenhum outro escritor brasileiro do século XIX fez menção a Walt Whitman, do mesmo modo que os periódicos brasileiros publicados nos Estados Unidos, como o jornal estudantil *Aurora Brasileira*, além do caso já citado de *O Novo Mundo*, não se manifestaram a respeito do poeta. Marcus Vinicius de Freitas considera que tal omissão por parte dos estudantes brasileiros nos Estados Unidos é prova de que: “o discurso de modernidade não os atingiu em bloco ou sem nuances. Romantismo e realismo são partes integrantes do contexto modernizante em que eles se encontravam” (FREITAS, 2011, p. 102). Assim como Martí, Freitas parece considerar que o peso da tradição cultural europeia, no caso francesa, predominante no Brasil foi entrave para a recepção dos nossos homens de letras ao que de mais ousado se produzia na literatura dos Estados Unidos na segunda metade do século XIX. Por outro lado, o excerto citado de Martí elucidada o quão a questão era muito mais complexa.

De todo modo, a inovação da poesia sousandradina produzida nos Estados Unidos foi fomentada pelo mesmo contexto que gerou a obra whitmaniana, talvez nisso resida a explicação para alguns pontos de contato entre elas. Por exemplo, no que concerne aos temas referentes à democracia estadunidense e à turbulenta vida nova-iorquina, além da coincidência no emprego de certos

recursos de composição correntes no meio jornalístico, como no caso da colagem de temas que não se relacionam entre si. Tanto em *Song of myself* quanto no *Inferno* do Canto X d’*O Guesa* ocorre a justaposição de cenas, ideias e personagens diversas em uma mesma estrofe, semelhantemente ao modo que as notícias aparecem estampadas no jornal, sem conexão lógica necessária, às vezes coincidindo cronologicamente, outras vezes nem tanto. Essa característica que em Whitman denominou-se de “efeito catálogo” possibilita “[...] uma multiplicidade de visões e um ritmo dinâmico, quase hipnótico, como se as palavras disparassem para os olhos do leitor toda a diversidade do Universo” (LOPES, 2008 p. 309). Do mesmo modo, o entrelaçamento de diferentes manchetes retiradas dos jornais nova-iorquinos da época permeia o *Inferno* do Canto X de maneira caótica e hermética, sobretudo para o leitor que não domine essas referências.

Portanto, é possível afirmar que Sousândrade captou em sua poesia o espírito de época (*Zeitgeist*) que pairava sobre os Estados Unidos. Como afirma Librandi-Rocha, “o poeta não antecipou, mas percebeu o que era possível perceber e realizar em seu tempo” (2009, p. 183). Acrescentaríamos à hipótese da professora a importância do espaço estrangeiro, que extrapolava o universo cultural brasileiro, e que por isso possibilitou a produção

original de um autor que ainda hoje não conseguimos alocar em apenas um movimento literário nacional.

#### A “LITERATURA FINANCEIRA” ESTADUNIDENSE E O CANTO X

O diálogo da poesia de Sousândrade com a literatura produzida nos Estados Unidos em meados do século XIX pode ser reforçado também pela presença no Canto X de um imaginário do mal e de trevas infernais comuns em uma série de obras estadunidenses sobre a *New York Stock-Exchange*. Além da dimensão política das *Noites de Walpúrgis* mencionadas anteriormente, a associação entre o distrito financeiro nova-iorquino em Wall Street e o inferno é salientada pela referência às célebres descidas ao plano inferior de Orfeu, na mitologia grega, de Eneias, na *Eneida* e de Dante, na *Divina Comédia*:

(O GUESA, tendo atravessado as ANTILHAS, crê-se livre  
dos XÈQUES e penetra em NEW-YORK-STOCK-  
EXCHANGE ;  
a Voz dos desertos :)  
— Orpheu, Dante, Æneas, ao inferno  
Desceram ; o Inca ha de subir . . .  
== *Ogni sp’ranza laciare,*  
*Che entrate . . .*  
— Swedenborg, ha mundo porvir ?

A menção à *Divina Comédia* também acontece em *Men and Mysteries of Wall Street (1870)*, quando James Medbery descreve o funcionamento do *Long Room* da bolsa de valores, seu alvoroço, calor e figuras lúgubres:

Supple youths loom up above the level, with feet apparently planted upon nothing and standing firmly there, snapping up an odd lot of Pacific Mail here, and selling five thousand Michigan Southern there, buying a “put”, making a loan, doing it all in the same moment like flashing lightning, and then like lightning disappearing in the broadcloth darkness. *Dante, gazing down into this human craze, would have added another book to Il Inferno.* (MEDBERY, 1870, p. 41, grifo nosso)

