

**CRUZ E SOUSA – DE POETA NEGRO A POETA UNIVERSAL***Juan Marcello Capobianco (UFF)*[juandireito@yahoo.com](mailto:juandireito@yahoo.com)**1. *Leitura épica e leitura atual***

Quando a moderna crítica debruça suas lentes analíticas sobre a vastidão da riqueza do legado que nos foi deixado pelos *lumières* da poesia e da literatura, em fins do século XIX, oscila sempre numa dicotomia insuperável. A questão ora se apresenta moderna e arrojada, buscando enfoques e estudos já desenvolvidos por longas décadas de apuro crítico-conceitual no século XX e XIX – análises que, a bem da verdade, descobrem tesouros que sequer eram suspeitados pelos autores antigos – ora realiza a mais temerária e perigosa das perquirições, forçando uma ressitualização épica e deslocando o eixo de visão para o contexto sócio-político, as confluências literárias e a essencialidade da mundividência contemporânea àquele autor ou obra – o que, no mais das vezes, desperta mais questionamentos que conclusões.

É de se pressupor que tal aspecto tenha sido considerado pela crítica, o que, ademais, bem já o demonstrou Hans-Georg Gadamer (*apud* COMPAGNON. 2010, p. 63), em 1960:

Como toda restauração (...) o restabelecimento das condições originais é uma tentativa que a historicidade de nosso ser destina ao fracasso. Aquilo que restabelecemos, a vida que fizemos retornar da alienação, não é a vida original (...) senão transmissão de um sentido então defunto.

Deste modo, hodiernamente se assiste ao fortalecimento da noção crítica de incorporação da multiplicidade de sentidos e (re)leituras de uma obra, como uma espécie modificada de *palimpsesto* onde, sem delir o esforço do manuscrito artístico, as camadas sobrepostas no curso do tempo vêm a se aderir e enriquecer a visão, nunca a obliterá-la. Não é outra a solução apresentada por Gadamer (COMPAGNON. 2010, p. 64), para quem o sentido de um texto “(...) deve ainda incluir a história de sua crítica por todos os leitores de todas as idades, sua recepção passada, presente e futura”.

## 2. Cruz e Sousa e a “imagem poética e antíteses”

Tal lucidez hermenêutica da crítica literária se faz sentir com grande peculiaridade na obra do poeta catarinense João da Cruz e Sousa (1861-1898), cuja potência lírica da obra e virtuosismo ainda hoje reclamam estudos mais detidos e percucientes, em vista da disparidade de enfoques que ainda hoje se lhe dão, e da escassez de pesquisas neste sentido, quiçá em virtude destes e de outros ruídos conceituais.

É tradição a análise da obra de Cruz e Sousa por um viés psicológico e social (v. BASTIDE, 1943), como uma tentativa de superação dos limites impostos pela cor da negra da epiderme, na busca pela ascensão social como vitória contra o preconceito e barreiras impostas aos negros. Tal justificativa talvez viesse ao encontro de algum poeta panfletário, menor entre as letras e maior como revolucionário, em um período de abolição da escravatura e de turbulentos conflitos. No entanto, em Cruz e Sousa tal enfoque específico – ainda que Bastide houvesse negado qualquer determinação última de “explicar” Cruz e Sousa como “um negro” que foi poeta, entretanto, *mau grado seu*, deixando exatamente este lastro marcante para a fortuna crítica do poeta – mostra-se propício a uma releitura, diante da observação de que a verve artística e transcendência da lírica poética do catarinense, a tensão limiar no manejo dos recursos do símbolo e das distensões imagéticas, não se encontram presas a modismos épicos, revelando-se vibrantes ainda nos dias de hoje.

