

**DERRIDA E CRUZ E SOUSA:
A DESCONSTRUÇÃO POÉTICA**

Juan Marcello Capobianco (UFRJ)
juanmarcello@id.uff.br

RESUMO

Propomos, por meio deste artigo, uma releitura da poética do simbolista catariense João da Cruz e Sousa (1861-1898) diretamente em algumas composições, sob a perspectiva teórica do conceito de Desconstrução, do filósofo Jacques Derrida. Analisando os desdobramentos desta matriz, buscamos uma interseção hermenêutica marcadamente diversa da leitura poética, para desconstruir a escrita e deixar vir à tona o não-dito – mas que pode sugerir possíveis gêneses da criação de Cruz e Sousa. O objetivo é demonstrar a necessidade de revalorização e re-estudo do artista, dadas as novas possibilidades que se descortinam quando a obra é vista por um ângulo que mergulha nos recônditos do que não aparece em uma exegese tradicional.

Palavras-chave: Cruz e Sousa. Desconstrução. Jacques Derrida.

A importância do pensamento de Jacques Derrida para a filosofia, no século XX, é incontestável e de vasta disseminação. Diante da revolução operada pelo intelectual franco-argelino – que em 1966 proferiu conferência desconstruindo grandes suportes dogmáticos cristalizados pela metafísica ocidental, como o fonologocentrismo saussuriano, a hierarquização dos termos do discurso, a lógica cartesiana, a centralização das estruturas –, o contato com suas obras poderia inspirar uma “aplicação” de sua ideologia, tal como se fosse uma “ferramenta interpretativa” para ler Cruz e Sousa. Ledo engano. O próprio autor negou ao seu pensamento mais difundido qualquer caráter metodológico. Em carta ao tradutor japonês Toshihiko Izutsu, em 10 de julho 1983, Derrida afirmava:

A desconstrução não é um método e não pode ser transformada num método... É verdade que em certos círculos (universitários ou culturais, especialmente nos Estados Unidos) a ‘metáfora’ técnica e metodológica que parece necessariamente presa à própria palavra ‘desconstrução’ foi capaz de seduzir ou desencaminhar... [...] (DERRIDA, 1987, p. 387-393)

Em outra ocasião, o filósofo ainda ressalta o que já dissera, talvez com mais ênfase:

Uma assertiva, uma afirmação, uma realmente verdadeira, seria, e eu a subscreveria: A Desconstrução não é uma teoria ou uma filosofia. Também não é uma escola ou um método. Não é sequer um discurso, um ato ou uma prática. É o que acontece, o que está acontecendo hoje no que se denomina a

sociedade, o político, a diplomacia e a realidade histórica, e assim por diante e em diante. A desconstrução é o caso. (DERRIDA, 1989, p. 45)

A aparência algo enigmática da ideia não era, pois, gratuita. Mesmo os estudiosos são acordes. Rodrigo Duarte e Virgínia Figueiredo consideraram que

[...] a desconstrução não é um método no sentido forte do termo, quer dizer, não se trata de um programa que regula previamente uma série de operações que se devem realizar, apontando erros evitáveis, em vista de um resultado determinado. (DUARTE; FIGUEIREDO, 2001, p. 268)

Jack Reynolds, sem contrariar o filósofo, aponta ainda um aspecto necessário, ao pontuar que a “desconstrução é um processo contínuo que está já sempre em operação nos textos”. (REYNOLDS, 2012, p. 266)

Um breve exame da metafísica duramente criticada por Nietzsche nos conduz ao pensamento lúcido de Derrida, bastando a observação do quanto se alteraram no tempo os conceitos estratificados ditados pelo discurso religioso e pelos poderes constituídos. Noções como família, maternidade ou justiça hoje diferem profundamente do que foram. O próprio estudioso franco-argelino utilizou o neo-grafismo *différance*, que em português conjuga o sentido de diferir (postergar na temporalidade) e diferença (espaçamento do que é não-igual) para demonstrar que, mudando uma letra no vocábulo francês *différence*, a articulação da fala permanecia idêntica, embora os sentidos se multiplicassem, abalando o conceito linguístico de Ferdinand de Saussure sobre a predominância da fala, que considerava originária, sobre a escrita, que via como mera cópia da *phoné*. (SANTIAGO, 1976, p. 22-23)

