

## “O Inferno de Wall Street” e a linguagem da loucura

Ana Carolina Cernicchiaro<sup>1</sup>

**Resumo:**

“O Inferno de Wall Street”, de Joaquim de Sousândrade, se aproxima do delírio não apenas por ameaçar a presumida obviedade do mundo de cada um, mas também por sua ausência de sentido, sua transgressão, sua fala anárquica, caótica e fragmentada. Esta poética transgride a forma e cria uma nova sintaxe, uma gramática do desequilíbrio. Como um estrangeiro em sua própria língua, Sousândrade revela um devir-menor da língua. Assim, sua sublime escritura experimenta um Fora que está sempre resistindo ao poder e que é capaz de nos restituir a crença na realidade.

**Abstract:**

“O Inferno de Wall Street”, from Joaquim de Sousândrade, approximates itself to delirium not only because it threatens the obviousness of ones world, but also for its lack of sense, its transgression and its anarchic, chaotic and fragmentary speech. This poetic breaks the form and creates a new syntax, an unbalanced grammar. As a foreigner on his own language, Sousândrade exposes a “becoming-minor” of the language. Thus, his sublime writing experiment an “Out” that is always resisting power and that is able to restore our belief in reality.

**Palavras-chave:** Sousândrade, literatura, linguagem

**Keywords:** Sousândrade, literature, language

**Mots-clés:** Sousândrade, littérature, langage

**Palabras-llave:** Sousândrade, literatura, lenguaje

*A arte só serve para alguma coisa se é irreverente, atormentada, cheia de pesadelos e desespero. Só uma arte irritada, indecente, violenta, grosseira, pode nos mostrar a outra face do mundo, a que nunca vemos ou que nunca queremos ver, para evitar incômodos à nossa consciência.*

Pedro Juan Gutiérrez<sup>2</sup>

A partir desta epígrafe e de uma idéia de Burskhardt, que podemos encontrar em *A lógica do delírio*, de Remo Bodei (“Às vezes, na loucura manifesta-se o aspecto do real que o homem não pode ver para continuar são”<sup>3</sup>), traço uma linha de aproximação entre a arte - mais especificamente, a literatura - e a loucura, uma vez que ambas podem mostrar, como diz Gutiérrez, “a outra face do mundo”. Mais que isso, aliás, literatura e delírio se coincidem enquanto ameaça à presumida obviedade do mundo de cada um. Segundo Bodei, quando nos interrogamos sobre aquilo que nos é familiar, isso se transforma em algo estranho e “perde sua intrínseca virtude tranqüilizadora”. Para ele, “o delírio dilacera o cenário opaco do mundo da vida, dado por todos como pressuposto, e o coloca em discussão abertamente. Onde nada é óbvio, tudo deixa de ser familiar, tudo é submetido a um exame cuidadoso e a uma revisão radical”<sup>4</sup>.

Assim como o delírio, a literatura é capaz de revelar o incompreensível do óbvio e instaurar um silêncio na linguagem, levando a língua a seu limite, libertando seu âmago como espaço neutro. Nas palavras de Roberto Machado, ela é a “ausência de sentido que torna o sentido possível, ausência de linguagem que torna a linguagem possível; como um ‘lugar sem lugar’, que põe o homem o mais perto possível do que está mais longe dele, levando-o para além dos seus limites”<sup>5</sup>.

É nessa ausência de sentido, nessa dilaceração, nessa reproblemática do mundo e de sua obviedade que vejo “O Inferno de Wall Street”<sup>6</sup>, de Joaquim de Sousândrade, enquanto literatura atormentada, desesperada, fragmentada e caótica, avizinhar-se do delírio e da loucura. Ali, tudo é colocado em questão, nada é dado como certo ou óbvio, nem mesmo e, principalmente, a linguagem e o sentido.