Justamente o distanciamento histórico-crítico – que nos situa a mais de um século da morte de Cruz e Sousa – permite observar que sua poética possui alguns aspectos *icônicos*, que prometem enriquecer as tradicionais análises centradas na questão da raça negra ou na mera “revolta social”. A força prolífera da antítese ocupa, no poeta catarinense, amplitude sinfônica impalpável, tanto quanto distende a linguagem além de seus sentidos ordinários, e mesmo além dos sentidos lógicos. É o que se pode ver no soneto “Música da Morte”, de “Faróis” (SOUSA, 2000, p. 128):

A música da Morte, a nebulosa,  
Estranha, imensa musica sombria,  
Passa a tremer pela minh'alma e fria  
Gela, fica a tremer, maravilhosa...

Onda nervosa e atroz, onda nervosa,  
Letes sinistro e torvo da agonia,  
Recresce a lancinante sinfonia,  
Sobe, numa volúpia dolorosa...

Sobe, recresce, tumultuando e amarga,  
Tremenda, absurda, imponderada e larga,  
De pavores e trevas alucina...

E alucinando e em trevas delirando,  
Como um Ópio letal, vertiginando,  
Os meus nervos, letárgica, fascina...

É perceptível que, na primeira estrofe, a terminologia imbuída de intenso *negativismo* espalhe uma *névoa semântica demonizante*, mormente pela menção a “nebulosa”, “estranha”, “sombria”, “fria”, ou que “treme e gela”. O soneto irrompe, portanto, numa relação dialética entre a música e toda essa carga peculiar.

Entretanto, o último vocábulo da primeira estrofe (“maravilhosa”) cria uma relação de oposição, de flagrante antítese, que desde este momento tensiona a contradição do *maravilhamento* pelo abjeto, pelo feio<sup>2</sup>, ou pelo negativo. Como o poeta não fornece elementos – que seriam, talvez, peculiares à prosa – para que o leitor construa relações lógicas e fechadas sobre essa antítese de “encantamento pelo feio” (ou pelo negativo), a potência da contradição eleva seu tensionamento até a dissolução *fora da linguagem*, como imagem, sensação, percepção fugidia, pois dentro dos mecanismos lógico-semânticos da língua articulada não há recursos para tais definições, ao menos, não no patamar que pretende Cruz e Sousa, a partir de um exame maior.

Tal recurso é particularmente utilizado de uma forma menos explícita e mais sutil – o que indica um requinte estilístico da lírica cruzesousiana – na última estrofe, quando se opera a contraposição entre os termos “ópio letal”, “vertiginando”, “letárgica”, “alucinando”, “trevas”, e (novamente) a última palavra da estrofe: “fascina”. Dentro do campo semântico deste vocábulo encontram-se sentidos um tanto neutros, como *ofuscamento* ou *paralisia*, mas a estrutura dos versos do poeta catarinense parece indicar para uma repetição – de outro modo – do recurso antitético utilizado na primeira estrofe. “Fascina”, portanto, seria um deslumbramento, uma efusão de gozo e de *contemplação*.

---

<sup>2</sup> Hugo Friedrich (1991, p. 77) aponta para a intensidade artística do feio e do grotesco, buscada na segunda metade do século XVIII de forma oposta ao Romantismo, e referindo-se a Rimbaud, diz que “recebe, então, a tarefa de servir a uma energia sensitiva que impele à mais violenta deformação do real sensível. Uma poesia que toma por meta nos seus objetos menos os conteúdos que as relações de tensão sobreobjetiva”.

Não é em vão, deve-se notar, que tais antíteses são corroboradas e reforçadas pelas reticências ao final de cada estrofe – incluindo a primeira e a última. É bem como se Cruz e Sousa, ao surpreender com o expediente *antinômico* da contradição, precisasse estender seus efeitos e diluí-los através da amplitude das reticências.

A antítese que permeia a primeira e a última estrofes é força motriz de uma unidade expressiva que não está subordinada à construção de sentidos fechados e lógicos para os símbolos. Não é o sentido constante, reafirmado, que transmite a força apoteótica do símbolo, mas justamente a insolúvel tensão da antítese. Em sua dissertação de Mestrado, Leonardo Pereira de Oliveira (2007, p. 90) demonstra que, na poesia de Cruz e Sousa, “a antítese (...) transforma a língua cotidiana em tensão poética. Assim, a angústia do limite da expressão verbal é superada, a palavra é projetada para fora da linguagem verbal, tornando-a imagem poética”.