Em suma, Derrida busca desconstituir o discurso metafísico ocidental provando que as estruturas baseiam a organização dos elementos através da ideia de *centro*, que rege a estrutura como conceito abstrato, fugindo, porém, da *estruturalidade*, e assim estando o centro *dentro* e *fora* da estrutura, em um aparente paradoxo. Com o descentramento, o filósofo desfaz as interpretações marcadas de hierarquias internas entre os elementos, deitando por terra as oposições binárias construídas histórica e socialmente (alto/baixo, espírito/corpo, bom/ mau, aparência/essência), localizando os filosofemas e abrindo brechas infinitas entre os espaços, surgindo, assim, múltiplos entendimentos de um mesmo texto, que nunca é unívoco. Assim, o filósofo introduz o conceito de *jogo*, como perene movimento anterior à própria cadeia de significantes/significados, indicando a impossibilidade de um significado “primeiro”, e, assim, operan-

do a “possibilidade de destruição de um significado transcendental”. (SANTIAGO, 1976, p. 53)

Aduz Derrida que

se a totalização não tem sentido, não é porque a infinitude de um campo não pode ser abrangida por um olhar ou um discurso finitos, mas porque a natureza do campo, isto é, a linguagem, e uma linguagem finita, exclui a totalização: este campo é o de um jogo, isto é, o de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito. (DERRIDA, 1971, p. 244)

A desconstrução não será, portanto, uma forma de interpretar a poesia de Cruz e Sousa, menos ainda uma metodologia de leitura ou uma busca de significação. Contudo, *transcorrendo* pela obra do poeta com um olhar desconstrutor, a noção de suplemento, desenvolvida por Derrida, como um *algo mais* que não é complemento da estrutura, não se encontra dentro dela, mas a sobeja, articula-se ao que o filósofo chamou de *arquiescritura*, seu “arquioposto” inapropriável.

Negando-se a ser objeto de uma ciência ou representação da presença, a *arquiescritura* seria a escrita primeira, que antecede a linguagem articulada e o traço escrito. Sua inapreensibilidade indica a inscrição da diferença, mostrando que o significado último ou original de um termo não existe (SANTIAGO, 1976). A simultaneidade que veremos nas operações da desconstrução como *antimétodo* se entremostra quando o filósofo acresce: “O sentido deve esperar ser dito ou escrito para se habitar a si próprio”.

Tal simultaneidade ocorre no próprio movimento do texto, em que a *desconstrução* denuncia o que foi sobrevalorizado, apontando seu *fechamento* metafísico e fonologocêntrico, conjuntamente à eclosão do *renversement*, deslocamento em que o que se recalcou, ocultou ou dissimulou nas dobras da escritura sobrevêm não como “outro significado”, transcendental ou conceitual, mas como independência na cadeia dos significantes, renunciando à síntese e abrindo as comportas para o fluir do sentido que liberta o texto, atravessando-o pela simultaneidade.

Em uma primeira mirada, qual a conexão entre o ideário do expoente franco-argelino, no século XX, e a poesia de Cruz e Sousa? Talvez tão imbricada quanto o possível. Vislumbremos, então, os versos do catarinense com um olhar desconstrutor que não metodologize e tampouco compartimentalize o que pudermos apreender.

Tomemos os versos iniciais da “Antífona”, de *Broquéis*:

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
De luares, de neves, de neblinas!...
Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...
Incensos dos turbíbulos das aras...

Formas do Amor, consteladamente puras,
De Virgens e de Santas vaporosas...
Brilhos errantes, mádidas frescuras
E dolências de lírios e de rosas...

O visionarismo de insinuar um ambiente diáfano, de purezas claras e de delicadeza desnuclada, nos quatro versos iniciais, como uma vida incógnita entre nuvens, sugere-nos um conceito de sublimidade que, de tão excelsa, termina nas aras das igrejas, bafejadas pelos incensórios de sua liturgia. A religião ditava os patamares e pressupostos de moralidade e limpidez humana, como uma estaca social. Ao falar de “formas”, o poeta cria um ambiente vaporoso onde, no terceiro verso, estas formas são “vagas”. Assim, a própria translucidez pretendida pelas fontes que ditam regras de conduta é incerta. E mais: não foi por acaso que um artista de posição etnoracial negra, no *primeiro* verso de seu *primeiro* livro de poesia simbolista tenha matizado a cor branca em três refrações. *Alvo*, *branco* e *claro* possuem sinonímia que aproxima os campos semânticos e reforça um certo “ponto de partida”. Saímos da conceitualidade histórica e social do “puro”, que se reforça como se repetisse a metafísica, apontando “luares”, “neves”, “neblinas”. Primeiro o poeta tonalizou o branco, em seguida o *materializou*.