Em *O Romantismo no Brasil*, Fausto Cunha já apontava para esta indecidibilidade do binômio razão/desrazão como a maior originalidade de Sousândrade. Segundo ele, sua obra é única em seu tempo, justamente porque “é impossível determinar os limites entre a inspiração e a aberração, entre a inovação poética e o desarrazado patológico”<sup>7</sup>. Também Haroldo de Campos, em “Sousândrade: Formas em Morfose”, aproxima Sousândrade dos poetas da desrazão foucaultianos, na coincidência de um gesto que “conduz à abolição da obra, a seu aniquilamento, a seu impasse”<sup>8</sup>.

Portanto, podemos pensar em uma contigüidade entre a linguagem de “O Inferno de Wall Street” e a linguagem da desrazão, semelhante a que alguns críticos perceberam em *Finnegans Wake*, quando disseram que as contradições e distorções da língua da filha esquizofrênica de James Joyce, Lucia, influenciou a linguagem do escritor irlandês. Dirce Waltrick do Amarante lembra, no entanto, que, quando Jung comentou a esquizofrenia de Lucia, Joyce inverteu esta idéia ao dizer que a linguagem da filha é que era reflexo do método que estava empregando em seu romance<sup>9</sup>. Em um ou outro caso, o que desta polêmica interessa aqui, para além das análises biográficas e estilísticas joyceanas, é pensar que há uma certa continuidade entre a linguagem da loucura e a linguagem de escrituras como *Finnegans Wake* ou como “O Inferno de Wall Street” (já que o inteligível, o polissêmico e o multidiomático se fazem presentes e constantes em ambos os textos), que as determina como lugar de transgressão e questionamento.

(OSCAR-BARÃO em domingo atravessando a TRINDADE,  
assestando o binoclo, resmirando, resmungando de  
*tableaux vivants*, cortejando : o povo leva-o a tram-  
bolhões para fóra da igreja :)

—Cobra ! cobra ! (*What so big a noise ? ! . . .*)  
Era o meu relógio . . . perdão ! . . .  
São 'pulgas' em Bod . . .  
Me acode ! ! . . .  
==*God ? Cod ! Sir, we mob ; you go dam !*<sup>10</sup>

Este é o lugar do escândalo, da transgressão, da revolta, nos diz Michel Foucault. Segundo o filósofo francês, “obstinada em procurar o cotidiano por baixo

dele mesmo, em ultrapassar os limites, em levantar brutal ou insidiosamente os segredos, em deslocar as regras e os códigos, em fazer dizer o inconfessável”<sup>11</sup>, a literatura tende a se colocar fora da lei. Para ele, “mais do que qualquer outra forma de linguagem, ela permanece o discurso da ‘infâmia’: cabe a ela dizer o mais indizível – o pior, o mais secreto, o mais intolerável, o descarado”<sup>12</sup>.

Segundo Machado, o jogo da contestação e da transgressão, que na época clássica se dava na relação razão-desrazão, agora aparece com mais evidência no domínio da linguagem<sup>13</sup>. Para ele, a literatura “dá à experiência da loucura uma profundidade e um poder de revelação que o classicismo tinha negado, mostrando que a verdadeira experiência literária implica que se afronte o risco da loucura, que se seja retemperado pelas palavras de loucura”<sup>14</sup>:

o que interessa a Foucault na literatura moderna é o esforço de selar uma aliança, de dar unidade, de encontrar um espaço comum entre a linguagem e a loucura, entre a obra e a ausência de obra, lugar onde a loucura apareça não como negatividade de linguagem, mas como revelação de sua própria essência, de sua passagem ao limite. O que atrai Foucault na relação literatura-loucura é a possibilidade de uma experiência trágica da linguagem, experiência radical da linguagem, que, ao invés de subordinar a loucura à linguagem racional, como faz o saber de tipo psiquiátrico ou psicológico, enuncia seu próprio desmoronamento, seu desastre, sua derrocada, sua ruína, ao fazer a palavra literária comprometer, transgredir, subverter os códigos instituídos da língua<sup>15</sup>.