Não obstante a busca de sentido revele abismos onde a ideia de “imagem poética” possa ser pressentida, porém acima dos limites distendidos da própria linguagem, notório embate dicotômico pode ser observado entre a “clareza” da construção do verso, e sua *transcendência imagética*, onde a quebra se dá não na *sintaxe*, mas entre a linguagem e a infinitude de sentidos possíveis, preservando a *forma* acima de todos estes embates.

Nesses aspectos é perceptível a herança dos antigos franceses, como demonstra Hugo Friedrich (1991, p. 115-116), fazendo menção a Mallarmé, para quem o trabalho no verso “produz, ‘de vários vocábulos, uma palavra nova, total’, para assegurar nesta o ‘isolamento da linguagem’ (...) – o isolamento do discurso funcional, o ‘girar sobre si mesmo do corpo universal da linguagem poética’”, o que se coaduna num trabalho de “precisão formal do verso” (*op. cit.*), onde o “rigor formal contrasta com os conteúdos oscilatórios”. (*op. cit.*)

Neste sentido, além da poesia simbólica de Cruz e Sousa mostrar-se herdeira de uma escola literária de renovação – sem, que, com isso, perca a poesia do catarinense em *originalidade pessoal* – tais recursos de obediência à forma e distensão dos sentidos se revela sobrevivo além do apogeu do Simbolismo, como novamente indica Friedrich:

(...) na lírica contemporânea [escrevia em 1956] – em Valéry, Guillen e nos poetas afins a este – permaneceu o fato de que uma poesia de extrema abstração e ambiguidade exige a ligação da forma, como um apoio num espaço sem coisas concretas, como caminho e medida para seu canto poético

Tais extremos – visíveis na amplitude quase impalpável dos versos e no perfeito rigor da forma e da métrica – mostram-se claros quando Cruz e Sousa faz menção, ainda no soneto “Música da Morte”, ao “Letes sinistro” – rio mitológico-dantesco do esquecimento, sobre o qual há diversos e extensos estudos a respeito (BRANDÃO, 1986, p. 54, GRIMAL, 1993, p. 204) – não somente tensiona aspectos apavorantes que integram o imaginário histórico-coletivo, mas abre a visão para que, nos movimentos deste *rio*, a *imaginação* realize movimentos ascendentes ou velozes (“sobe”, “recresce”, “vertiginando”); paralisantes (“tremor”, “gela”, “nervosa”, “agonia”, “alucina”, “letárgica”); estonteantes (“ópio letal”, “lancinante sinfonia”); de escuridão (“música sombria”, “trevas”) sem *jamais* apontar – em momento algum – qualquer gênero ou andamento musical, se é que a “Música da Morte” é, de fato, uma *música*.

A partir do ponto em que tais símbolos destroem os vínculos lógico-semânticos ordinários, há um deslocamento intransponível na malha fechada da *compreensão*, e diversas leituras podem ocorrer *simultaneamente*, e mesmo contrapostas, sem que sejam excludentes.

Tal recurso lírico, capaz de permitir que permaneçam latentes interpretações antagônicas ou díspares, é bem uma marca da lírica moderna, iniciada a partir do simbolismo francês (v. FRIEDRICH, 1991), que se percebe ao largo da obra de Cruz e Sousa.