Vemos um conceito eurocêntrico de prevalência do branco como ponto idealizante de pureza, o que deixa entre as frestas a ideia de que o demais é primitivo, precário, bárbaro. O enfrentamento, que poderá ser visto de forma ironizante em seguida, escancara a realidade de um descendente direto de africanos inaugurando no Brasil uma “nova poesia”, de origem francesa (criada pelo branco – então “padrão” do correto), demonstrando que poderia – mesmo vivendo na transição da escravatura – ser capaz de trazer ao país o que homem branco algum o fizera, demarcando a história como líder do movimento simbolista brasileiro.

Não obstante, em vez de buscar a exaltação das matrizes africanas que lhe eram originárias, ou mesmo uma poesia-protesto que permitisse algum encapsulamento ou guetorização, optou por *outro caminho*. Desconstruiu a própria lógica pseudocientífica do preconceito simplesmente por *existir* e deixar legado de incomensurável valor. Uma estratégia imprevista, mas que em nossos dias assume, no mínimo, esta solidez histó-

rica: povo nenhum detém a exclusividade do dom da arte; bem como povo nenhum é incapaz dele.

No segundo quarteto, o poeta segue na tela pictórica do sublime aliado à virgindade e à imaginação de *santas se esfumando*, inserindo sutilmente o irreal, compondo a cena com clareza brilhosa (novamente), e deixando frescor e sentimento esparramado pelas flores. A imagem idealizada, paradisíaca, metafísica e bíblica, curiosamente Cruz e Sousa abala no momento em que não insere verbos nestas quadras. Longe de paralisar o movimento, faz o inverso: caminha com os olhos por neblinas, luares, adentra nas igrejas, contempla outras “formas”, revira a visão para capturar lírios, rosas, ideias de amor, frescor. O movimento entre os *flashes* fotográficos ou cinemáticos é velocíssimo e se espalha por tudo, *mesmo sem qualquer verbo*. Dentre a infinidade de interpretações possíveis, este virtuosismo pode ser visto como uma sutil “paródia”, que não está no texto, mas fora dele, no movimento impalpável da *différance* que se utiliza da própria metafísica da classe dominante para desconstituir o etnocentrismo, que considerava “impossível” a existência de arte, pensamento e intelecto em um afrodescendente. Um olhar retrospecto mostra a qualidade do versejar de Cruz e Sousa como uma acusação: se o poeta catarinense existiu e deixou obra preciosa, tendo recebido excelente educação, dominando os idiomas francês e inglês ainda adolescente e relembrando/recrindo os simbolistas franceses a partir do idioma original, poderíamos ter visto muitos outros casos dessa expressividade, se a cultura dominante não tivesse massacrado os afrobrasileiros. A poesia, então, se desconstrói revelando que a riqueza imagética, o preciosismo verbal e a virtuosidade, descentrando as hierarquias internas dos versos, podem ser lidos como o inteligente protesto que recusa a arte rotulada e se ergue para a arte universal.

Na quarta estrofe da “Antífona”, o fenômeno que estamos prenunciando se anuncia:

Visões, salmos e cânticos serenos,
Surdinas de órgãos flébeis, soluçantes...
Dormências de volúpicos venenos
Sutis e suaves, mórbidos, radiantes.

O fechamento metafísico é transparente: não haviam salmos e órgãos tênues e murmurantes na realidade da senzala miserável e do preconceito que o país atravessava. A imagética das “Visões, salmos e cânticos serenos” surge-nos como a contemplação musical de sacerdotes (ironicamente) livres de culpa, sem remorso, fazendo os instrumentos

cantarem nas igrejas que balizavam a moral da sociedade. Cena “suave”, no *fechamento* derridiano que pontua a nítida delimitação de um padrão europeu de vida, anunciado com poucas palavras, mas vasto pelos choques semânticos.

