

CRUZ E SOUSA

as expansibilidades do emparedado

Jair Tadeu da Fonseca
UFOP

RESUMO

Este trabalho examina alguns aspectos da relação entre literatura e “raça” na obra de Cruz e Sousa e em sua recepção crítica. Considerando seu texto “Emparedado” uma expressão poética de identidade cultural, este artigo aproxima a obra de Cruz e Souza do pensamento político de Frantz Fanon.

PALAVRAS-CHAVE

Cruz e Sousa, Frantz Fanon, identidade cultural, raça, literatura.

Desde que foi lançada na cena literária (e cultural) do Brasil, do século XIX até hoje, a poesia de Cruz e Sousa tem também lançado um desafio. Desafio em que podemos reconhecer as contradições, no país, do que se costuma chamar de “vida literária”, aquilo que ultrapassa o texto e que até mesmo pode contradizê-lo, embora participe fundamentalmente de sua criação, recepção e divulgação. Na própria obra poética, já “literária”, algo dessa “vida” está gravado, e, assim, por sua vez, é a obra que também cria seu entorno, maquinando e produzindo outros aparatos que a sustentam externamente.

Quais seriam os desafios colocados pela poesia de Cruz e Sousa aos campos, figuras e forças sociais que cercam a obra literária? Não há dúvida de que o principal deles diz respeito à questão “racial”, ou étnica, em sua relação com a literatura. A estrela do *poeta negro* brilha solitária no cânone literário do Brasil, junto à do “mulato” Machado de Assis e às estrelas “menores” de pouquíssimos outros “não-brancos”. O mais escandaloso é que essa *estrela escura* do Cruzeiro do Sul, a de Cruz e Sousa, permanece solitária, mais de cem anos após a morte do poeta, no céu da noite literária deste país de maioria mestiça e negra. As razões para isso não são difíceis de serem detectadas, tendo em vista as duras condições de vida, a pobreza em que tem vivido a maioria do povo brasileiro, mas os problemas colocados por esse estado de coisas são muito complicados, mesmo no que tange ao campo literário. Na encruzilhada dos questionáveis pares dos processos de inclusão/exclusão sociais com a exclusão/inclusão literárias, a que preço ocorrem os processos de canonização de autores e obras? Interessa a este ensaio o espaço dado à questão “racial”/social/cultural em alguns dos estudos sobre a obra de Cruz e Sousa e, sobretudo, a luz sombria que ela mesma joga sobre o problema de que a própria obra trata, à sua maneira.

Primeiramente, é curioso perceber a importância dada à informação biográfica, por mínima que seja, nos estudos da obra do poeta. É como se não fosse possível falar da poesia

de Cruz e Sousa, sem se referir ao fato de que o autor seja negro. E talvez não seja mesmo possível. Talvez essa seja uma informação importante porque faz atentar para o fato escandaloso da solidão do poeta. Muitos dos textos escritos a respeito de Cruz e Sousa e sua obra mostram-no inescapavelmente como uma *avis rara*, um fenômeno exótico e excêntrico. Em alguns casos, essas abordagens críticas acabam por reproduzir preconceitos ou podem reforçar certos estereótipos, ao reafirmarem as marcas de uma diferença que continua “excluindo” o poeta, no mesmo movimento em que sua poesia é *incluída*, como em uma compensação, no cânone literário. Quando algum texto refere-se a Cruz e Sousa, sempre surgem os epítetos: “poeta negro”, “cisne negro”, “Dante negro”. Alguns deles, aliás, retirados de sua própria obra. O que está por trás ou *antes* disso é o entendimento seguinte: se alguém é considerado poeta, apenas, logo é branco; tratando-se de um poeta negro, isso deve ficar bem claro, devido à excepcionalidade do caso e, vale dizer, ao estigma a que se associa. Aqui mesmo, neste ensaio, referimo-nos acima à “estrela escura” do poeta e à “luz sombria” de sua poesia.