Peter Pál Pelbart considera que a escritura e a loucura coincidem não apenas por esse poder transgressivo, mas também pela inutilidade de sua função, pelo seu caráter de auto-referência e por sua fala totalmente anárquica, sem instituição, que cruza e mina os outros discursos<sup>16</sup>. De acordo com ele, a literatura é um conjunto de estratégias que visam desbancar a lógica da submissão ao Modelo para introduzir a dessemelhança. “Não mais identificação, porém contaminação, não mais filiação vertical, mas contágio lateral. A partir dessa horizontalidade, uma nova vizinhança se instala, uma contigüidade torna-se possível, e os devires põem em xeque a subordinação que o mimetismo, a identificação e o clichê reclamavam”<sup>17</sup>.

Nessa horizontalidade, nessa fala anárquica, nesse devir, o caos, enquanto estilhaçamento de toda coerência e unidade, apresenta-se a forma, ou melhor, a não-forma de “O Inferno de Wall Street”. Sua poética fragmentada,



multidiomática e polifônica, a quebra, o desmanchar, a destruição, o corroer da língua dentro da própria língua, que instaura uma confusão labiríntica, um sentido carregado de *non-sense*, busca acomodar o caos contemporâneo sem violentá-lo, sem organizá-lo, enfim, sem engavetá-lo. Na expressão de Luiz Costa Lima, o poeta “necessita do caos, de um verso que rodopie, de uma violência que abale a sintaxe para que se liberte do iminente falseamento”<sup>18</sup>.

(*Pretty-girl* moribunda em NEWARK ‘*stupefied with liquor* nos bosques e visitada por vinte e três ‘*satyros* :)

— Hui ! Legião, Venus-Pandemos !  
Picnic, O ! Christãos de Belial !  
Paleontologia !  
Heresia  
Preadã ! Gábaa protobestial !<sup>19</sup>

Cria-se, assim, um mundo de horror, onde, como afirma Jean-François Lyotard, “as próprias imperfeições, as alterações violentas do gosto, a fealdade, têm a sua parte no efeito de choque”<sup>20</sup>. Nesse horror infernal, Sousândrade nos arremessa ao sublime. Pois, como nos informa Edmund Burke, a paixão do sublime é justamente esse efeito de choque (“o que quer que seja, portanto, terrível em relação à visão, é também sublime”<sup>21</sup>).

(HALL-HALL comendo o enxofre de SODOMA ; MARWOOD  
torcendo os bigodes :)

—Estomacal . . . até que sonhas  
Com ‘Lot’ e os ‘anjos’, ou Abrahão !  
==Ou Jam'-Benne'-Gord',  
A quem chorda  
de Guiteau espera ! . . ah ! gil-Jam' !<sup>22</sup>

O sublime está intimamente ligado a uma impossibilidade de representação e conceitualização do Real, é aquilo que ultrapassa o homem e seus sentidos, uma aporia na razão humana, uma colisão entre a razão e a imaginação, uma crise onde percebemos os limites da razão.

Isso acontece porque a mente não pode organizar o mundo racionalmente, já que alguns fatos, alguns objetos, algum Real, algum Inferno (o de Wall Street), não podem ser representados: “ao tentar acompanhar o que foi intuído pelo sujeito, as faculdades da imaginação e do entendimento recebem o excessivo – o

que não se pode avaliar. O acordo subjetivo entre imaginação e entendimento é ameaçado pela irrepresentabilidade”, elucida Alexandre de Amorim Oliveira em “O Narrador pós-moderno e o sentimento do sublime”<sup>23</sup>. Como afirma Maurice Blanchot, citando Lewental, a verdade é sempre mais atroz e mais trágica do que o que possamos dizer a respeito<sup>24</sup>. Dessa forma, a arte sublime coloca o sujeito no limite, explica Raúl Antelo:

em um ponto de basculação indecível que nos permitiria, a rigor, redefinir o limite como um limiar (se não há um para além do limite, todo limite é um limiar, todo limite abre a passagem para o Real, acena com um *pas au-delà*). Paul Vanden Berghe destaca que, na experiência do sublime contemporâneo, trata-se, na verdade, de acampar sobre o limite (*piétiner sur la limite*) o que, ao mesmo tempo, significa transgredir ou pisar o limite (*piétiner la limite*)<sup>25</sup>.

