

Figurações do Herói Épico: de Homero a Sousândrade

Enéias Farias Tavares (UFSM)

Resumo:

O objetivo deste trabalho é apresentar um estudo que perceba as relações temáticas na poesia do inglês John Milton (1562-1647) e do brasileiro Joaquim de Sousa Andrade (1832-1902), percebendo especialmente a caracterização do herói épico nos poemas *O Paraíso Perdido* e *O Guesa Errante*. Complementarmente, este estudo prevê um comentário da configuração desse novo modelo de herói em outros poemas do gênero épico anterior, como nos poemas de Homero, Virgílio, Dante e Camões. Nesse caso, observaremos como os dois poetas em questão alteram uma representação já canônica de um protagonista épico, modelo de uma série de características ideais da cultura que o produziu, para um protagonista repleto de conflitos e imperfeições.

Palavras-chave: Crítica Literária; John Milton; Sousândrade; herói épico.

Abstract:

This paper aims to present a study that understands the thematic relationship in English poetry of John Milton (1562-1647) and the Brazilian poetry of Joaquim de Sousa Andrade (1832-1902), noticing especially the characterization of the hero in the epic poems *Paradise Lost* and *O Guesa Errante*. In addition, this study provides a commentary on the configuration of this new type of hero in other earlier epic poems, such as the works by Homer, Virgil, Dante and Camões. In this case, we will observe how this two poets, Milton and Sousândrade, alter a canonical representation of an epic protagonist, model of a series of ideal characteristics from the culture that produced it, for a character with conflicts and imperfections.

KEY-WORDS: Literary Criticism; John Milton; Sousândrade; epic hero

Milton e Sousândrade: poetas à margem de suas sociedades

Do ponto de vista biográfico, tanto Milton quanto Sousândrade foram poetas que viveram e publicaram suas grandes obras à margem. No caso do primeiro, apesar de um relativo destaque durante o período Cromwell ou no sucessivo reinado de Charles II, a obra de Milton foi publicada sem grande destaque no fim de sua vida. Cego, de poucos recursos financeiros e sem voz política atuante, como nos anos de Cromwell, Milton dita os três grandes poemas finais, *Paraíso Perdido*, *Paraíso Recuperado* e *Sansão Antagonista*, para familiares. Mesmo tendo recebido um exagerado enaltecimento no Romantismo, sobretudo por sua personagem satânica, Milton continua a despertar a atenção da crítica, na maioria das vezes por seu viés político, cultural ou religioso. No Brasil, excetuando a tradução portuguesa de mais de um século de *O Paraíso Perdido*, sua grande obra permanece ainda inédita no país.

No caso de Sousândrade, essa marginalidade, social e artística, não se dá apenas pelo poeta publicar sua obra inicial em Maranhão, mas também por sua temática e estilo contrastante a proposta nacionalista do romantismo. Nomeado pelos irmãos Campos de “terremoto clandestino”, o “à margem” de Sousândrade deu-se também pelos comentadores literários do período posterior que, incapazes de perceber a obra do poeta, o classificam como um mestre do “frasear pomposo”, como no caso de José Veríssimo, ou o poeta que de vez em quando apresenta “a destreza e a habilidade da forma” ou ainda, algum ou outro “verso excelente”, nas palavras de Sílvio Romero. Infelizmente, para a crítica da segunda metade do século XX, não foi diferente, visto que autores como Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho e Antônio Candido não dedicaram ao poeta mais do que algumas linhas em seus respectivos estudos sobre a Literatura Brasileira.

Desse modo, tanto Milton quanto Sousândrade não parecem imperar como autores importantes para as preocupações do século XX, emergindo apenas em seus aspectos culturais, caso do poeta inglês, ou nas suas inovações estilísticas “pré-modernistas”, caso do poeta brasileiro. Por outro lado, curiosamente os dois autores encerram em suas obras

muitas das inquietações, angústias e temáticas presentes não apenas no Modernismo da virada do século vinte, quanto também no Pós-Modernismo das últimas décadas. Sobre isso, Luis Costa Lima menciona que o poeta brasileiro foi o único brasileiro que, mesmo “antes do modernismo, antecipou formas que só depois se desenvolveriam dentro do acervo poético internacional. Só ele não foi mero reflexo de correntes européias. Por isso mesmo ele se tornou o mais incompreendido dos poetas pré-modernistas” (Costa Lima, 2002, p. 477). Se Milton é tido como a principal influência de Sousândrade, essa pré-modernidade presente na obra do poeta maranhense também deve, supõe-se, ter estado em forma embrionária na obra do poeta inglês. Nossa suposição é a de que esses elementos antecipatórios de uma determinada reflexão romântica e depois moderna estiveram na própria configuração poética dos heróis desses autores.

A idéia de heroísmo na épica clássica, medieval e renascentista

Em *Dante – Poeta do Mundo Secular*, Enrich Auerbach escreve que ao pensarmos em personagens como Aquiles ou Ulisses, falamos de duas figuras contrastantes (contraste previsto já nos epítetos dedicados a cada uma dessas personagens), embora aqui interesse observarmos os dois protagonistas em sua unidade épica primeira. Apesar das diferenças entre o herói da morte gloriosa e o herói cujo ímpeto o leva a retornar ao lar, o que fica nítido em Homero é o quanto as respectivas representações de Aquiles e Ulisses correspondem ao que havia de melhor na imaginação grega do período, imaginação essa que perduraria séculos a fora. Como a própria concepção poética homérica, seus heróis são espontâneos, completamente entregues aos seus próprios desejos e motivações. Não queremos dizer com isso que estava presente já uma noção de individualismo moderno na poesia homérica, e sim que havia naquela cultura uma relativa liberdade de motivação e decisão na representação desses personagens, mesmo estando presos a uma determinada noção de destino.

Tal caráter de relativa liberdade e individualidade é atenuado na épica romana de Virgílio, classificada pela crítica como “épica artificial” em contraste com a “épica espontânea” de Homero. Auerbach adverte que o comentário que desvaloriza Virgílio em relação a Homero é errôneo, visto não perceber a rede de complexidades que diferenciam as duas culturas: a grega do século IX A.C. da romana do século I A.C. Se Aquiles e Ulisses eram vistos em seu caráter espontâneo-individual, mesma relação inexistente no Enéias romano, sendo que ali o herói não era retratado como tendo um caráter individual, específico, mas em sua responsabilidade ou compromisso para com uma coletividade futura. Se os epítetos de Aquiles e Ulisses – “de pés ligeiros” e “industrioso” – fazem menção a características particulares, Enéias é o “piedoso” e o “patriarca”, ambos escolhidos por Virgílio para ressaltar uma responsabilidade social que estava na própria constituição primeira da personagem.