O problema aumenta quando percebemos que, mesmo em abordagens mais ou menos recentes, o determinismo racial marca alguns estudos importantes da obra do poeta. Tomemos o “Vestígio da concordância bantu no estilo de Cruz e Sousa”, escrito por Joaquim Ribeiro, em 1947.¹ É um curioso mas pouco desenvolvido estudo sobre uma suposta relação entre o uso recorrente de aliterações na poesia de Cruz e a concordância aliterativa nas línguas dos bantos. A questão é que o autor do artigo simplesmente ignora o fato fundamental de que a aliteração é um dos principais recursos poéticos verbais usados pelos poetas europeus ligados ao que se chamou de simbolismo, ao qual se liga Cruz e Sousa.

Seria interessante, sim, pensar a *correspondência* ou o *choque* entre uma característica lingüística dos falares africanos e um artifício poético utilizado pelos poetas europeus preferidos de Cruz e Sousa. Nesse cruzamento residiria algo capaz de contribuir para a força da poesia de Cruz, mas não se trata disso: tal interseção é forçada. O problema central do texto de Joaquim Ribeiro, detectável também em muitos outros estudos sobre a obra do poeta catarinense, é aquele a que aludimos: o pertinente reconhecimento do caráter afro-brasileiro da poesia de Cruz e Sousa (ao que parece, inaugurado por Roger Bastide, em seu importante estudo de 1943)² acaba por reforçar, de certo modo, alguns preconceitos, quase sempre presentes quando se trata dos espinhosos conceitos de *raça* e de *etnia*. No curto artigo de Ribeiro, por exemplo, encontramos muitas afirmações perigosas, como estas: “O estilo é a raça”; “Há algo de racial no estilo de Cruz e Sousa”; “Cruz e Sousa era negro e devia trair, na sua linguagem, algo de sua ascendência racial”; “Como negro que era, Cruz e Sousa deixa transparecer em sua linguagem a remota propensão para o falar aliterado”; e assim termina o texto: “Cruz e Sousa, porém, era negro e não poderia jamais se livrar de sua herança étnica. No seu estilo, encontramos, pois, vestígio da linguagem de seus ancestrais. É a marca do sangue africano alimentando o esplendor de seu gênio literário”.³

Nada mais vago do que essa retórica, de base supostamente científica – positivista, de fato –, encharcada de fatalismo, regida que é pelo determinismo “racial” – racista, na

¹ Cf. RIBEIRO. Vestígio da concordância bantu no estilo de Cruz e Sousa, p. 220-223.

² Cf. BASTIDE. Quatro estudos sobre Cruz e Sousa, p. 157-189.

³ RIBEIRO. Vestígio da concordância bantu no estilo de Cruz e Sousa, p. 220-223.

verdade. O problema em relação ao conceito – e ao preconceito – de raça é que ao mesmo tempo em que se eles se afirmam como “construções” sociais, supostamente elaboradas de modo racional/intelectual, deitam raízes num solo encharcado de sangue, para usarmos uma hipérbole condizente com a situação referida. Se, por um lado, *raça* é um conceito, por outro é um *pré*-conceito, algo *anterior* a ele. A idéia de raça se desprende do racional, do que é supostamente científico, ou intelectual, e se perde onde ela supostamente se encontra e se funda: no orgânico, no sangue, e nos corpos, em sua genealogia e destino.

Nesse dilaceramento nos vemos, quando tratamos desse tema e vivemos os problemas “raciais”. Nesse dilaceramento encontramos Cruz e Sousa. Na encruzilhada das culturas, onde elas se confrontam e, de modo conflituoso, se mesclam. É que a “mestiçagem” cultural não se dá sem problemas, por motivos óbvios: há sempre um pólo dominante nesses encontros de culturas. E não há dúvida de que num caso como o de Cruz e Sousa, um poeta, o pólo que domina é o da cultura branca, de origem européia, aclimatada no Brasil. No campo da literatura, como em outras áreas, não há como escapar disso completamente, porque a poesia, como a entendemos, é uma modalidade artística e uma prática cultural marcadas pelos parâmetros das civilizações européias – justamente as que dominaram política e economicamente o mundo nos últimos séculos.