Considerando que transgredir o limite é transgredir a forma, o sublime é, então, o informe, o irrepresentável, já que apenas a forma acabada ou bem acabada, enfim, o belo pode ser representado. “La forma, o el contorno, es la limitación, que es el asunto de lo bello: lo ilimitado, por el contrario, es el asunto de lo sublime”<sup>26</sup>, esclarece Jean-Luc Nancy. Segundo ele, a partir das palavras de Kant, o sublime expressa e comunica o inominável: “lo sin-nombre es nominado, lo inexpresable es comunicado: todo es presentado – en el limite”<sup>27</sup>. Assim sendo, o sublime é sempre consequência de uma crise do simbólico, como que provocado por aquilo que não pode ser dito e não pode ser colocado em uma forma, mas que necessita, no entanto, ser testemunhado.

Desse modo, quando Lyotard fala sobre a pintura moderna em *O Inumano – Considerações sobre o Tempo* podemos pensar a literatura, mais especificamente o inferno sousandrino, como testemunha desse inexprimível, como o próprio *it happens*:

O inexprimível não reside num além, num outro mundo, num outro tempo, mas nisto: que ocorra (alguma coisa). Na determinação da arte pictural, o indeterminado, o que ocorre, é a cor, o quadro. A cor, o quadro, enquanto ocorrência, acontecimento, não é exprimível, e é isto que terá de testemunhar<sup>28</sup>.



Como diz Susan Sontag, reconhece-se o imperialismo do silêncio, mas ainda assim continua-se a falar, procura-se uma maneira de se dizer que não se tem nada a dizer<sup>29</sup>. Nas palavras de Samuel Beckett, a arte é uma “expressão de que nada há a expressar, nada do que expressar, nenhum poder a expressar, nenhum desejo de expressar, além da obrigação de expressar”<sup>30</sup>. Também em Giorgio Agamben, lemos algo semelhante. Segundo o filósofo italiano, porque a linguagem não é sempre comunicação, porque só se dá testemunho sobre algo que não se pode testemunhar, o falante experimenta uma exigência de falar<sup>31</sup>, que lhe antecipa uma potência glossolálica “sobre la que no tiene control ni ascendiente”<sup>32</sup>. Isso quer dizer que, se, por estar feito todo de discurso e pelo discurso, o sujeito da enunciação não pode dizer nada, não pode falar<sup>33</sup>, é a palavra poética, uma vez que se situa sempre em posição de resto, que pode testemunhar. “Los poetas – los testigos – fundan la lengua como lo que resta, lo que sobrevive en acto a la posibilidad – o la imposibilidad – de hablar”<sup>34</sup>.

É por isso que, conforme afirma Nancy, enquanto a arte é o que oferece nosso destino ou o que perturba nossa história, nessa sublime palavra poética a própria arte é perturbada, é o próprio fim da arte em todos os sentidos da expressão: sua finalidade e seu fim, o cessar, o rebaixamento ou o suspenso da arte<sup>35</sup>. Trata-se de um desafio que a estética se lança (“!basta de ser bello, hay que ser sublime!”<sup>36</sup>), no qual o sublime não se agrega ao belo, mas vem transformá-lo, transfigurá-lo, des-figurá-lo<sup>37</sup>.

Dessa forma, no sublime, a síncope, em sua palpação, em sua suspensão, impõe uma sintaxe, “una gramática sublime, al ras de la lengua (o el dibujo, o el canto...)”<sup>38</sup>. Cria-se uma sintaxe em devir que é inseparável de um fim, de um limite da linguagem: “já não é sintaxe formal ou superficial que regula os equilíbrios da língua, porém uma sintaxe em devir, uma criação de sintaxe que faz nascer a língua estrangeira na língua, uma gramática do desequilíbrio”<sup>39</sup>.