No livro *Wall Street in the American novel (1980)*, Wayne W. Westbrook explica que a ideia de Wall Street enquanto lugar infernal foi recorrente no século XIX em decorrência do abismo social que começava a se delinear por conta da concentração de riqueza nas mãos de uma minoria que lucrava com os negócios na bolsa de valores, ao passo que a classe trabalhadora era subjugada aos *robber barons*, ou barões ladrões, como ficaram conhecidos os grandes capitalistas sem escrúpulos da época. Essa interpretação do desajuste social foi motivada pelo pensamento de tradição puritano/protestante que associava a especulação e a usura às forças malignas, visto

que o mandamento era trabalhar como forma de louvar a Deus e sem colocar os ganhos à frente desse ritual. A riqueza por meio do trabalho era benção divina e o seu contrário a condenação celestial.

É importante traçar um breve panorama das obras estudadas por Wayne W. Westbrook para entendermos a abordagem de Sousândrade no Inferno do Canto X. Os primeiros escritores a associarem dinheiro com o mal e a condenarem o mercado financeiro na literatura americana foram Nathaniel Hawthorne e Herman Melville. Do primeiro, por exemplo, Westbrook destaca a obra *The house of the Seven Gables* (1851) na qual a personagem Pyncheon, sob influência de uma maldição de família, é movida por uma ambição vaidosa e possuída por um desejo fáustico de riqueza e poder. A ideia entre dinheiro, decadência e definhamento do ser humano aparecem associadas. No caso de Herman Melville, o autor destaca os romances *Moby Dick* (1851) e *The confidence man: his masquerade* (1857). Na primeira obra, o dinheiro e o mau são temas paralelos, Capitão Ahab é categorizado como uma personagem perversa e demoníaca quando se trata de interesses econômicos e, desse modo, “represents a prevision of the late nineteenth-century robber baron or captain of industry” (WESTBROOK, 1980, p. 11). Em *The confidence man* o vendedor Yankee trapaceiro também

desperta o preconceito e a desconfiança em relação aos negócios e ao dinheiro por sua associação com mau. Essa visão pejorativa das personagens comerciantes, posteriormente, é transferida para o indivíduo nas altas finanças e para o mercado financeiro no geral (WESTBROOK, 1980, p. 14).

No conto *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street*, ao contrário do que o subtítulo sugere, o tema da economia não aparece, mas o cenário situado em Wall Street deixa entrever a alienação do indivíduo naquele contexto:

Wall Street is a street of alienation, isolation, and emptiness. [...] In a sterile and void world of bonds, mortgages, and title deeds, the individual, like Bartleby, is reduced to the pathetic insignificance of a human copying machine, creating nothing, contributing nothing, thinking nothing. (WESTBROOK, 1980, p. 14)

Para Westbrook, a figura chave do conto de Melville não é Bartleby, mas o advogado que o emprega. Este representaria a “money-conscious society”, dado que em certa altura da narrativa a personagem verbaliza que o modo mais fácil de vida era o melhor. Além disso, o advogado se orgulhava de ter como um de seus clientes o capitalista John Jacob Astor, de má fama pelas suas ações

fraudulentas e artifícios de agiotagem, também citado por Sousândrade no poema.

Os romances *Honest John Vane* e *Sevenoaks: A story of to-day* foram inspirados em trapaças financeiras de grande repercussão no início da década de 1870 e nos chamam atenção por transformarem criticamente elementos extraliterários da ordem do dia em literatura, recurso de composição igualmente empregado por Sousândrade. Conforme ele atesta na *Memorabilia* de 1877: “o Autor conservou nomes próprios tirados a maior parte de jornais de New York e sob a impressão que produziam (sic)”, assim, muitos dos “nomes próprios” que aparecem nesses romances também figuram no Canto X.

*Honest John Vane*, de John W. De Forest, foi motivado pelo escândalo político e financeiro encabeçado por Oakes Ames, o *Crédit Mobilier* (1872), esquema que envolveu a construtora de mesmo nome, responsável pelo estabelecimento da ferrovia *Union Pacific Railroad*. Para tirar proveito dos incentivos concedidos por leis federais, a construtora fraudava informações relativas a seus projetos em andamento. Muitos políticos foram acusados de compactuar com o esquema recebendo por isso ações das empresas, inclusive o General Grant, presidente dos EUA na época (DOBSON, 2007, p. 146). Paralelamente,

*Sevenoaks: A story of to-day*, de Josiah G. de Holland, faz referência a James Fisk, conhecido por fraudes na venda de ações e cujo assassinato, em 1872, foi interpretado por muitos de forma moralista. O já referido Reverendo Beecher considerou a morte de Fisk como castigo providencial pela sua vida desregrada e trapaças financeiras. De acordo com a ética religiosa do período, em ambas as obras a ganância pelo dinheiro degrada não só os protagonistas, especuladores em Wall Street, mas toda a sociedade.