Mesmo o que se chama de poesia africana e africanista, a poesia da negritude e da diáspora, de cunho mais recente, posterior à de Cruz e Sousa, ainda que se queira menos presa a parâmetros da poesia feita nos países colonizadores, também mantém laços com essa poesia, a começar pela língua. Uma coisa é a “poesia” dos cânticos e das narrativas orais dos povos africanos, ou afro-americanos; outra, uma poesia como a de Cruz e Sousa, que trafega pelas vias de uma rede nacional/internacional de circulação artística, criada a partir das redes coloniais. O que não significa que esses dois diferentes momentos e lugares de elaboração poética não se cruzem. Como dizíamos acima, nessa encruzilhada cultural há uma luta entre potências, em que uma é hegemônica. Veremos que talvez no campo da música popular, por exemplo, no *blues*, ou no samba, em que a expressão de artistas negros se torna mais forte, em quantidade e qualidade, há como que um equilíbrio maior entre os pólos em questão. Não há hegemonia cultural branca, nesse caso. Na poesia, sim, há.

Entretanto, não devemos entender que o campo da literatura seja de propriedade daqueles que instituíram maior número de edificações sobre ele e o expandiram sobre um mundo sob seu controle. Desde que se tenha acesso a bens culturais, como livros de poemas, e aos chamados “círculos literários”, acesso à educação e à discussão de questões relativas à poesia, pode-se passar ao seu exercício, com maior ou menor talento. Apesar da exclusão social dificultar e mesmo impedir tais acessos, o fazer poético não é atividade exclusiva dessa “raça” ou daquela classe: ele até pode ser índice de uma importante parcela de seu poder no campo da cultura e da arte, mas nunca algo sobre o qual uma “raça” ou classe tenha domínio total e absoluto.

Assim, seria praticamente impossível a um poeta da época de Cruz e Sousa, negro ou não, não ser um artista/intelectual “colonizado”. Mas não menos “colonizado” do que os românticos, nacionalistas, a descobrirem o Brasil na Europa. Como os modernistas, aliás. Oswald de Andrade que nos perdoe, mas, apesar do carnaval que fizemos, sempre fomos e, de certo modo, ainda somos catequizados.

O que interessa, de fato, é o que se faz a partir dessa constatação. Parece não haver dúvida de que Cruz tinha plena consciência da encruzilhada em que se encontrava e que

o levaria a um beco sem outra saída que a da poesia. É justamente da falta de saída que trata um de seus textos mais significativos, “Emparedado” (de *Evocações*, 1898). E é muito significativo que o poeta dos amplos espaços longínquos, o poeta do infinito, seja também o poeta de “Emparedado”, o poeta emparedado.

Não! Não! Não! Não transporás os pórticos milenários da vasta edificação do Mundo, porque atrás de ti e adiante de ti não sei quantas gerações foram acumulando, acumulando, pedra sobre pedra, pedra sobre pedra, que para aí estás agora o verdadeiro emparedado de uma raça.⁴

O texto dá a entender que as paredes que cercam o emparedado são externas, alegorias de tudo o que é capaz de cercear a liberdade e limitar as capacidades criativas e outras, em função de uma dada condição racial e social. Eis as “paredes” nomeadas no texto: “Egoísmos e preconceitos”, “Ciências e Críticas”, “Despeito e Impotências”, “Imbecilidade e Ignorância”.⁵ Ao fim, entretanto, afirma-se que o poeta está emparedado dentro de seu sonho.