*(Et tout le genre humain est l'abîme de l'homme, um  
argueiro cego entre dois mil grand'olhos cavalleiros ;  
bombardeio nos consolidados mundos :)*

—Oh, Ciclones ! Typhons ! sossobrem  
Naus e aldeias ! ruge, Simoun !

==Rev'lução hedionda  
Que estronda  
De Figaro ás . . . noces, bum, bum !<sup>40</sup>

Para Deleuze, quando uma língua estrangeira é escavada na língua, toda a linguagem sofre uma reviravolta, sendo levada “a um limite, a um fora ou um avesso que consiste em Visões e Audições que já não pertencem a língua alguma”<sup>41</sup>. Essas visões são idéias que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios de linguagem. “Não são interrupções do processo, mas paragens que dele fazem parte, como uma eternidade que só pode ser revelada no devir, uma paisagem que só aparece no movimento. Elas não estão fora da linguagem, elas são o seu fora”<sup>42</sup>. Talvez seja nesse sentido que, para Proust, “as obras-primas são escritas em um tipo de língua estrangeira”<sup>43</sup>.

(Magnetico *handle-organ* ; *ring* d'ursos sentenciando à  
pena-última o architecto da PHARSALIA ; odysseu  
phantasma nas chammas dos incendios d'Albion :)

—Bear . . . Bear é ber'beri, Bear . . . Bear . . .  
==Mammumma, mammumma, Mammão !  
—Bear . . . Bear . . . ber' . . . Pegàsus . . .  
Parnasus . . .  
==Mammumma, mammumma, Mammão.<sup>44</sup>

Ao criar sua própria língua, Sousândrade arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, força a língua maior a descarrilar e a faz delirar (em latim, *delirare* significa sair da lira, dos sulcos). Nesse momento, “a máquina literária se torna uma máquina de guerra, e a linha de fuga uma linha de fuga ativa”<sup>45</sup>, explica Pelbart. Para ele, esse é um devir-minoritário, uma vez que o escritor “cava na língua maior uma língua menor, através de uma espécie de decomposição da língua materna”<sup>46</sup>, levando a linguagem a escapar de seu uso maior, “uso de Estado, língua oficial”<sup>47</sup>.

Esta idéia de devir-menor da língua Pelbart recolhe de Deleuze para quem a literatura traça uma espécie de língua estrangeira que é um devir-outro da língua, uma “minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante”<sup>48</sup>. Em companhia de Félix Guattari, Deleuze explica que uma literatura-menor não significa uma literatura de uma



língua menor, mas a literatura que a minoria faz na língua maior, onde a língua maior é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização<sup>49</sup>. Sousândrade torna-se, assim, um nômade, o imigrado, o cigano de sua própria língua:

Vale dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida). Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura, deve escrever em sua língua, como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um usbeque escreve em russo. Escrever como um cão que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto<sup>50</sup>.

Fazendo um uso menor da língua maior, desequilibrando-a, Sousândrade revela um devir-minoritário da língua. Mais que isso, aliás, sua poética representa muitos outros devires-minoritários: o devir-índio, o devir-latino-americano, o devir-singular ou, como vimos no início de ensaio, o devir da desrazão. São esses devires que nos liberam, na expressão de Pelbart, da forma do “homem-branco-macho-racional-europeu”. Para ele, esses devires são uma das funções políticas da literatura, pois através deles talvez seja possível desfazer “o Rosto do homem branco, bem como a subjetividade, a paixão, a consciência e a memória que o acompanham? (...) É toda uma pregnância do modelo de ‘saúde’ que a literatura deserta ao abandonar a Forma-homem, ao embarcar em devires minoritários, inumanos, plurais”<sup>51</sup>. Desse modo, a literatura transpõe fronteiras,

como aquelas existentes entre o animal, o vegetal e o mineral, ou entre o humano e inumano, o individual e o coletivo, o masculino e o feminino, o material e o imaterial, etc. Devir-mulher, devir-molécula, devir-imperceptível, devir-índio, eis algumas das passagens de que se é capaz e que a escrita favorece. Ao liberar a vida das individualidades estanques em que ela se vê aprisionada, seja nos gêneros, nas espécies, nos reinos apartados [podemos pensar aqui nas línguas, nos balbucios], a literatura favorece outras tantas metamorfoses, saltos intensivos, saídas<sup>52</sup>.