O objetivo de Auerbach com seu argumento é fazer uma ponte entre o tipo de caracterização heróica em Virgílio com a própria idealização católico-medieval posterior, que via na figura de Cristo – também uma figura piedosa e paterna ao seu modo – o ideal de personagem que esmaga sua individualidade em prol de uma vontade superior e de um bem coletivo. Segundo o autor, “ao entrar na consciência dos povos da Europa, a história do Cristo mudou fundamentalmente a concepção do destino do homem e sua maneira de descrevê-lo” (ibidem, p. 26). Se para Aquiles e Ulisses interessa o mundo visto, para Cristo, e num certo sentido também para o fundador de Roma, interessa o invisível, o etéreo, uma determinada imagem de futuro ideal. Tendo a relação entre a constituição do herói romano e do herói cristão em mente, Auerbach chega no objetivo de seu estudo: o poeta florentino do século XIII.

A *Divina Comédia* descreve um movimento de ascensão espiritual, partindo dos tormentos infernais, passando pelas aflições do purgatório e chegando a glória celestial. Como Auerbach menciona, há uma materialidade que perpassa nitidamente os dois primeiros estágios da viagem de Dante. E mesmo no Paraíso, etéreo e espiritual, o guia do poeta é o vínculo com uma existência e com uma relação lírico-amorosa anterior, relacionada com a existência humana. Concorda com isso a própria estrutura do poema,

que mescla essa viagem espiritual com uma série de alusões a séculos de história italiana e ocidental. Para Dante, poeta ou personagem, a divisão entre materialidade e espiritualidade é imperfeita, pois sua épica não consegue aludir a uma sem fazer relação à outra. Comumente, e simploriamente, chamada de o “épico católico”, *A Divina Comédia* já seria um prenúncio dessa cisão entre representação heróica ideal e um herói ainda por nascer, imperfeito.

Três séculos depois, após essa sutil alteração do ideal heróico em Dante, tem-se a personagem que corresponderia aos ideais renascentistas e expansionistas do período: Vasco da Gama. Segundo Salvatore D’Onofrio, *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, é um poema modelar por conceber tanto um herói exemplar quanto ao evidenciar a capacidade dos autores renascentistas de recriar os modelos artísticos do período clássico (D’Onofrio, 2004, p. 242). Ao narrar as aventuras do descobrimento português, tendo por trama principal a viagem de Vasco da Gama às Índias, Camões instaura um quimérico herói português, seguro, intrépido e dedicado a tarefa de levar os ideais de sua nação a povos gentios. Daí o aspecto educativo e moralizante, característica principal da épica camoniana” (ibidem, p. 245).

Desse modo, é perceptível nessa rápida explanação sobre a constituição heróica na épica anterior a Milton que a própria caracterização desses protagonistas corresponde, de uma forma ou outra, a ideais culturais, sociais e políticos de heroísmo ou de comportamento coletivo das respectivas culturas nas quais seus autores estavam inseridos. A partir desse ponto, interessa-nos saber o que acontece, entre os séculos XVI e XVII, para que um poeta como John Milton possa surgir, sendo o primeiro a quebrar com esse ciclo de idealismo heróico em sua poesia, de um lado com um herói derrotado e demoníaco e de outro, com um herói cego, diante da miséria e da morte.

O Satã e o Sansão de Milton: perspectivas dissonantes da representação heróica?

De uma forma muito peculiar, John Milton (1608-1674) recriou com sua poesia dois mundos que inicialmente pareceriam irreconciliáveis: de um lado, a cultura literária grega e de outro, a narrativa mítica judaica. Como exemplos dessa união do gênero clássico e da temática bíblico-judaica, temos a epopéia *O Paraíso Perdido* e o drama *Sansão Antagonista*. No artigo biográfico de Henry Thomas e Dana Lee Thomas, publicado numa das edições brasileiras de *O Paraíso*, os autores afirmam ser ele a “*ponte esplêndida que liga o velho ao novo mundo por combinar a erudição magnífica da Renascença com a rebeldia estupenda da Reforma*” (Milton, 2002, p. 472).

A crítica dedicada a Milton quase sempre se dedica a três instâncias interpretativas: Milton seria um teórico político, refletindo sobre a dicotomia monarquismo versus parlamentarismo; um teórico religioso, associado ao protestantismo (quase sempre fazendo par com a crítica dedicada a Dante como teórico do catolicismo medieval) ou seria um poeta de Gênio, afirmação romântica, cuja poesia corresponderia aos parâmetros de uma possível acepção estética universal. Em nosso estudo, nos interessam as informações provenientes dessas três possibilidades interpretativas, embora receba maior realce a construção poética do autor, que via na figura satânica não o monstro anterior do período medieval, e sim uma figura complexa, repleta de tonalidades psicológicas.

Nesse sentido, quando partimos da figuração demoníaca “convencional” em Dante, e chegamos a Milton, percebe-se que no épico inglês o demônio tem presença central, não como monstruosidade estática, gélida, mas extremamente atuante e não conformado com a sua condição decaída. Peter Stanford, em *O Diabo uma biografia*, traça um possível paralelo entre representação demoníaca em Dante e em Milton, afirma que na descrição da queda, da criação e da própria sedução do casal adâmico pelo demônio, o poema inglês não apresenta grandes inovações. A exceção está justamente na construção poética do demônio. Se na *Comédia* italiana temos um diabo monstro que chora e lamenta, enquanto

olha para a luz celeste perdida, a épica inglesa se constitui como exceção na caracterização dessa personagem.