Pode ser interessante também compreender, nessa leitura alegórica, que o poeta, em última instância, está *emparedado em seu corpo* e que as paredes bem podem ser sua pele. Afinal, é também o corpo que diz da “raça”, em relação a outros corpos, é o corpo que se expõe nos embates da vida social, é o corpo que sofre os baques da existência, mas também resiste e sonha. Entre o dentro e o fora está a pele, em que se gravam as marcas do tempo, os signos da “raça” e da condição social, sublimados nos poemas que são uma paradoxal *materialização da transcendência*. Cabe perceber que Cruz e Sousa, poeta da transcendência, da desmaterialidade, da espiritualidade, é também um poeta sensual, um poeta do corpo. Para ficarmos apenas no texto em questão, basta atentar para a grande quantidade de metáforas físicas nele entranhadas, por exemplo, no seguinte trecho – uma alegoria dos processos de *escrita e leitura como atos de violência*, tecida com uma intensidade que parece antecipar Frantz Fanon:

O que tu podes, só, é agarrar com frenesi ou com ódio a minha Obra dolorosa e solitária e lê-la e detestá-la e revirar-lhe as folhas, truncar-lhe as páginas, enodoar-lhe a castidade branca dos períodos, profanar-lhe o tabernáculo da linguagem, riscar, traçar, assinalar, cortar com dísticos estigmatizantes, com labéus obscenos, com golpes fundos de blasfêmia as violências da intensidade, dilacerar, enfim, toda a Obra, num ímpeto covarde de impotência ou de angústia.

Mas, para chegares a esse movimento apaixonado, dolorido, já eu antes terei, por certo – eu o sinto, eu o vejo! – te arremessado profundamente, abismantemente, pelos cabelos a minha Obra e obrigado a tua atenção comatosa a acordar, a acender, a olfatar, a cheirar com febre, com delírio, com cio, cada adjetivo, cada verbo que eu faça chiar como um ferro em brasa sobre o organismo da Idéia, cada vocábulo que eu tenha pensado e sentido com todas as fibras, que tenha vivido com os meus carinhos, dormido com os meus desejos, sonhado com os meus sonhos, representativos integrais, únicos, completos, perfeitos, de uma convulsão e aspiração supremas.

Não conseguindo impressionar-te, afetar-te a bossa intelectual, quero ao menos sensacionar-te a pele, ciliciar-te, crucificar-te ao meu estilo, desnudando ao sol, pondo abertas e francas, todas as expressões, nuances e expansibilidades deste amargurado ser, tal como sou e sinto. (...)

⁴ SOUSA. Emparedado, p. 165.

⁵ Sousa. Emparedado, p. 165.

Ah! destino grave dos que vieram ao mundo para ousadamente deflorar as púberes e cobardes inteligências com o órgão másculo, poderoso da Síntese, para inocular nas estreitezas mentais o sentimento vigoroso das Generalizações, para revelar uma obra bem fecundada de sangue, bem constelada de lágrimas, para, afinal, estabelecer o choque violento das almas, arremessar umas contra as outras, na sagrada, na bendita impiedade de quem traz consigo os vulcanizadores Anátemas que redimem.⁶

Com seu paradoxal, ou dialético, idealismo orgânico, “Emparedado”, apesar do simbolismo, apresenta uma alegoria (não um símbolo) da *produção do poético como uma agonística e uma antagonística*. Trata-se de uma alegoria porque há um “projeto”, no qual parte-se de um conceito para as imagens em série, e não da imagem à idéia que se ajustam no símbolo, inefável e absoluto; a alegorização permite ler no texto as marcas da história, marcas estas bem materiais. Além disso, trata-se de um projeto agonístico e antagonístico porque o que se mostra aí é um confronto, um combate, não um processo pacífico de criação e leitura. Dilacerado, o poeta, armado com sua obra, investe violentamente contra o leitor/crítico porque já presente sua reação: ele, como poeta, é seu primeiro leitor. E o campo da luta e da agonia é o do próprio texto como arena social e pessoal. Lembre-se também que os neologismos tão caros a Cruz e Sousa eram considerados uma violência à língua, vale dizer, à gramática, em tempos de purismo parnasiano.