Assim, por exemplo, “A Música da Morte” pode ser música, mas pode ser aquilo que, nas profundezas do inconsciente do leitor, através de um viés psicanalítico<sup>3</sup> (v. FREUD, 1996), se *transforme ou represente* música, seja no prazer da abstração expressiva do ouvinte, seja na comunicação à linguagem espiritual do leitor. As particularidades da música – como arte – mostram-se além da mera tessitura de sons, o que evoca outros limiares.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Sem adentrar no estudo da psicanálise, o que o espaço não permite, é emblemático o campo de estudos que se abre diante do confronto histórico do surgimento e apogeu do Simbolismo na poesia (1857 até aproximadamente o fim do século XIX), e a obra considerada inaugural da Psicanálise, “A Interpretação dos Sonos”, de S. Freud, em 1900.

<sup>4</sup> Os aspectos evocativos da música, fazendo sempre uma direta referência ao soneto “Música da Morte”, incitam à profunda reflexão. Quando uma obra musical nos toca a imaginação, nos aterroriza e encanta, nos prende e arrebatada, após o seu término fica a *impressão emocional* de tal experiência. Ainda que não recordemos da música objetivamente falando, seu impacto permanece abstrato nos refulgos do inconsciente, pulsando e atraindo para novas audições. É talvez este um dos sentidos mais significativos em que se possa falar de *música* no citado soneto de Cruz e Sousa.

Isto porque a intensidade assustadora das expressões carregadas de aspectos sensoriais, imagéticos e dolorosos é elevada ao limiar de sentido para romper com a lógica cartesiana e reclamar, do leitor, que sinta a *música* cuja intensidade e maravilhamento *para ele* – sempre o leitor – sejam o ícone que Cruz e Sousa grava a fogo nos versos. Nunca se poderá saber que música é essa num contexto racional, mas o leitor o saberá, ou o *sentirá*.

Tais rupturas no contexto da logicidade são anteriores a Cruz e Sousa, conquanto o Poeta do Desterro tenha indubitavelmente impresso seu condão personalíssimo. Nesta linha afirma Friedrich (1991, p. 46), referindo-se a Baudelaire:

Esta antítese exacerbada passa através de quase toda poesia. Muitas vezes, comprime-se no espaço mais conciso e torna-se dissonância lexical, como “grandeza suja”, “caído e encantador”, “horror sedutor”, “negro e luminoso”. Esta aproximação do que normalmente é incompatível chama-se: *oxymoron*. É uma antiga figura do discurso poético, apropriada para exprimir estados complexos da alma.

Em se tratando de Cruz e Sousa, as análises modernas revelam-se profundamente afortunadas em suas soluções, pois concentram-se diretamente no foco poético, e abrem luzes sobre o material textual efetivo, que é – em suma – o grande legado cruzesousiano.

Tal ângulo ganha relevo quando se observa, ainda em “A Música da Morte”, que a referência do poeta a termos como “música sombria” e “em trevas delirando”, associados a um contexto de fortes símbolos negativos/satanistas – ao menos numa primeira leitura – como já demonstrado nos vocábulos “agonia”, “dolorosa” ou “amarga”, surpreendentemente não levaria qualquer leitor a considerar algum resquício de racismo, emblematização da cor, ou mesmo à vinculação da cor negra a paradigmas do “mal” ou do “negativo”.

Em Cruz e Sousa, tais expedientes são aptos a indicar um enfoque de certo modo arrojado, onde o Simbolismo se impõe de tal forma para a eclosão de uma lírica que perpassa as cores, que perde a razão de ser qualquer sentido fechado que atribua, por exemplo, à cor branca uma negação à raça negra ou desejo de abandonar a origem africana; bem como excluem a menção à cor no intuito de qualquer desprestígio à raça.

É tradicional a abordagem, por uma parte da crítica, da obsessão de Cruz e Sousa pelas cores como um desejo recalçado de ser branco, ou de demonstrar *mérito* para ao branco se equiparar. Tal enfoque ignora a

estrutura da escrita simbolista, onde as cores carregam um sentido absolutamente não social. Quando queremos expressar uma situação difícil demais, dizemos: “a situação está preta”, fazendo uso do símbolo como escuridão onde nada se pode ver.