Nela, esse personagem é equilibrado, crível, muitas vezes simpático, e sempre sedutor. Ou seja, com esse poeta desaparecem os monstros de outrora. Além disso, o realismo psicológico que predomina nos seus textos conduz o leitor a uma cumplicidade com Adão e Eva no momento em que os dois caem em tentação, fazendo com que a queda do casal fique muito mais compreensível. Inicialmente, o aspecto mais revolucionário do *Paraíso Perdido* encontra-se no papel do herói que é dado ao Diabo, como primeiro rebelde. Independente das descrenças ou suspeitas que o leitor possa ter com relação ao Diabo, para ele é quase impossível não admitir que o ser diabólico é magnífico nas mãos de Milton... sempre apaixonado, enérgico e corajoso. (ibidem, p. 259)

Essa descrição de Satã, talvez na literatura a primeira descrição do demoníaco como belo, seria futuramente comparada com a complexidade que Shakespeare investe os seus heróis. A fórmula de Stanford funciona perfeitamente nessa comparação: Se Shakespeare representou o demoníaco da mente humana, Milton acrescenta inveja e ressentimento humano à mente de seu demônio. Fazendo novamente o paralelo com a representação pictórica, são raríssimos os exemplos em que o satã foi representado como atraente antes de Milton¹. Basicamente, o poeta inglês trabalhou com duas fontes, a bíblia e Dante. Dessas, o que o poeta poderia ter usado é uma série de imagens irregulares e antitéticas no texto bíblico (serpente falante no Gênesis, velho conhecido em visita ao céu no livro Jó, anjo extremamente belo em Ezequiel, tentador supremo nos evangelhos e dragão de sete cabeças no Apocalipse) ou o gélido monstro lamentoso do épico italiano. Recusando essas duas possíveis fontes, Milton cria seu Satã com características que destoam de qualquer obra anterior, o investindo de paixão, humanidade e expressividade retórica então inéditas não apenas na representação demoníaca mas em toda a literatura. A angústia da personagem, sua inveja, seu ciúme e a elaboração lingüística desses sentimentos é o que nos

¹ Ver iluminura dos Irmãos Limbourg, no *Livro das Horas* chamada *A queda dos anjos*, no qual temos uma das poucas – talvez a única – concepções pictóricas da beleza do anjo caído durante o período medieval. Após ele, temos o *Miguel expulsado o Lúifer*, de Lorenzo Lotto, no Renascimento italiano. Após Milton, aí sim temos uma série de representações desse belo demoníaco, ressaltando-se as xilogravuras de Gustav Doré e as ilustrações de William Blake.

conecta a ele, nos afastando automaticamente do impassível deus miltoniano, do irrepreensível cristo em armas, dos distantes seres angélicos, do demasiadamente ingênuo Adão ou da sempre auto-referente Eva, sendo que essa última talvez seja a única exceção na lista anterior, justamente por sua característica narcísea.

Refletindo sobre essa constituição poética tão atraente, Samuel Taylor Coleridge escreve que o “character of Satan is pride and sensual indulgence, fingind in self the sole motive of action.(...) Milton has carefully marked in his Satan the intense selfishness, the alcohol of egotism, which would rather reign in hell the serve in heaven” (Casebook, p. 51). Do ponto de vista do crítico e poeta, o famoso “é preferível reinar no inferno do que servir no céu” não é a cerne do pensamento satânico em Milton. Antes, é o seu egotismo ilimitado e sua capacidade infinita de nunca desistir, como os doze cantos do poema nos mostram.

O primeiro canto abre com um herói que já se diz vencido, tendo perdido a batalha. Mas o que resta? A exclamação demoníaca “*We lost the field, yet lost we not our heart*” (Perdemos a campanha, não perdemos o coração) é a sua proteção e a sua máxima no decorrer de todo poema. Satã ama a existência e não esconde essa vontade ilimitada de ser. No seu solilóquio mais conhecido, no alto do monte Nifates, no quarto canto, Satã elabora o que seria um dos principais temas presentes no romantismo posterior: a destruição de qualquer ideal, de qualquer confiança que advenha do cosmos, seja ele divino ou humano: “So farewell hope, and vith hope farewell fear, farewell remorse: all good to me is lost; evil be thou my good”(Então adeus esperança, e com ela me despeço também do temor, e também do remorso: todo o bem para mim está perdido; mal sejas tu o meu bem). É por essa força argumentativa e poética, presente em todas as suas falas, que o Satã de Milton, talvez não o protagonista do poema mas certamente sua mais expressiva personagem, povoou mais tarde os ideais e a imaginação poética romântica, na qual o herói ideal não era nem perfeito nem belo, mas satânico em sua queda e em sua desilusão ressentida. No mesmo eixo de recriação poética, Milton escolhe outra personagem bíblica para aprofundar ainda mais essa caracterização de herói decadente: o poderoso e tolo Sansão.

No caso de *Sansão Antagonista*, é notável o modo como o poeta inglês ignora ou realça certos detalhes do mito original, presente em Juizes 13-16, como a charada do mel e do leão, o sacrifício das trezentas raposas ou o assassinato da primeira esposa, além de, sabiamente, esquecer o gosto do herói por prostitutas. Mesmo nessa primeira comparação, notamos que passar do mundo de *Juízes* para o mundo de Milton é passar de uma esfera para outra, sendo a do inglês muito mais nobre do que a do texto judaico. Chauncey B. Tinker, um dos ensaístas do livro *Tragic Themes in Western Literature*, menciona que “traces of barbarism, murder, and torture are gone, as well as the foolish and ostentatious examples of the hero’s eccentric and scoffing humor. Samson has become, as a result of the sufferings which he has endured, a person whom it is possible not only to pity but to admire and even to love” (Tinker, 1960, p. 62).

Nessa relação entre o personagem bíblico e a criação de Milton, o poeta demonstra o mesmo tipo de caracterização não perfeita de seu herói. Se Sansão é o oposto de seu Satã, se visto como um ser que se arrepende e se redime ao final de seu drama, seu ímpeto, sua força e sua determinação são muito semelhantes as do herói demoníaco. Tanto Satã quanto Sansão recusam-se a desistir de seus respectivos propósitos, resolução que é exemplificado pela proclamação de Sansão contra Harapha, “Meus pés estão aguilhoados mas minhas mãos estão soltas”. Milton, aproveita a mesma idéia em *Paraíso Perdido*, poema no qual Satã poderia ser considerado como estando amarrado, preso, aguilhado por sua derrota e queda. Entretanto, tanto Satã quanto Sansão, heróis imperfeitos, caídos, miseráveis, apresentam, na composição de Milton, o oposto de suas próprias derrotas: são gigantes em seus fracassos.

A poesia de Sousândrade: estilo barroco, temática romântica e experimentação moderna

Em seu livro *Sousândrade: épica e modernidade* (2003), Luiza Lobo menciona que, ao estudar a obra do poeta brasileiro, “É extremamente difícil, como sucede com tantos

outros autores, enquadrá-lo num gênero puro e atrelá-lo a uma escola literária. Sôsândrade já foi considerado romântico, parnasiano, simbolista; e por que não pré-modernista??. Como a citação ilustra, para se apreender o fenômeno Sôsândrade, é preciso não reduzi-lo a fórmulas conceituais, estilísticas ou periodológicas. Inicialmente, surpreende a pouca bibliografia crítica sobre o autor. Entre rápidas menções em livros como *História Concisa da Literatura Brasileira* (1993), de Alfredo Bosi, *A Literatura no Brasil* (sem data), livro organizado por Afrânio Coutinho com texto de Fausto Cunha, e *Formação da Literatura Brasileira (1969)*, de Antonio Candido, temos apenas três grandes estudos sobre a poesia sousandradina.