Com a escrita e a leitura, entendidas alegoricamente como um processo agressivo, mas não odioso, são transferidas para o texto as violências sofridas pelos corpos submetidos e supliciados dos escravos e também um outro tipo de violência, aquela que sofre o poeta, física e metafisicamente emparedado em sua pele negra e em sua poesia (máscara) branca. Daí o texto ser um espaço de confronto, não de confraternização. As formas poéticas do outro, as da sociedade dominada pelos brancos e ricos, a sociedade que lê o poeta negro e pobre, são usadas por ele em nome da superação dessa sociedade e em nome da transcendência que seria propiciada por essas formas poéticas, imagens que são do dilaceramento, do gozo e do sofrimento do corpo e da alma. No “Emparedado”, aliás, a confraternização possível é mesmo a do sofrimento, transferido ao leitor hipócrita, que, crucificado ao estilo do poeta, é capaz, assim, de compartilhar “todas as expressões, nuances e expansibilidades” do emparedado.

A violência como linguagem surge no lugar da linguagem da violência inerente aos mal-estares colonial, pós-colonial e neocolonial que mantêm o bem-estar material de alguns, à custa do sofrimento de muitos. Textos como “Emparedado” e muitos outros desmentem a injuriosa caracterização de Cruz e Sousa como “negro de alma branca” e nefelibata, alheio à sua condição e à de seu povo. Sabe-se que o poeta participara da campanha abolicionista e defendia idéias socialistas. A este respeito, leia-se o texto em prosa sobre a morte de um poderoso e rico senhor de escravos, “Consciência tranqüila”, um dos mais violentos textos brasileiros sobre os horrores da escravidão e que já é anticapitalista.⁷ Tome-se também a carta de 11 de abril de 1894, que Cruz escreveu a Gonzaga Duque, propondo que a *Revista dos Novos* apresente também “escritos sintéticos, muito generalizados, sem personalismo, sobre política socialista”.⁸ Vale considerar que Gonzaga Duque, na resposta

⁶ SOUSA. Emparedado, p. 160-161.

⁷ Cf. SOUSA. Consciência tranqüila, p. 113-124.

⁸ SOUSA. Carta de Cruz e Sousa a Gonzaga Duque, p. 221.

ao poeta, discorda: “Penso que esses assuntos de política sintética, ou mesmo sejam de política aplicada, destoam flagrantemente das serenas páginas de uma revista de Arte (...)”.⁹ Não é difícil perceber quem prefere viver e pisar em brancas nuvens, nesta história. E mesmo que se reconheça, obviamente, que as posições políticas de Cruz e Sousa não estão em linha direta com a maior parte de sua obra, é inegável que o conhecimento delas contribui para que se releia de outro modo sua poesia.

Assim, é possível aproximar Cruz e Sousa de Frantz Fanon, este recentemente “recuperado” pelos meios acadêmicos internacionais, dada a força do seu pensamento sobre certas questões culturais e psicossociais, principalmente as relativas às questões étnicas e de classe nas lutas pela descolonização, pensamento que realiza uma análise implacável do papel do intelectual colonizado nesses processos.¹⁰ Metáforas corporais e a violência como metáfora caracterizam parte considerável da obra de Cruz e são as grandes marcas dos escritos do militante político martinicano, que se apóiam bastante em textos literários, principalmente nos de seu conterrâneo Aimé Césaire. Sem dúvida, o poeta brasileiro já antecipa problemas dos quais se ocupariam artistas e pensadores negros de diversas partes do mundo, na África e em sua diáspora.

A paradoxal expansibilidade do poeta entre paredes o conduz à África, mas esta surge como uma construção poética forjada pelos signos de sua própria obra, aos quais se misturam signos do imaginário cultural – colonial – do Ocidente acerca não só da África, mas também do Brasil. A África, no texto de Cruz, não é simplesmente o lugar virtual das origens ancestrais do artista. Antes, é um obstáculo tanto à origem do poeta quanto ao seu *status* em seu lugar atual, brasileiro, que é, de certo modo, ainda torturadamente africano:

Artista! pode lá isso ser se tu és d’África, tórrida e bárbara, devorada insaciavelmente pelo deserto, tumultuando de matas bravias, arrastada sangrando no lodo das Civilizações despóticas, torvamente amamentada com o leite amargo e venenoso da Angústia! (...)