Isto porque o Simbolismo é prolífero na utilização das sugestões cromáticas, tanto na pureza, sublimação e limpidez da *cor branca*, quanto da sensualidade ardente da *cor vermelha/rubra*, ou no medo, dificuldade ou satanismo da *cor negra*, e até mesmo invertendo todos estes sentidos.

O problema é, por certo, mais vasto do que se nos apresenta à primeira vista, ou do que o espaço permite aprofundar, entretanto, o supremo virtuosismo com o qual Cruz e Sousa conduz sua obra poética, esclarece que seus imperativos artísticos, expressos nas antinomias limítrofes, na tensão lírica extrema, nas dicotomias inconciliáveis, busca retratar o indefinível humano e transcendente – muito embora tais *névoas de sentido*, no psiquismo do leitor, busquem proliferação, condensação ou explosão – muito além de qualquer pressuposto etnocêntrico ou psicológico.

E, ainda que se possa realizar algum tipo de associação entre a densidade pictórico-simbólica das cores e seu sentido quase paradigmático, é o próprio Cruz e Sousa que quebra tal procedimento, como se vê na conclusão do soneto “Vinho Negro”, em “Últimos Sonetos” (SOUSA, 2000, p. 199):

(...) O vinho negro do pecado inquieto.

E tudo nesse vinho mais se apura,  
Ganha outra graça, forma e formosura,  
Grave beleza d'esplendor secreto.

O fenômeno da linguagem se apresenta, ainda, se se quiser distender os conceitos a partir de Cruz e Sousa, *tricotômico*. Para ilustrar, ao mesmo tempo que duas imagens aprioristicamente incompatíveis encontram um embate semântico fortíssimo no interior do verso, não perdem sua presença e tensão, redundando na criação de um sentido terceiro, extremamente mais potente que a mera conjunção das duas expressões. Convivem ambos os sentidos de cada expressão, a imagem ou ideia resultante delas, e ainda a “imagem poética além da linguagem” da qual nos fala Leonardo (OLIVEIRA, 2007, p. 90).

A noção de transgressão da língua, em franca antecipação expressionista, é notável em Cruz e Sousa. Não é sobre outra coisa que faz referência Paulo Leminski, em seu estudo sobre Cruz e Sousa: “*Expressionismo: as palavras submetidas à mais alta voltagem emocional*” (LEMINSKY, 1983, p. 47). Tais incursões no terreno expressionista tornam-se significativamente gritantes no poema “Violões que Choram” (SOUSA, 2000, p. 122), quando seu início desliza em *suave simbolismo*, não antevendo os movimentos tormentosos, agônicos, transmutadores de fraquezas e ignotas forças, numa sinfonia de percepções e extremismos. Dentre os 36 quartetos, comparem-se o 3º, o 18º e 19º e o 25º:

Sutis palpitações a luz da lua,  
Anseio dos momentos mais saudosos,  
Quando lá choram na deserta rua  
As cordas vivas dos violões chorosos.

(...)

Que anelos sexuais de monjas belas  
Nas ciliciadas carnes tentadoras,  
Vagando no recôndito das celas,  
Por entre as ânsias dilaceradoras...

Quanta plebeia castidade obscura  
Vegetando e morrendo sobre a lama,  
Proliferando sobre a lama impura,  
Como em perpétuos turbilhões de chama

(...)

Fantasmas de galés de anos profundos  
Na prisão celular atormentados,  
Sentindo nos violões os velhos mundos  
Da lembrança fiel de áureos passados;

(SOUSA, 2000, p. 123-125).

Diante das antíteses internas, na referência sexual às monjas, na castidade plebeia, nas celas (prisões) da vida monástica e cheia de “ânsias dilaceradoras”, na estagnação deletéria da castidade e virgindade através de turbilhões (de conflitos) se proliferando, é possível observar um choque antitético ainda mais poderoso, que se dá *entre os períodos*. Na 18º estrofe, a ânsia sexual é dilaceradora, mas não mais que “vaga entre os anelos sexuais”, o que não ocorre com a castidade plebeia da estrofe seguinte, cuja intensidade destrói a falsa estabilidade anterior. Enquanto numa estrofe o desejo tortura, mas fica estável, na outra a estabilidade é desconstruída em “vegetando sobre a lama impura”.