Sousândrade serve-se do multilingüismo em sua própria língua para desfazer as significações, escavar a linguagem e fazê-la seguir por uma linha revolucionária, opondo o caráter oprimido da língua a seu caráter opressor,

encontrando “os pontos de não-cultura e de subdesenvolvimento, as zonas lingüísticas de terceiro mundo por onde uma língua escapa, um animal se introduz, um agenciamento se ramifica”<sup>53</sup>.

É dessa forma, como literatura-menor, como devir-menor, como agenciamento, como exílio e errância, que a escritura de Sousândrade se apresenta um Fora que está sempre resistindo ao poder. E é ao experimentar este Fora, enquanto experiência ética e estética, que Sousândrade é capaz de nos restituir a crença na realidade:

“Cristãos ou ateus, em nossa universal esquizofrenia *precisamos de razões para crer neste mundo*” (DELEUZE, 1990, 207). Este talvez seja o grande gesto político de toda arte que se faz enquanto relação com o Fora: fazer-nos “acreditar, não mais em outro mundo, mas na vinculação do homem e do mundo, no amor ou na vida, acreditar nisso como no impossível, no impensável, que, no entanto, só pode ser pensado: ‘algo possível, senão sufoco’” (DELEUZE, 1990, 207)<sup>54</sup>.

### ***Referências Bibliográficas:***

AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz – El archivo y el testigo (Homo sacer III)*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2002.

\_\_\_\_\_. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AMARANTE, Dirce Waltrick do. *A Terceira Margem do Liffey: Uma aproximação ao Finnegans Wake*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.

\_\_\_\_\_. *Sr. Lear, conhecê-lo é um prazer – O nonsense de Edward Lear*. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

ANTELO, Raúl. “Poesia e imagem”. In: *Confraria do vento – Revista de literatura e arte*. Disponível em: <<http://www.confrariadovento.com/revista/numero13/ensaio03.htm>>. Acesso em: novembro de 2007.



BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. Trad. Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *The writing of the disaster*. Trad. Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

BODEI, Remo. *As lógicas do delírio*. Trad. Letizia Zini Antunes. Bauru: EDUSC, 2003.

BURKE, Edmund. “Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do belo e do sublime”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura*. v. 4: O Belo. Trad. Magnólia Costa (coordenação). São Paulo: Ed. 34, 2004.

CAMPOS, Haroldo de.; CAMPOS, Augusto de. *Re Visão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CUNHA, Fausto. *O Romantismo no Brasil – De Castro Alves a Sousândrade*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1971.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_.; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. v. II. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

FOUCAULT, Michel. “A Vida dos Homens Infames”. In: *Estratégia, poder-saber*. Coleção Ditos & Escritos IV. Trad. Vera Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. In: *Revista Coyote*. Londrina, n. 14, verão de 2006.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LOBO, Luiza. *Épica e Modernidade em Sousândrade*. Rio de Janeiro: Presença, 1986.

LYOTARD, Jean-François. *O Inumano – Considerações sobre o Tempo*. Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. 2ª Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

NANCY, Jean-Luc. *Un pensamiento finito*. Trad. Juan Carlos Moreno Romo. Barcelona: Anthropos Editorial, 2002.

OLIVEIRA, Alexandre de Amorim. “O narrador pós-moderno e o sentimento do sublime”. In: *Dubito Ergo Sum - Caderno de Literatura e Filosofia*. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/simp7.htm>>. Acesso em: dezembro de 2007.

PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio. Políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.

SONTAG, Susan. *A Vontade Radical*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUSÂNDRADE. Joaquim de. “O Guesa”. In: WILLIAMS, Frederick G.; MORAES, Jomar (orgs.). *Poesia e Prosa Reunidas de Sousândrade*. São Luís: Edições AML, 2003.

## Notas:

---

<sup>1</sup> Mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

<sup>2</sup> GUTIÉRREZ, Pedro Juan. In: *Revista Coyote*. Londrina, n. 14, verão 2006.

<sup>3</sup> BURSKHARDT apud BODEI, Remo. *As lógicas do delírio*. Trad. Letizia Zini Antunes. Bauru: EDUSC, 2003. p. 122.

<sup>4</sup> BODEI, Remo. *As lógicas do delírio*. op. cit. p. 51.

<sup>5</sup> MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. p. 48.

<sup>6</sup> Escrito por Joaquim de Sousa Andrade – o Sousândrade (1832 – 1902), “O Inferno de Wall Street” é o mais emblemático fragmento do poema épico *O Guesa*, composto por treze cantos e baseado no culto solar dos indígenas muíscas da Colômbia. O guesa – cujo nome significa errante, sem lar – era uma criança roubada dos pais, que, quando completasse 15 anos, após sua peregrinação pela “estrada do Suna”, deveria ser oferecida em sacrifício ao deus-sol. Em Sousândrade, o guesa errante vai muito além da estrada muísca e faz o percurso do próprio poeta, com quem se confunde no heroísmo sacrificial por uma América una, retirada de uma filiação



luso-hispânica ou britânica, livre da colonização-exploração e da imoralidade do capitalismo liberal que aparecia nos Estados Unidos do final do século XIX.

O fragmento, que narra a chegada do guesa a Nova York, recebeu esse título de Haroldo e Augusto de Campos a partir de expressões do próprio poeta e teve de Sousândrade duas diferentes versões: a primeira publicada em Nova York, em 1877, com 106 estrofes no corpo do Canto VIII, e, a segunda, publicada em Londres, com 176 estrofes no Canto X e certa polêmica a respeito de sua data (Frederick G. Williams fala em 1887, enquanto Luiza Lobo aponta para 1884. A esse respeito cf. LOBO, Luiza. *Épica e Modernidade em Sousândrade*. Rio de Janeiro: Presença, 1986. pp. 57 e 58).

<sup>7</sup> CUNHA, Fausto. *O Romantismo no Brasil – De Castro Alves a Sousândrade*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1971. p. 48.

<sup>8</sup> CAMPOS, Haroldo de. “Sousândrade: Formas em Morfose”. In: *Re Visão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 528.

<sup>9</sup> AMARANTE, Dirce Waltrick do. *A Terceira Margem do Liffey: Uma aproximação ao Finnegans Wake*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001. p. 16.

<sup>10</sup> SOUSÂNDRADE, Joaquim de. “O Guesa”. In: WILLIAMS, Frederick G.; MORAES, Jomar (orgs.). *Poesia e Prosa Reunidas de Sousândrade*. São Luís: Edições AML, 2003. Canto X. Estrofe 28 de “O Inferno de Wall Street”. p. 143.

<sup>11</sup> FOUCAULT, Michel. “A Vida dos Homens Infames”. In: *Estratégia, poder-saber*. Coleção Ditos & Escritos IV. Trad. Vera Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 221.

<sup>12</sup> Idem. p. 221.

<sup>13</sup> MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. op. cit. p. 33.

<sup>14</sup> Idem. p. 39.

<sup>15</sup> Idem. p. 49.

<sup>16</sup> PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio. Políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000. p. 56.

<sup>17</sup> Idem. p. 88.

<sup>18</sup> LIMA, Luiz Costa. “O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade”. In: *Re Visão de Sousândrade*. op. cit. p. 496.