Um dos escritos pioneiros sobre a obra desse poeta, então quase desconhecido, foi o dos irmãos Campos, *ReVisão de Sôsândrad* (2002), publicado originalmente em 1964. Em seu estudo, os Campos retomam diversos aspectos da obra do poeta maranhense do ponto de vista do estilo e das suas inovações poéticas, além de apresentar um dos primeiros comentários sobre a duplicação da imagem infernal no poema épico *O Guesa Errante*. Além desse, há também a obra *Poesia e Prosa Reunidas de Sôsândrade*, livro organizado por Frederick G. Williams e Jomar Moraes em 2003, tendo por base os livros *Sôsândrade inéditos* e *Sôsândrade: prosa*, publicados pelos próprios autores em 1970 e 1978, respectivamente. Nesse volume, temos a terceira edição de *O Guesa Errante*, a segunda de *Novo Éden*, além de escritos líricos como *Harpas de Ouro* e *Liras Perdidas*. Completam o volume cartas, ensaios e textos escritos para os jornais da época. Por fim, o estudo mais recente sobre o poeta é o já citado *Sôsândrade: Épica e Modernidade*, de Luiza Lobo, publicado em 2005. Mesmo levando em conta que os três volumes apresentam uma série de informações e dados interessantes que podem iluminar a poética de Sôsândrade, notamos que o autor ainda é pouco estudado no seu país.

O principal poema do autor, *O Guesa Errante* tem a extensão da *Odisséia* homérica. No entanto, se a obra grega traçava o percurso de um herói com um objetivo preciso, Ítaca, *O Guesa* apresenta as viagens de um personagem que não tem destino definido, por isso *Errante*. Se de um lado temos um narrador impessoal que relata acontecimentos históricos sobre a colonização da América, a voz do protagonista, que está prestes a ser sacrificado

pelos múscas, expressa seus temores e aflições. Resumidamente, os primeiros cinco cantos acompanham o herói na América do Sul Hispânica, entre os incas dos Andes e vai para o Amazonas até chegar à sociedade brasileira contemporânea. O sexto canto, mostra a ida do herói para Corte brasileira. No sétimo, sua partida para Europa. Os cantos VIII e XII, descrevem a viagem do herói, partindo de Maranhão e chegando na América no norte. No último canto, XIII, temos o flashback nova-iorquino que prenuncia o retorno para São Luís.

A própria estrutura de *O Guesa* é especialmente inovadora pois é a primeira a diretamente adaptar as errâncias épicas da protagonista com as vivências do escritor. Sousândrade é o próprio Guesa na medida em que suas viagens para Europa e Estados Unidos são também as viagens de seu protagonista. Entretanto, a análise que Luiza Lobo faz de *Guesa* proporciona ainda outra possibilidade interpretativa. Se na primeira, a autora correlaciona os cantos do épico com biografia do autor, na segunda ela observa na estrutura do poema, sobretudo em sua versão modificada de 1884, as similaridades com o *Paraíso Perdido* de Milton. Segundo ela, *O Guesa* apresenta a típica estrutura épica (proposição, invocação, dedicatória e narração) e em pé de igualdade com *O Paraíso Perdido*, o poema brasileiro apresenta dois narradores, um impessoal em terceira pessoa e outro em primeira, que está entre aspas. No entanto, vale aqui nos atermos a essa readaptação que Sousândrade faz da tradição anterior. Segundo Lobo, “a importância e a originalidade de Sousândrade residem no fato de ele mostrar excepcional capacidade para absorver, reaproveitar e reelaborar os escritores estrangeiros, fossem seus contemporâneos ou do passado, recriando-os num todo autônomo com relação às fontes” (Ibiden, p. 13). Esses “contemporâneos ou do passado”, que encontramos no decorrer de toda a obra poética do autor, estão mesclados a elementos da própria cultura indígena antes da colonização européia.

Embora tenha vivido durante o período romântico brasileiro, Sousândrade evitou as principais modas poéticas de seu tempo, e se não fugiu completamente de suas temáticas (expressão subjetiva exacerbada, temática indianista, glorificação nacionalista), engrandeceu-as estilisticamente, dando-lhes um viés mais universal. Enquanto os poemas

Juca Pirama, de Gonçalves Dias e o *Caramuru*, de Santa Rita Durão, interessam-se por uma expressão indianista sobretudo brasileira, Sousândrade incorpora elementos e mitos de todos as tribos indígenas da América Latina. No campo da linguagem, Sousândrade inovou métrica, rimas e a própria estrutura sintática e vocabular em seus versos, não tornando sua poesia “facilmente acessível” para um público leitor mais abrangente. Sobre a criação dissonante de Sousândrade no período, Alfredo Bosi afirma o poeta foi marcante por seus suas inúmeras experimentações poéticas numa época em que a regra era a reprodução da arte européia. Segundo Bosi, Sousândrade “não podia ser assimilado no seu tempo e, de fato, não o foi.” (1997, p. 126). Essa última constatação de Bosi, após enumerar as qualidades temáticas e estilísticas de Sousândrade, é o que torna, a princípio, o estudo de Sousândrade instigante: Qual seria a razão dessa não assimilação? Esse silêncio dedicado ao poeta por parte da crítica mais tradicional pode ser resultado de vários fatores.

Primeiramente, pela distância geográfica do poeta que, estando longe da corte em Maranhão, não teve sua obra lida e comentada durante o período, como aconteceu com autores como Gonçalves Dias e José de Alencar. Outra razão poderia ser o estilo métrico e sintático poético escolhido por Sousândrade. Não apenas pelo vocabulário rebuscado mas também pela estrutura sintática irregular, sua leitura foge completamente dos hábitos e predileções de um público leitor ainda em formação como no Romantismo. Essas distâncias, geográficas ou poéticas, talvez ecoem na famosa fala do poeta em *Memorabilia* de 1877, junto da primeira publicação do oitavo canto da edição americana do Guesa: “Ouvi dizer já por duas vezes que o ‘Guesa Errante será lido cinquenta anos depois’, entristeci – decepção de quem escreve cinquenta anos antes” (apud Campos, p. 24). Mas há ainda um terceiro fator que talvez indique esse esquecimento dedicado à obra do poeta, mencionado pelos irmãos Campos, que escrevem:

Trata-se, realmente de uma linguagem que apresenta níveis estilísticos vários, uma linguagem sincrética por excelência, abrindo-se num verdadeiro feixe de dicções, que tanto vai se alimentar nos clássicos da língua, quanto se projeta em invenções premonitórias do futuro da poesia. Ela se opõe mesmo aos clichês da sensibilidade e aos afrouxamentos da dicção romântica tal como se fixou entre nós (retoricismo sentimental, platitudo discursiva, etc). (2002, p. 73)

Esse “se alimentar nos clássicos da língua” de um lado, e “se projeta em invenções premonitórias do futuro da poesia” de outro, destaca os dois grandes destaques da obra sousandradiana: sua releitura e reescrita dos clássicos, em estilo e temática, e, ao mesmo tempo, sua constante reinvenção da linguagem que aponta para o modernismo poético. Consoante a essa releitura passada e previsão futura, Sousândrade ainda apresentaria alguns dos elementos muito caros ao período romântico brasileiro, como a sua fascinação pelo cenário natural brasileiro. Entretanto, o que em quase todos os românticos nacionais, especialmente na obra dos dois Gonçalves, se torna nacionalismo idealizado e sentimental, em Sousândrade se torna vínculo com um passado não apenas religioso mas sobretudo poético. Quando compara a natureza brasileira ao Éden, seja n*O Guesa* ou no *Novo Éden*, o poeta não tem em mente apenas a descrição do *Gênesis*, mas também a exuberante poesia de Milton no *Paraíso Perdido*, além de uma constante alusão ao solo brasileiro como a de sendo um novo Éden.

Mas em Sousândrade, não é apenas o passado barroco ou presente romântico nacional que emerge com profundo interesse de sua criação poética, mas também essa inovadora experimentação que resultaria no modernismo do século seguinte. Como primeiro exemplo dessa terceira temática presente na obra do poeta, no *Guesa Errante*, seu primeiro inferno, florestal, não relembra qualquer crença religiosa medieval e sim o passeio de Dante por seus círculos na *Divina Comédia*, sobretudo em seu início, com um sonho, estando o personagem perdido numa floresta escura. Já o segundo inferno, urbano, já aponta para uma descrição fragmentária, caótica, enlouquecedora, muito próxima do que veríamos na obra de Pound e no *Waste Land* de Eliot. Segundo os irmãos Campos, essa relação entre tradição épica anterior e temática urbana futura se faz presente n*O Guesa* via recriação da paisagem infernal. Essa primeira acepção dos Campos sobre Sousândrade, como ponto de convergência entre tradição clássica e experimentalismo moderno ocorrendo em pleno romantismo, será bem desenvolvida no livro de Luiza Lobo.

Segundo Luiza Lobo, o plano desse primeiro épico, baseado na estrutura homérica e virgiliana, de uma grande viagem, é modificado pela visita a Nova York, que “lhe mostra um outro caos, um outro Pandemônio até então ignorado” (ibidem, p. 97). Sua noção

idealizada da democracia cai por terra ao perceber que se tratava de um caos no qual o individualismo, a pressão econômica, o consumismo exagerado e uma solidão em meio ao turbilhão alcançavam patamares nunca antes vislumbrados. “Em face dessa imagem selvagem de competição capitalista, Sousândrade viu esboroar-se seu ultrapassado Romantismo utópico e o substituiu por uma visão mais política e realista da América” (idem). É por esses e outros elementos, tanto temáticos quanto estilísticos que Sousândrade, cinquenta anos antes, seria o pioneiro dessa “colagem parafraseadora” que resultaria no próprio núcleo estilístico do modernismo dos Andrade, como aponta Lobo.

Como a argumentação da autora denota, estamos lidando com um poeta em constante movimentação temática e estilística. Um poeta cuja verve experimentalista se faz presente já nos poemas de *Harpas Selvagens*, perfazendo todas as edições do *Guesa* e do *Novo Éden*. Mas aqui, em contraste com a poesia de John Milton, nos interessa o tipo de herói representado pelos dois autores. Primeiramente num ambiente inglês e depois no cenário brasileiro, é como se na obra dos dois autores, tivéssemos uma progressão do que viria a ser uma nova figuração de herói literário. Um herói anti-herói, angustiado, decadente, caído. Podemos chamá-lo de Satã. Podemos chamá-lo de Guesa.

O Satã de Milton e o Guesa de Sousândrade: a emergência do anti-herói moderno?

William Haszlitt, um dos mais importantes críticos literários do início do século XIX, fascinado como estava pelo esplendor da poesia de Milton, escreveu em *Round Table* (1817) sobre a própria constituição satânica no poema. A pergunta que Haszlitt se faz, também a nossa, é como uma personagem em tal estado de desgraça espiritual e psíquica pode ter se tornado, pelo menos no Romantismo e por todo período posterior, um ser tão central ao imaginário literário. Uma possível resposta é que, embora marcado pela tradição épica anterior, como Lewis demonstrou no primeiro capítulo do seu estudo sobre *O Paraíso Perdido*, Milton não estava interessado em reaproveitar um determinado modelo de herói. O

Satã miltoniando é o mais humano dos heróis épicos, o mais expressivo e o menos temeroso de expressar suas angústias, e talvez por isso seja ele o mais crível, apesar de tratar-se de um demônio. As palavras de Hazlitt - “He was baffled, not confounded”, “Ele foi enganado, porém não confinado” - são esclarecedoras na medida em que reforçam o caráter irresoluto e destemido de sua personagem.

O Paraíso Perdido abre com a percepção dos anjos caídos, agora demônios, de haverem perdido a batalha contra os céus. Num redemoinho de gritos e vociferações em meio ao caos, Satã surge como figura organizadora, motivadora e inspiradora. É dele a voz que faz os demônios se reconstruírem enquanto seres e enquanto reis desse novo cosmos. Entretanto, essa figuração inicialmente heróica da personagem, enquanto fala intrepidamente aos demônios, mostrará, nos comentários do narrador, padecer da mesma força, certeza e ímpeto que tenta inspirar nos irmãos infernais. No excerto abaixo, adaptado da tradução de Antônio José Lima Leitão, temos o famoso discurso satânico dedicado à reflexão sobre glória e servidão. Após a descrição da admiração que as hostes infernais dedicam ao seu general, o poeta nos faz vislumbrar esse arroubo de transformação interior na mente de Satã.