Ainda de acordo com o mesmo crítico, uma produção em larga escala de romances sobre Wall Street está concentrada em fins de 1880 e início de 1890, como no caso do clássico *The rise of Silas Lapham* (1885), escrito por William Dean Howells. Esse romance conta a história de um honesto homem de negócios que se corrompe em operações na bolsa, fazendo, inclusive, acordos financeiros com o demônio para obter cada vez mais lucros. Silas Lapham perde seus antigos valores puritanos e beira a decadência. Contudo, a sua ascensão (*the rise*) ocorre quando a personagem se redime dos seus pecados e abandona *Wall Street*, voltando a viver como um sujeito simples e puro. *The rise of Silas Lapham* trata do retorno à inocência perdida, ao éden de uma era pré-capitalista. Essa volta às origens é condizente com a defesa de



Howells por uma irmandade cristã entre os homens e contra o individualismo capitalista. Howells repudiava o liberalismo econômico e a livre iniciativa porque acreditava que tais práticas tornavam as pessoas mesquinhas, gerando desigualdade e injustiças sociais (WESTBROOK, 1980, p. 58).

Diferentemente dos autores supracitados que abordaram Wall Street de forma austera, Mark Twain destacou-se pelo humor. Twain, pseudônimo de Samuel Clemens, foi negociante e empreendedor ávido por riqueza, mas sofreu várias quebras que o levaram a falência. Não é à toa que ele também foi crítico fervoroso dessa época conhecida como *The Gilded Age*, nome de uma de suas obras mais conhecidas. Para Westbrook, considerando esses dados biográficos, o tratamento que Twain dá ao tema de Wall Street sugere o deboche da sua própria avidez por dinheiro. Dentre os exemplos de tratamento satírico da especulação financeira por Twain, o crítico comenta as obras *The Innocents Abroad* (1869), *The Gilded Age* (1874), *The adventures of Huckleberry Finn* (1884) e *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889).

Destacamos *The Innocents Abroad*, que trata do comércio de escravos na Turquia. A venda de garotas negras é descrita como se fossem ações ou *commodities* em estilo

bem próximo de como estes informes apareciam em jornais da época. Assim, Westbrook observa que a crítica de Twain foca menos o vergonhoso comércio de escravos que o interesse dos americanos por notícias referentes a alta do mercado de ações, não importando que mercadoria fosse. Essa característica de *The Innocents Abroad* faz lembrar mais uma vez a influência da linguagem jornalística no Canto X d'*O Guesa*, mais precisamente nas estrofes que satirizam *Wall Street* ou que criticam os problemas sociais, além da apropriação literária de temas tirados de notícias de jornais.

Do rol de romancistas citados em *Wall Street in the American Novel* emerge o poeta Edmund Clarence Stedman (1833-1908), mais conhecido pelos seus trabalhos críticos, como *Victorian Poets* (1875) e *Poets of America* (1885), os quais ainda hoje são obras de referência. Stedman também atuou como editor e jornalista, além de ter sido membro da bolsa de valores de Nova York, o que lhe gerou a alcunha de *broker-poet*. Tal familiaridade com a vida econômica de sua época rendeu-lhe poemas satíricos sobre o tema, como é o caso de *Pan in Wall Street* (1867) e *Israel Freyer's Bid for Gold* (1869). Além desses, *The Diamond Wedding* (1859), embora não se relacione diretamente com a bolsa de valores, faz crítica ao interesse financeiro nas relações interpessoais.

Portanto, os temas e críticas ligados à vida nova-iorquina da segunda metade do século XIX presentes na poesia de Sousândrade podem ser encontrados em outros escritores/observadores daquele contexto. Essas críticas, geralmente direcionadas à especulação financeira na bolsa de valores e à supervalorização do dinheiro em detrimento de preceitos ético-morais daquela sociedade, ajustam-se a uma visão de época condicionada pela percepção Puritana/Protestante, conforme Westbook (1980), da condenação do lucro por meios escusos. Assim, a afirmação de Augusto e Haroldo de Campos sobre Sousândrade ter denunciado “premonitivamente as contradições do capitalismo” (CAMPOS; CAMPOS, 2002, p. 123) é questionável.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

É importante conhecer o contexto de produção das passagens mais intrigantes d’*O Guesa*, pois isso nos auxilia a vencer o hermetismo que lhes são peculiares. Procuramos mostrar neste artigo que Sousândrade possuía referências literárias estadunidenses que, com a exceção do poeta Longfellow, ainda não eram difundidas no Brasil. As ousadas técnicas de composição poética, bem como alguns temas presentes n’*O Guesa*, relacionam-se ao acelerado desenvolvimento social e econômico em um contexto político republicano distinto da situação atrasada do Brasil monárquico da época, cuja economia

agrária ainda se sustentava no trabalho escravo. Mesmo entre os críticos que pretenderam resgatar o poeta das margens do cânone, é comum análises que ignoram esses elementos e o rotulam como um visionário, logo, um desajustado no seu tempo.