Entretanto, tais vocábulos e expressões são dotados de tamanho poder polissêmico, e os limites imagético-sensoriais são tão dilatados, que o leitor se defronta com um campo de *quase completa releitura*, recriando horizontes ignotos nas imagens poéticas dos versos, possivelmente diferentes ou opostos aos explanados aqui.

Na última estrofe citada, os “fantasmas das galés”, ou a “prisão celular” teriam sentido muito diverso se não houvesse, no quarto verso, “áureos passados”, numa quebra antitética que não se resolve na linguagem, mas para além dela.

Nesta mesma estrofe, duas leituras são imediatamente possíveis, mas a partir destas, outras há ainda mais reveladoras. Pode ocorrer identidade entre aqueles que *tangem* os violões chorosos e suas histórias de vida, retidas em suas células, como fantasmas que congregam “anos profundos” no psiquismo anímico destes homens. O passado não somente são “fantasmas de galés”, mas recordam conquistas, os “áureos passados” dos “velhos mundos”. Poderão ser condensações de um sentimento atávico bélico, descobridor, da recordação de batalhas vencidas, “áureas”, ou não.

Entretanto, a leitura que reporta ao passado nas galés dos grandes navios é igualmente possível, como se os “áureos passados” fossem a evocação – através do violão – do período anterior à escravidão.

Se os termos desta estrofe são, porém, tomados em seu sentido simbólico mais amplo, os fantasmas serão *conflitos*, a prisão celular serão *traumas*, o “áureo passado” será o tempo em que se tinha saúde e paz. Ainda assim, porém, é um dos infinitos caminhos.

Pode-se sentir, dentre tamanha confluência de leituras a partir, contra, ou no interior dos conflitos do símbolo, um respiro, uma brisa marinha cambiante vinda do último verso: “Da lembrança fiel de áureos passados”, com a aliteração inconfundível da vogal “a”, como numa expressão de alívio ou vento confortador.

Sem olvidar, e retomando a noção tricotômica já apontada, vê-se nesta estrofe que Cruz e Sousa constrói fortíssimas colisões de contrastes, sem que os vocábulos percam seu percurso semântico original, isto é, por mais distante que seja impelido o leitor na recriação das percepções, os elementos *permanecem vibrando* no interior do verso, os “fantasmas de galés”, numa imagem *a priori* nítida, não desaparecem por completo, onde quer que a dimensão simbólica dos versos possam conduzir. Ga-

nam contornos díspares, fascinações ou conflitos, mas não se desintegram da célula criadora que origina todo o processo de (re)leitura.

Em parte, tais considerações também se devem ao fato de que, em Cruz e Sousa, a música, as sonoridades rascantes ou líricas, os encontros consonantais propositadamente ásperos ou os vocálicos, tirados às vezes à música de câmara, *jamais* surgem dissociados do sentido primeiro (semântico) dos vocábulos. Noutras palavras, a música jamais surge para brilhar por si, unicamente, mas sempre aliada ao *significado*, que dialoga e conflui com toda essa amplidão sinfônica.

### 3. *Cruz e Sousa e o abolicionismo*

Insta acrescer a este estudo o papel de Cruz e Sousa na causa abolicionista, não por certo para fazer de tal foco o tema central deste trabalho, mas para apontar a ausência de aspectos de luta antiescravagista no *coração* de sua obra, na medida em que isto pode representar um ângulo de *universalidade* da lírica do poeta catarinense.