“Que importa onde eu esteja, se eu o mesmo
Sempre serei, - e quanto posso, tudo?...
Tudo... menos o que é esse que os raios
Fizeram mais poderoso do que nós!
Nós ao menos seremos livres,
Deus não fez o inferno para invejá-lo,
Não quererá daqui nos expulsar;
Poderemos aqui reinar seguros.
Reinar é o alvo da mais nobre ambição.
Inda que seja no profundo inferno:
Reinar no Inferno nos parece preferível
A humilhação de ser escravos no céu.” (...)
Já toda a multidão enche as praias:
Nos macerados, abatidos olhos
Inda mostram uns longes de alegria,
Vendo que seu chefe não desespera,
E que eles mesmos não estão perdidos
E imersos dentro da própria perdição.
Em seu porte Satã descobre indícios
De dúvida e receio, mas ostenta

Sua soberba usual; (...)
Tem os olhos cruéis; mas dão indícios
De paixão, de remorso, quando observam
Os seus sectários. (Paraíso Perdido, Canto I)

Na fala satânica há uma descrição de rebeldia declarada no modo como Satã tenta discursar sobre uma possível glória no Inferno, local em que os antes servos angélicos reinarão como demônios reis. Num argumento muito próximo ao “do pior tiraremos o melhor”, Satã expressa sua resolução dedicada a um ambiente não invejado por Deus, onde ele e seus irmãos demoníacos poderão abraçar a sua merecida soberania. Após esse primeiro discurso, num diálogo contrastante com a linguagem entrecortada e titubeante do demônio Belzebu, o narrador miltoniano expressa a recepção que sua postura incólume tem sobre eles: vendo seu chefe não desesperar, eles encontram forças para se reestruturar.

Porém, se o ambiente descrito por Milton é um ambiente caótico, fruto da explosão da queda que dá origem ao Inferno, também caótico é a interioridade demoníaca. “Dúvida”, “receio”, “paixão” e “remorso” contrastam com a “soberba usual” demonstrada pelo demônio. É também nessa passagem que nós, leitores, nos apiedamos dos anjos caídos. Esse sentimento se dá via expressão da própria piedade demonstrada por Satã, piedade essa que nos faz compreender a descrição de Taine sobre a configuração poética do demônio miltoniano, apesar da oposição apresentada por Mario Praz em *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Nas palavras de Taine, em Satã podemos perceber “esse heroísmo sombrio, essa dura obstinação, essa pungente ironia, esse braço orgulhoso e rijo que cerra a dor como uma amante, essa concentração de coragem invicta, que, curvada sobre si mesma, tudo encontra...!” (1996, p. 73). Embora Praz descorde de Taine, sobretudo por tentar estudar as influências de Milton para a composição de seu Satã, a nós interessa a leitura do crítico, pois ela realça o espírito forte, determinado, pujante da personagem, enquanto também demonstra sua fissura, sua dubiedade, sua relativa fragilidade, não advinda de pouca paixão mas de uma emotividade infinda.

É nesse caráter de irredutibilidade e força, apesar da queda, que pretendemos contrastar a personagem satânica em relação o herói Guesa errante de Sousândrade. Sobre

essa relação, Antonio Candido, mesmo criticando alguns dos elementos estilísticos do poeta, comenta a força da personagem brasileira, embora carregue em si algo de inquietante. Podemos relacionar esse inquietante com uma aura de nervosa incompletude, exemplificada na busca incessante por um lugar, por uma história, por um mito. Segundo ele, o poeta apresenta uma

Poesia tensa e carregada de energia, desleixando os ritmos românticos e se realizando melhor no verso branco, não raro em poemas extensos, ao longo dos quais procura em vão a forma adequada. Um dos motivos de interesse da sua obra está nesse ar de procura, que, se não favorece a plenitude artística, testemunha em todo o caso uma lídima inquietação, elemento de dignidade intelectual nem sempre encontrada nos seus manhosos contemporâneos. Outro fator de interesse é a importância que a viagem assume, para ele, como estímulo da emoção. Os poemas são datados de vários lugares do Brasil e da Europa, sugerindo que a mobilidade no espaço o ia revelando a si mesmo, ao variar o panorama do mundo e aguçar a reflexão: uma procura formal somada a uma procura dos lugares, exprimindo no fim a procura do próprio ser. Esses movimentos tecem a contextura da sua poesia, onde encontramos com prazer, em lugar da mobilidade algo falaciosa dos ritmos, como em seus contemporâneos, a mobilidade espiritual de um drama. (sem data, p. 204)

O interessante no apontamento de Candido é que está associado não apenas ao Guesa personagem, ou a uma realização heróica mais próxima do século XX, mas também a própria constituição do poeta, sempre em mudança, inquieto, escrevendo uma poesia para ser lida cinquenta anos depois, ou seja, uma poesia de um só leitor contemporâneo, ele próprio.

Tais “movimentos” de Sousândrade, sejam eles existenciais, geográficos ou poéticos, também podem indicar a relação com o incompleto personagem do poema de Milton. Sempre deslocado, protagonista de um poema onde deveria ser coadjuvante, Satã também é um ser errante, em busca interminável pela queda do outro, pela desgraça alheia que possa diminuir sua própria solidão. No caso do Guesa, percebemos na citação abaixo o modo como o poeta constrói o seu protagonista, que ao observar a natureza, observa também a sua própria paisagem interior:

As balseiras na luz resplandeciam
oh! que formoso dia de verão!
Dragão dos mares, na asa lhe rugiam
Vagas, no bojo indômito vulcão!
Sombrio, no convés, o Guesa errante
De um para outro lado passeava
Mudo, inquieto, rápido, inconstante,
E em desalinho o manto que trajava.
A fronte mais que nunca aflita, branca
E pálida, os cabelos em desordem,
Qual o que sonhos alta noite espanca,
"Acordem, olhos meus, dizia, acordem!"
E de través, espavorido olhando
Com olhos chamejantes da loucura,
(...) Imagens do ar, suaves, flutuantes,
Ou deliradas, do alcantil sonoro,
Cria nossa alma; imagens arrogantes,
Ou qual aquela, que há de riso e choro:
Uma imagem fatal (para o ocidente,
Para os campos formosos d'áureas gemas,
O sol, cingida a fronte de diademas,
índio e belo atravessa lentamente):
Estrela de carvão, astro apagado
Prende-se mal seguro, vivo e cego,
Na abóbada dos céus, negro morcego
Estende as asas no ar equilibrado.
(O Guesa Errante, Canto III)

Na passagem, há alusão a paisagem iluminada, radiante que se vislumbra ao redor dessa embarcação marítima, na qual tanto o sol quanto as ausência de nuvens reforçam essa figuração de esplendor natural. Em contraste com isso, o herói que vislumbra o cenário é descrito como “sombrio”, “errante”, “mudo”, “inquieto”, “rápido”, “inconstante”, seus trajes em “desalinho”, “fronte mais que nunca aflita, branca e pálida”, cabelos em desordem, “espavorido”, tendo “olhos chamejantes da loucura” que impossibilitam o personagem de vislumbrar qualquer cenário ou imagem, a não ser a sua própria interioridade desolada. Nessa concepção, Guesa une o ideal romântico melancólico de Byron com o de Gonçalves Dias, ou seja, um herói que mescla algumas particularidades do romantismo europeu, como rebeldia e idealismo fracassado, com uma concepção nacional

indianista. No poema, o herói é um nativo que tenta proteger os resquícios de sua cultura e que, percebendo sua derradeira destruição, torna-se decadente.