Neste momento, o poeta subverte e devolve ao próprio opressor sua hipocrisia segura de si, construída através de genocídios e aberrações históricas, escrevendo no terceiro verso: “Dormências de volúpicos venenos”. Embora o verso seguinte qualifique o veneno, não se pode definir qual é sua natureza. A camada racista que se embebedava e utilizava várias formas de drogadição, surda e muda aos urros dos escravos vergastados alguns até a morte, não era rara na elite. A desconstrução do discurso etnocêntrico nos mostra um poeta afrodescendente usando de virtuosismo literário e se valendo da realidade viciosa das classes dominantes para lhes arrostar seus próprios *venenos* – ainda adjetivados seis (!) vezes: volúpicos, dormentes, sutis, suaves, mórbidos e radiantes. Não era pouco.

A visão de Derrida sobre o que as dobras textuais ocultam ou dissimulam, e que não vemos grafadas, eclodem quando a discursividade se inverte. O movimento é incessante, a desconstrução não se fecha, e quando Cruz e Sousa insiste em uma visualidade idealizada, na metapoética de dizer como deve ser a *rima* de sua poesia, vemos o primeiro verso da sétima estrofe anunciar a impossibilidade do ponto de partida metafísico que adotou no início:

Que o pólen de ouro dos mais finos astros
Fecunde e inflame a rima clara e ardente...
Que brilhe a correção dos alabastros
Sonoramente, luminosamente.

Cena sensorial, beleza, brilho, as pedras de alabastro reluzem tanto que parecem cantar quando alguém pisa deslizando sobre elas. Mundo ideal em que chove poeira de ouro das estrelas. Cruz e Sousa acusa, fora do texto escrito, a impossibilidade fática e alienação dos que imaginavam um país “melhor” conforme mais “branqueado” e consoante ao eurocentrismo. Para estes, a impassividade criava uma realidade quase “paralela”, em que poderia chover ouro do céu. Equívocos engendrados em outros equívocos, tortura e morte dissimuladas nas senhoras que exibiam suntuosos vestidos, enquanto o caos crepitava lá fora.

Assim, depois de projetar o *limite da idealização*, na penúltima estrofe Cruz e Sousa levanta o véu desconstrutor rompendo o poema que iniciara “sublime, puro e claro”:

Flores negras do tédio e flores vagas
 De amores vãos, tantálicos, doentios...
 Fundas vermelhidões de velhas chagas
 Em sangue, abertas, escorrendo em rios.

O fortíssimo contraste que atravessa como flechada o poema volta-se contra os próprios versos anteriores, em um golpe tão intenso que a cena hiperbólica do sangue “escorrendo em rios” remete à tortura escravagista, mas sem delimitar o objeto com referências. Amores doentios de poderosos senhores pelas escravas, tédio e mal-estar; é o reverso da medalha. Entre os símbolos jaz um território mudo que acusa e sofre, mas luta, recriando a sensação de que nos últimos versos o poeta caminha para trás, manchando com sangue as brancuras das estrofes iniciais. Antí-fona como *antipoema social*, que no fim corrompe e destrói o que antes erguera. A desconstrução aponta-nos os mecanismos sociais incrustados nos versos, com a ressalva de que – embora pareça, induzindo a erro – não se trata de leitura poética.

O último quarteto soa como gritos, reafirmados pelo conectivo “e” do primeiro verso, seguido de “Sonho” e “cantando”, mas tudo ensurdecido pelos cascos dos cavalos em um tropel de colonizadores/feitores sanguinários, que tanto dizimavam índios como capturavam escravos fugitivos:

Tudo! vivo e nervoso e quente e forte,
 Nos turbilhões quiméricos do Sonho,
 Passe, cantando, ante o perfil medonho
 E o tropel cabalístico da Morte...

A relativização do fonologocentrismo de Saussure, criticado por Derrida, surge-nos nestes últimos versos, em que a escrita paulatinamente consegue vir num crescendo até misturar-se aos gritos e símbolos de semântica carregada, chocando-se entre si. Aqui, a poesia *é voz*. A música que tantas vezes se atribuiu ao Simbolismo surge com sonoridades dissonantes, estridentes, deslocando e confundindo os campos da fala e da escrita. Ao relativizar o próprio ideal exposto no início, Cruz e Sousa fechou com o único imperativo que lhe saltava aos olhos: morte! Mais que um “clamor negro”, a falta de elementos étnicos promove uma polissemia vertiginosa e contínua, que se atualiza dentre os miseráveis da dor, quais forem. O sentido é des-fixado de qualquer categoria e lançado sobre todos os que ouvem o galopar da morte, injustiçados, banidos, excluídos ou discriminados. Aqui já não há mais *pólen de ouro chovendo das estrelas*.