Sousândrade tinha consciência da dificuldade de recepção da sua obra, haja vista sua intenção em oferecer ao leitor material suplementar ao poema, conforme mencionado no início deste artigo. Ele também desabafou na mencionada *Memorabilia* de 1877: “Ouvi dizer já por duas vezes, que *O Guesa* errante será lido cinquenta anos depois; entristeci – decepção de quem escreve cinquenta anos antes”. Fica, então, evidente que o poeta brasileiro não pretendia escrever para a posteridade, tanto que buscou ser (re)conhecido por Longfellow e integrar-se ao prestigioso círculo literário estadunidense das últimas décadas do século XIX.

Passados mais de 130 desde a última edição d’*O Guesa*, o acesso a recursos disponíveis on-line e, sobretudo, a oportunidade de pesquisar em bibliotecas nos Estados Unidos nos possibilitaram reconstituir o percurso literário sousandradino e confirmar – enquanto seus leitores no futuro – que ele foi um homem em diálogo com acontecimento e tendências literárias do seu tempo.

## REFERÊNCIAS

- CALHOUN, J. Democracy in American Poetry: Longfellow, Whitman, and the "Tyranny of the Majority". **South Atlantic Review**, v. 70, n. 1, 2005.
- CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de. **ReVisão de Sousândrade**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAMPOS, A. Re-WWW-visão: Gil-engendra em Gil-rouxinol. In: \_\_\_\_\_. **Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia**. São Paulo: Cia das Letras, 2015. p. 217-236.
- CARNEIRO, A. da S. O Guesa **em New York**: republicanismo e americanismo em Sousândrade. 2016. 214 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- FREITAS, M. V. de. **Contradições da modernidade**: O jornal Aurora brasileira (1873-1875). Campinas: Ed. Unicamp, 2011.
- LEAR, E. **The Complete Verse and Other Nonsense**. London: Penguin, 2001. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=r2qvhZQqSMwC&lpg=PT948&dq=limerick%20verses&pg=PT5#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 18 jun. 2021.
- LIBRANDI-ROCHA, M. O "caso" Sousândrade na história da literatura brasileira. In: \_\_\_\_\_. **Maranhão-Manhattan: ensaios de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- LOPES, R. G. A Poética de Folhas de Relva. In: WHITMAN, Walt. **Folhas de Relva**. Tradução de R. G. Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 292-313.
- MARSH, L. (Ed). **The Wordsworth Book of Limericks**. Kent, Great Britain: Wordsworth Editions, 1997.
- MARTÍ, J. **Nossa América**. São Paulo: HUCITEC, 1983.
- MEDBERY, J. K. **Men and Mysteries of Wall Street**. Boston: Fields, Osgood & Co., 1870.
- O NOVO MUNDO. Periódico Ilustrado do Progresso da Edade** (New York, 1870-1879). Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/novo-mundo/122815>. Acesso em: 07 maio 2020.
- PARO, M. C. A América de Sousândrade e a América de Whitman: Marámnhan e Mannahatta. In: IZARRA, L. P. Z. **Literaturas estrangeiras e o Brasil**: diálogos. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2004. p. 177-198.

SOUSÂNDRADE. **O Guesa**. Londres: Cooke & Halsted, 188?.  
Disponível em: <<http://200.144.255.123/Imagens/Biblioteca/COG/Media/COG9544.pdf>>. Acesso em: 08 maio 2020.

\_\_\_\_\_. **Obras Poéticas**. Vol. I. New York (sem editora),  
1874. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00074000>>. Acesso em: 09 ago. 2012.

\_\_\_\_\_. **Poesia e prosa reunidas de Sousândrade**.  
WILLIAMS, F. G.; MORAES, J. (Org.). São Luís: Edições AML,  
2003.

SPARANO, M. E. **Balada, canção e outros sons**: um estudo  
fonoestilístico em Língua Portuguesa. Tese (Doutorado).  
2006 – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

TORRES-MARCHAL, C. Crônicas do Inferno. In: \_\_\_\_\_. **30  
anos com Sousândrade**. Editora da UFPE: Recife, 2015.

WESTBROOK, W. W. **Wall Street in the American Novel**.  
New York; London: New York University Press, 1980.

*Recebido em: 12-02-2021.*

*Aceito em: 12-04-2021.*