A relação de Sousândrade com a poesia épica se dá primeiramente pela admiração que nutriu pela obra de Odorico Mendes, sobretudo de suas traduções da *Odisséia* e da *Enéida*. Mas foi no épico de Milton que poeta encontrou um modelo válido para a sua própria criação poética. Primeiramente, havia a relação entre a natureza brasileira e a concepção de paraíso original, relação já presente na *Carta de Adamento do Brasil*, de Pero Vaz de Caminha. Sousândrade, em artigo de 1872 escreve: “Ninguém penetra nas selvas do Amazonas que não encontre a primitiva inocência à imagem dos primeiros habitantes do Paraíso de Milton” (2003, p. 54).

No entanto, devemos ressaltar que Sousândrade está interessado em indianismo, mas não em indianismo nacional ou patriótico. É por isso que o poeta escolhe como herói a vítima de um sacrifício mítico a ser perpetrado pelos índios muíscas da Colômbia, ampliando as fronteiras do indianismo brasileiro para uma temática sul-americana, amalgamando-o ao índio inca do Peru e ao muíscas da Colômbia. Em movimento constante, o Guesa vai à corte brasileira, ao Amazonas, à Europa passando pela África e continua seu trajeto pela América do Norte, Central e do Sul, retornando ao solo nacional, para ali morrer. Em contraste com os heróis indígenas de Gonçalves Dias e José de Alencar, o Guesa é uma oposição ao ideal indígena então vigente. Sobre essa concepção de herói, em seu contraste com o herói anterior, na épica homérica, virgiliana e camoniana, Lobo afirma:

É claro que a feição do herói é romântica, byroniana, autobiográfica, existencial, nos moldes individualistas modernos; o guesa é um personagem romântico, como o *Childe Harold*, de Byron, um rebelde que deseja um governo mais liberal para as nações modernas. Na epopéia moderna, vemos, assim, o conflito explicitado entre o desejo ilimitado do homem individualista e a estagnação institucional da sociedade. Tal não se dava na epopéia grega, na qual o herói era sempre o representante direto da pólis, do *nomos* (sociedade, comunidade) e do *ethos* (casa, moral). Odisseu é um herói-mito, um homem padrão, que, dominador, leva a palavra de Ítaca a todas as ilhas e reinos do mar Egeu. O herói moderno é outro: o profeta revolucionário e anti-social, que antevê um futuro

ainda não alcançado pela massa, e talvez para sempre inalcançável. É um marginal iluminado. (ibidem, p. 94)

Abaixo da citação de Lobo, concentraremos nosso estudo na expressão “marginal iluminado”, em contraste com o herói miltoniano, no qual Satã tem essa iluminação proveniente da queda e de seu desespero mediante a impossibilidade de ascender à perfeição novamente. À margem do mundo, o anjo caído conhece coisas que nunca poderia vislumbrar do céu. Visto que nenhum outro anjo no *Paraíso* de Milton demonstra tanto fascínio e desejo pelos homens, Satã está também muito próximo da iluminação que apenas a materialidade pode oferecer. A queda do casal, uma queda motivada pelo desejo de mais conhecimento, também apresenta o mesmo paradoxo. Estão à margem do jardim, mas agora são deuses, sabendo a diferença entre o bem e o mal. Igual em Sousândrade, o Guesa é o herói à margem por excelência. Não tendo nacionalidade definida, nem moradia, é o errante que em busca de algo, obtém uma iluminação que só advém de uma viagem pelo bárbaro e pelo civilizado, pelo novo e pelo velho mundo, pelo monárquico autoritário e pelo democrático capitalista, em meio ao caos da selva e ao caos da cidade.

Mas a relação com Milton vai mais longe, configurando-se na própria reorganização estrutural do poema, que acontece em 1884, quando o poeta morava nos Estados Unidos. Lobo afirma ser “difícil compreender por que procurou Londres para publicar seu livro” (ibidem, p. 56). Talvez a explicação esteja na reorganização do mesmo para corresponder à estrutura do poema miltoniano. Segundo Lobo, o principal elemento dessa correspondência está na abolição do espaçamento entre as estrofes, aproximando o poema ainda mais de Milton em sua versificação contínua. Um outro fator de contaminação estilística do poeta inglês na poesia do brasileiro está na própria estruturação frasal dos versos. Sousândrade, seguindo o estilo vérsico de Milton, opta pelas freqüentes inversões sintáticas e pelos constantes *enjambements* (ibidem, p. 87).

Entretanto, a influência da poesia miltoniana não está apenas na reestruturação estilística do poema, mas na própria concepção e realização do épico. O Inferno de Wall Street “constitui uma inserção tragicômica dentro de um poema épico-lírico”, conforme apontado pelos Campos, algo presente em Homero mas inconcebível na Épica clássica

posterior, como em Virgílio ou Dante. Outra diferença é que, enquanto em autores como Homero, Virgílio, Dante e Camões ainda há uma superexaltação dos elementos político-culturais de seus poetas, o sentido trágico-épico de *O Guesa* está na busca por um sentido de um povo dominado e já destruído, perto da extinção de seus valores primitivos. Nesse sentido, Sousândrade tem a influência direta de Milton, no qual o drama de seus protagonistas, Adão, Eva e Satã, tem por objetivo justamente refletir sobre sua queda, não sobre seu enaltecimento. Enquanto nos épicos clássicos e em Dante e Camões há uma projeção ascendente que culmina com o retorno/vitória do herói, em Milton e em Sousândrade não há retorno ou vitória possível. São personagens, caídos, decaídos, espiritualmente ou culturalmente, em busca de um sentido para a perpetração de suas existências.