Artista?! loucura! Loucura! Pode lá isso ser se tu vens dessa longínqua região desolada, lá do fundo exótico dessa África sugestiva, gemente, Criação dolorosa e sanguinolenta de Satãs rebelados, dessa flagelada África, grotesca e triste, melancólica, gênese assombrosa de gemidos, tetricamente fulminada pelo banzo mortal; dessa África dos Suplícios, sobre cuja cabeça nirvanizada pelo desprezo do mundo Deus arrojou toda a peste letal e tenebrosa das maldições eternas!

A África virgem, inviolada no Sentimento, avalanche humana amassada com argilas funestas e secretas para fundir a Epopéia suprema da Dor do Futuro, para fecundar talvez os grandes tercetos tremendos de algum novo e majestoso Dante negro!¹¹

Fazendo com que falem, em seu texto, não apenas vozes da África, mas diferentes vozes *sobre* a África, inclusive as do colonizador, Cruz e Sousa compõe o quadro, mais uma vez dilacerado, da cena de suas origens perdidas e uma alegoria da tragédia transcultural da colonização. Entre o amor e o horror, o poeta cria uma imagem dolorosa do continente que é desconhecido mesmo para si; buscar a África significa que ela está perdida, distante, mas é como se estivesse ao alcance das mãos, entre as paredes da imaginação poética, de base européia, e de uma dura realidade social, brasileira.

⁹ DUQUE. Carta de Gonzaga Duque. In: CAROLLO, p. 222.

¹⁰ Cf. FANON. *Peau noire, masques blancs* e *Os condenados da terra*.

¹¹ SOUSA. *Emparedado*, p. 163.

Essa imagem, se é o signo de uma sofrida ligação entre o poeta e seus ancestrais, não conduz ao Continente Negro, evidentemente, mas leva-o a uma África de si mesmo e dos outros que o compõem: leva-o à sua poesia, que aspira à permanência, e ao seu tempo e lugar – vividos para serem superados. Tudo isso ocorre no encontro/embate de Cruz e Sousa com a tradição literária ocidental, desembocada no Brasil, tradição enriquecida com sua obra. É assim que o poeta chega ao seu emparedamento no corpo físico, por sua vez emparedado pela sociedade, e anseia pela expansibilidade do *corpus* poético que o aprisiona e liberta.



ABSTRACT

This article examines some aspects of the relationship between literature and “race” in Cruz e Sousa’s work and in its critical reception. Considering his text “Emparedado” [Walled in] as a poetic expression of cultural identity, this article compares Cruz e Sousa’s work to Frantz Fanon’s political thought.

KEY WORDS

Cruz e Sousa, Frantz Fanon, cultural identity, race, literature.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASTIDE, Roger. Quatro estudos sobre Cruz e Sousa. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1979.
- DUQUE, Gonzaga. Carta de Gonzaga Duque. In: CAROLLO, Cassiana Lacerda (Org.). *Decadismo e simbolismo no Brasil – Crítica e poética – v. 1*. Rio de Janeiro/Brasília: Livros Técnicos e Científicos/INL, 1980.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 2. ed. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil, 1952.
- RIBEIRO, Joaquim. Vestígio da concordância bantu no estilo de Cruz e Sousa. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1979.
- SOUSA, João da Cruz e. Carta de Cruz e Sousa a Gonzaga Duque. In: CAROLLO, Cassiana Lacerda (Org.). *Decadismo e simbolismo no Brasil – Crítica e poética – v. 1*. Rio de Janeiro/Brasília: Livros Técnicos e Científicos/INL, 1980.
- SOUSA, João da Cruz e. Consciência tranqüila. In: MURICY, Andrade (Org.). *Para conhecer melhor Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Bloch, [s.d.].
- SOUSA, João da Cruz e. Emparedado. In: MURICY, Andrade (Org.). *Panorama do movimento simbolista brasileiro – v. I*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.