<sup>19</sup> SOUSÂNDRADE, Joaquim de. “O Guesa”. op. cit. Canto X. Estrofe 21 de “O Inferno de Wall Street”. p. 143.

<sup>20</sup> LYOTARD, Jean-François. *O Inumano – Considerações sobre o Tempo*. Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. 2ª Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1997. p. 102.

<sup>21</sup> BURKE, Edmund. “Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do belo e do sublime”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura*. v. 4: O Belo. Trad. Magnólia Costa (coordenação). São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 89.

<sup>22</sup> SOUSÂNDRADE, Joaquim de. “O Guesa”. op. cit. Canto X. Estrofe 123 de “O Inferno de Wall Street”. p. 151.

<sup>23</sup> OLIVEIRA, Alexandre de Amorim. “O narrador pós-moderno e o sentimento do sublime”. In: *Dubito Ergo Sum - Caderno de Literatura e Filosofia*. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/simp7.htm>>. Acesso em: dezembro de 2007.

<sup>24</sup> LEWENTAL apud BLANCHOT, Maurice. *The writing of the disaster*. Trad. Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995. p. 82.

<sup>25</sup> ANTELO, Raúl. “Poesia e imagem”. *Confraria do vento – Revista de literatura e arte*. Disponível em: <<http://www.confrariadovento.com/revista/numero13/ensaio03.htm>>. Acesso em: novembro de 2007.

<sup>26</sup> NANCY, Jean-Luc. *Un pensamiento finito*. Trad. Juan Carlos Moreno Romo. Barcelona: Anthropos Editorial, 2002. p. 128.

<sup>27</sup> Idem. p. 145.

<sup>28</sup> LYOTARD, Jean-François. *O Inumano – Considerações sobre o Tempo*. op. cit. p. 98.

<sup>29</sup> SONTAG, Susan. *A Vontade Radical*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 19.

- <sup>30</sup> Apud SONTAG, Susan. *A Vontade Radical*. op. cit. p. 19.
- <sup>31</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz – el archivo y el testigo*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2002. p. 67.
- <sup>32</sup> Idem. p. 122.
- <sup>33</sup> Idem. p. 123.
- <sup>34</sup> Idem. p. 169.
- <sup>35</sup> NANCY, Jean-Luc. *Un pensamiento finito*. op. cit. p. 116.
- <sup>36</sup> Idem. p. 116.
- <sup>37</sup> Idem. p. 127.
- <sup>38</sup> Idem. p. 152.
- <sup>39</sup> DELEUZE, Gilles. “Gaguejou...”. In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 127.
- <sup>40</sup> SOUSÂNDRADE. Joaquim de. “O Guesa”. op. cit. Canto X. Estrofe 163 de “O Inferno de Wall Street”. p. 155.
- <sup>41</sup> DELEUZE, Gilles. “A literatura e a vida”. In: *Crítica e clínica*. op. cit. p. 16.
- <sup>42</sup> Idem. p. 16
- <sup>43</sup> Apud DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. v. II. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. p. 43.
- <sup>44</sup> SOUSÂNDRADE. Joaquim de. “O Guesa”. op. cit. Canto X. Estrofe 176 de “O Inferno de Wall Street”. p. 156.
- <sup>45</sup> PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio. Políticas da subjetividade contemporânea*. op. cit. p. 70
- <sup>46</sup> Idem. p. 74.
- <sup>47</sup> Idem. p. 70.
- <sup>48</sup> DELEUZE, Gilles. “A literatura e a vida”. op. cit. p. 15.
- <sup>49</sup> DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. *Kafka – por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p. 25
- <sup>50</sup> Idem. p. 28
- <sup>51</sup> PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio. Políticas da subjetividade contemporânea*. op. cit. p. 71.
- <sup>52</sup> Idem. p. 69.
- <sup>53</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka – por uma literatura menor*. op. cit. p. 42.
- <sup>54</sup> LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. op. cit. p. 122. Levy cita *A imagem-tempo*, de Deleuze.