No entanto, apesar dessa relação estrutural entre os dois épicos ser válida, nosso interesse está mais em estudar como os respectivos protagonistas da obra de Milton e Sousândrade se estabelecem como novas representações de um pensamento que nasce entre os séculos XVII e XVIII, fruto do barroco: a representação do herói imperfeito. Lobo já havia percebido essa relação ao afirmar que se Milton buscou “humanizar a figura de Satã, mostrando seus conflitos interiores”, Sousândrade também decidiu “focalizar as diversas facetas da figura do herói, matizando-as de dúvidas e incertezas, como um anti-herói, civilizador e civilizado, dominador e dominado” (ibidem, p. 79). É nesse ponto que pretendemos centrar nosso estudo dos poetas referidos. Após aludirmos à configuração do herói na épica anterior em contraste com a representação de Milton e Sousândrade, agora é necessário perceber o que diferenciava a visão desses dois poetas.

Em *Revisão de Sousândrade*, Luiz Costa Lima, no estudo “O Campo de uma Experiência Antecipadora”, faz referência à capacidade de certos poetas de visualizarem e conceberem certas noções de realidade décadas antes de elas serem percebidas, nomeadas e conceituadas. Essa capacidade é chamada pelo autor de “campo visual da realidade” (Costa Lima, 2002, p. 463), que corresponderia à própria visão do poeta, mas não necessariamente a visão da comunidade na qual o poeta está inserido. Como Costa Lima resume na bem articulada máxima “A arte grega então sobrevive, porém desacompanhada, da forma grega

de vê-la” (ibidem, p. 464), o que poderia explicar a obra de Sousândrade ter sido ignorada no seu tempo e ressurgir nas últimas décadas como obra pertinente, inquietante e passível de análise. Sousândrade, nesse sentido, foi “um grande poeta esmagado pelo clima colonial que o cercava”, nas palavras de Costa Lima, visto que a visão de mundo do período romântico brasileiro estava “condicionada por um sentimento de autopiedade. A experiência do mundo convertia-se assim em uma experiência de consumo, em uma naturofagia. Toda a realidade, a natureza, os elementos, os astros, era imolada em favor do eu” (ibidem, 466). O autor cita a obra de Gonçalves Dias e de Casimiro de Abreu como modelos dessa autopiedade sentimental que marca tanto o romantismo nacionalista ufanista quanto o romantismo melancólico, também associado à obra de Álvares de Azevedo. Se o nosso romantismo estaria centrado nessa autopiedade, nessa relação enviesada na qual o mundo massacra o eu lírico, ou, quanto muito, no qual o eu lírico expressa seu sofrimento por estar no mundo, a lírica de Sousândrade desvia dessas temáticas melancólicas. Seu Guesa não é pressionado pelo mundo porque ele não está diretamente conectado ao mundo como os homens de seu tempo. Como a própria angústia satânica de Milton é não fazer parte do mundo, a angústia do Guesa é, num certo sentido, ver o mundo de fora. E ao mesmo tempo, como Costa Lima argumenta, esse não estar diretamente relacionado com o mundo é o que faz com que o eu lírico aceite e se abra para o próprio mundo.

Nesse sentido, tanto Milton quanto Sousândrade não estão interessados em expressar o que viria a ser chamada de autopiedade romântica. Antes, é em suas obras que tais poetas demonstram o momento preciso em que o ser, já carente e desassociado de ilusões, percebe que está só no mundo. Tal mundo, anteriormente dádiva conquistada e modificada pelo herói, torna-se agora uma realidade ultra-sentida que intensifica sua solidão, o que o faz vagar errante pelo mundo. Quer seja ele Satã ou Sansão, Guesa ou Adão, tal herói não mais sabe seu lugar no mundo e toda a sua reflexão está em tentar encontrar esse lugar. Desse modo, é nessa, e por meio dessa, reflexão que uma determinada visão da realidade se instaura, visão essa não mais ideal, não mais absoluta, como percebida na visão épica

homérica, virgiliana, dantesca e camoniana. E é nessa visão que o novo poeta encontra seu ponto de choque e contraste para a expressão de uma nova visão de realidade.

Tanto Milton quanto Sousândrade possuíam essa visualização da realidade enquanto impressão de um herói imperfeito, confuso, atormentado e à parte do mundo. A tradição que encontraram, seja ela épica, dramática ou lírica, permitiu a esses dois poetas trabalhar uma visão em especial. Milton fez isso por meio de seus heróis, um Sansão acorrentado e um Satã ludibriado, porém nunca confinados. Sousândrade fez isso com o seu Guesa em sua jornada errante e com o seu Adão, só verdadeiramente humano após a queda.

Neste trabalho, tivemos por objetivo traçar um mapa de relações possíveis e prováveis entre as obras de Milton e Sousândrade, especificamente na configuração de seus heróis não heróicos. A partir dessa pesquisa, almejaremos perceber como a percepção poética dos dois autores pode ter uma relação possível com o que, mesmo no Romantismo e mais enfaticamente no Modernismo, convencionou-se chamar de anti-herói moderno.

Referências Bibliográficas

- AUERBACH, Erich. **Dante, poeta do mundo secular**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- BIGNOTTO, Newton. **A Condição humana (Dante)**. In: NOVAES, Adauto (org). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- BLOOM, Harold. **Abaixo as verdades sagradas - Poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias**. Tradução Alípio Correa de Franca Neto & Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo de. **ReVisão de Sousândrade**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira – Volume II**. São Paulo: Livraria Martins Editora, sem data.

- CARTER, Ronal. MCRAE, John. **The Penguin Guide to Literature in English**. New York: Press Union, 2004.
- COSTA LIMA, Luis. **O campo de uma experiência antecipadora**. In: CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *ReVisão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COUTINHO, Afrânio (Org.) **A Literatura na Brasil – Volume II – Romantismo**. Rio de Janeiro: Editorial Sul América S. A., 1969.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura Ocidental**. São Paula: Ática, 2004.
- G. WILLIAMS, Frederick e MORAES, Jomar. **Poesia e Obra Reunida de Sousândrade**. São Luís: Edições AML, 2003.
- LEWIS, C. S. **A Preface to Paradise Lost**. New York: Oxford University Press, 1971.
- LINK, Luther. **O Diabo – A Máscara sem Rosto**. Companhia das Letras. São Paulo, 1998.
- LOBO, Luiza. **Épica e Modernidade em Sousândrade**. São Paulo: Unicamp, 2003.
- MILTON, John. **O Paraíso Perdido**. São Paulo, Martin Claret: 2002.
- MILTON, John. **Paraíso Perdido**. São Paulo: Clássicos Jackson, 1960.
- PRAZ, Mario. **A Carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.
- TINKER, Chauncey B. Sanson Agonistes. In: **Tragic Themes in Western Literature**. New Haven: Yale University Press, 1960.