Andrade Muricy, com seu gênio perscrutador (v. SOUSA, 2000, p. 23-29), destacou a prosa “O Padre”, incluída na obra incipiente “Tropos e Fantasias” (1885), que o poeta publicou com Virgílio Várzea em período anterior à oficial abolição da escravatura no Brasil, onde se faz expressa e assombrosa menção ao “padre escravocrata”. As demais criações que fazem referência às questões análogas, em poesia e prosa, foram publicadas somente em 1945, por iniciativa do próprio Muricy a partir de “originais autógrafos”, que lhe foram entregues por Nestor Vítor, amigo e confidente de Cruz e Sousa. (*op. cit.*, p. 28-29)

Não há sonetos e poemas de causa abolicionista em *Broquéis* (1893) e *Missal* (1893), tampouco em *Faróis* (1900), *Últimos Sonetos* (1905) e *Evocações* (1898, póstumo) – exceto, neste último caso, no aréscimo de “Consciência Tranquila”, em 1945.

Tal postura do poeta de “aparente omissão”, em primeira instância foi atribuída ao fato de que *Missal e Broquéis* foram publicados pelo poeta já distando cerca de cinco anos da abolição oficial da escravatura. Não é outra a observação de Muricy (v. SOUSA, 2000, p. 28) a respeito: “O ardor proselitista não mais tinha justificativa na realidade histórica. Os ideais que se cultivava: Abolição e República, esvaziara-os a sua realização sucessiva (1888, 1889)”.

Todavia, e nesse mister pode-se contar com o afamado *distanciamento histórico* de que já se fez referência, o tempo que separa Cruz e Sousa da atualidade abre espaço para outros enfoques.

A *temática* escravocrata/abolicionista, certamente ainda latente no tempo em que publicou as primeiras obras (1893) teria sido fecundo *motum* artístico, rico de significados. Entretanto, o poeta optou por caminho diametralmente inverso. Por quê?

Fosse Cruz e Sousa lido nos nossos dias através de obras com fundo onde abolicionistas, escravocratas e escravos desfilassem nos símbolos e na lírica poética, decerto a obra – ainda que talvez não perdesse em estatura – seria um quase *retrato histórico*, perdida nas fímbrias do tempo, antiga, algo até mesmo *documental*. Ao menos se supõe.

Em se tratando do *coração* da obra cruzeousiana – e não nas poesias dispersas trazidas por Muricy – a decisão do poeta por uma gama de temas, enfoques e alcances afastados do abolicionismo e centrados em questões humanas, transcendentais e que vêm angustiando e clamando desde tempos imemoriais, como *a dor, a sensualidade, a sublimação diante do sofrimento, a alma presa no cárcere do corpo, a morte, o ser, o amor carnal e filial*, o poeta catarinense pode ser lido em qualquer tempo de forma pulsante, atual, viva e vibrante.

É certo que não se está relegando as obras abolicionistas de nenhum auto, pois se foram cruciais em seu tempo, sempre poderão ser (re)lidas com imenso interesse e relevância histórica. Cruz e Sousa, contudo, com sua obra logrou destacar-se de um contexto anacrônico para outro, eterno.

Tal expediente faz recordar – por que não? – as obras de Shakespeare, como o sempre recordado exemplo de “o Mercador de Veneza”, ainda estudadas pela pertinência atual das abordagens do dramaturgo inglês. Não por acaso o clamor, em “Hamlet” (FERNANDES, 1984): “Ser ou não ser, eis a questão”, e em Cruz e Sousa, outro *clamor* (SOUSA, 2000, p. 214) escrito pouco antes de sua morte, já no final da tuberculose e desprovido de quaisquer recursos: “o ser quer é ser, e que jamais vacila”.

#### 4. Conclusão

A história da lírica poética nestes últimos duzentos anos apontou para verdadeiros *numes tutelares* de uma arte cada vez mais construída e desconstruída. Críticas corrompidas já aplaudiram personalidades que hoje sequer se tem notícia, bem como relegaram ao desprezo movimentos e autores de – hoje – incontestável importância.

O Simbolismo foi renegado por ocasião da fundação da Academia Brasileira de Letras, em 1897, quando Cruz e Sousa ainda vivia, e em cujo período compôs algumas das obras de maior envergadura e fôlego em seu quilate artístico.

Tais confluências levaram alguns estudiosos a retomar a discussão dessas obras, muitos movidos por princípios bastante dignos, alguns obedecendo a conceitos ainda vigentes na época, como o enfoque racial e a explicação “psicológica” de uma obra pelos conflitos sociais que o autor tinha de vencer, a exemplo do trabalho de Roger Bastide sobre Cruz e Sousa, ainda hoje uma das obras mais consultadas.

Estas abordagens – que atenderam às demandas de uma época de estudos críticos incipientes e arraigados à determinadas tradições – não devem ser postas de lado ou desconsideradas, para que se possam tornar prolíferas, desde o momento em que a partir delas se pode construir um pensamento evolutivo sobre a obra de Cruz e Sousa. Desse modo, ao invés de romper com a fortuna crítica do poeta catarinense, galga-se mais um degrau na compreensão e dimensionamento de sua obra, degrau este que considera a existência de todos os demais anteriores.

Neste trabalho, bastante distante de qualquer pretensão em esgotar um ponto que seja dos abordados, buscou-se apontar para um ângulo de pensamento que seja capaz de trazer, dos textos de Cruz e Sousa, aquilo que eles mesmos ontologicamente traduzem. Não se trata meramente de qualquer análise encomiástica ou pretensiosa, todavia focada em modernos conceitos de crítica literária, onde a figura do poeta “negro” perde relevância, surgindo o “poeta universal”, capaz de amalgamar em versos curtos uma torrente caudalosa de recursos imagéticos, sensoriais, unindo a musicalidade dos vocábulos, das aliteraões, a sentidos filosóficos, transcendentais, ideológicos e metafísicos.

Há ainda trabalhos que esmiúçam em centenas de laudas, na obra de Cruz e Sousa, aspectos *satanistas*, *alquímicos*, *ocultistas* e ainda (!) *cristãos e católicos*. A multiplicidade inesgotável de leituras desloca para

um patamar secundário os *valores objetivos* do texto, emergindo as poderosas metáforas e as antíteses que já vinham de Baudelaire e dos franceses, mas que no poeta catarinense adquirem verve personalíssima, com tratamento único e soluções pessoais. O que bem atesta tal fato são o rigor à forma e à sintaxe, trabalhadas em Mallarmé, Rimbaud e mesmo Baudelaire, mas em cujas sublimações e superações apoteóticas de “Últimos Sonetos”, em Cruz e Sousa, encontram franca oposição ao frequente *niilismo* dos franceses.

Ainda sobre a cor da epiderme, o arsenal poético manejado com multifacetário virtuosismo por Cruz e Sousa faria dele um poeta genial, fosse de qualquer cor, em qualquer época, pois a relevância última de qualquer obra deve ser – num rasgo de lógica – a própria obra em si mesma, somente naquilo que ela diz, ou, como no Poeta do Desterro, a partir do que diz, o universo que *dali se abre*.

Cruz e Sousa, 115 anos após sua morte, definitivamente parece adentrar na mais prolífera e surpreendente etapa da análise crítico-literária de sua obra, transmutando-se de poeta negro a poeta universal.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Martins, 1943. Mosaico, 4 v.

BRANDÃO, J. S. *Mitologia grega*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1986-1987, 3 v.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria; literatura e senso comum*. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CRUZ E SOUSA, João da. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

FERNANDES, Millôr. (Trad.). *Hamlet*, William Shakespeare. Pocket. 1984.

FREUD, Sigmund. *Primeiras publicações psicanalíticas*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad.: Marise Curiani. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad.: V. Jabouille. 2. ed. Lisboa: DIFEL, 1993.

LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa: o negro branco*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

OLIVEIRA, Leonardo Pereira de. *A tensão lírica no simbolismo de Cruz e Sousa*. 2007. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.