Tomemos então, para a *desconstrução*, dois sonetos em que Cruz e Sousa aborda o mesmo tema: a *música*. O primeiro, de *Broquéis* (1893); e o segundo, de *Faróis* (1900):

Música misteriosa...

Tenda de Estrelas níveas, refulgentes,
Que abris a doce luz de alampadários,
As harmonias dos Estradivários
Erram da Lua nos clarões dormentes...

Pelos raios fluídicos, diluentes
Dos Astros, pelos trêmulos velários,
Cantam Sonhos de místicos templários,
De ermitões e de ascetas reverentes...

Cânticos vagos, infinitos, aéreos
Fluir parecem dos Azuis etéreos,
Dentre os nevoeiros do luar fluindo...

E vai, de Estrela a Estrela, a luz da Lua,
Na láctea claridade que flutua,
A surdina das lágrimas subindo...

Dentre tantas formas de leitura poética que já perscrutaram supostos significados transcendentais, abandonemo-las por ora, enquanto a *desconstrução* nos faz ver os versos sem que importe em “aplicação teórica” ou “descoberta de enigmas”. No conceito que Derrida elabora sobre a *ausência* implica-se subsumido o projeto *desconstrutor*, pois se trata de um “abandono declarado de toda referência a um centro, a um sujeito, a uma referência privilegiada, a uma origem ou a uma arquia absoluta”. (DERRIDA, 1971, p. 241)

Valendo-se do sufixo “arquia”, de origem grega, proveniente do verbo *archein*, ir ou estar à frente, ser o primeiro, Derrida descentraliza a estrutura e expõe um não-lugar, mas uma função em que o *jogo* de significantes destrói os conceitos fechados e converte os signos em movimento incessante atravessando o discurso.

No soneto “Música misteriosa...” não se parte de lugar algum, não se está em região definida, e os dois quartetos projetam um olhar (impessoal) para o alto, que não guarda hierarquia entre os elementos e foge a qualquer dogmatização. Descentralizamos. Entretanto, não deixa de representar uma imagem sempre metamorfoseada pela imaginação: olha-se para a “tenda” de estrelas e vagas melodias de violinos Stradivarius (grafados em português) perdem-se entre as estrelas, de onde provêm raios diluídos que fazem recordar santos sonhos de ascetas, ermitões e templários.

rios. O texto expõe elementos canônicos da cultura ocidental, formando impressões que se amalgamam nos fechamentos em que o conceito de reverência e santidade metafísicos são extraídos das liturgias religiosas e dos dogmas definidores de “temor a Deus” e de “contemplação” –, como construções históricas e socioculturais de uma civilização já em declínio destas utopias paradisíacas.

Nos dois movimentos da desconstrução: o *fechamento* metafísico e o *renversement*, em vez de usá-los a partir de uma dissecação teórica, busquemos ver os versos com a lente do ideário de Derrida. Assim, Cruz e Sousa escreve a partir de imagens cristalizadas pelo discurso do poder religioso, balizas morais daquilo que era “justo” ou “elevado”. No penúltimo terceto, expõe a irrealidade de cânticos sendo ouvidos *desde os nevoeiros do luar*, incluindo os Azuis (com maiúscula) que subsumem a pureza cerúlea no fim da madrugada.

Esse ideário se constrói não como subserviência do poeta aos ditames imperativos de seu tempo, mas como construção mítica que chega até a irrealidade para expor a fragilidade e inconsistência de um discurso constituído, e deixa uma palavra, no último verso, que em princípio des- toa do soneto inteiro: lágrimas. Nota-se, desde fora do poema, a impotência histórica que, naquele momento, em vez de se elevar pela contemplação que os versos sugerem, vemos que o eu-lírico não é definido, podendo ser o próprio poeta (ou não), que verte seu pranto diante das imagens sonhadoras que a cultura imperante fincou no país através de muito sangue. A tudo isto o poeta responde não com ódio, luta ou repulsa, mas com “lágrimas”. Se o soneto é lido cuidadosamente, torna-se impossível atribuir a *alguém definido* esse pranto. *Fechamento* conceitual e *renversement* no olhar desconstrutor do que os versos não dizem, mas escondem nas dobras e fímbrias dos símbolos. Cruz e Sousa chora sobre arquetipos históricos que acabou de diluir nos símbolos, deixando a dupla consciência do erro opressor ocidental, e da dor que se projeta e dissemina infinitamente na “surdina das lágrimas subindo...”.

No segundo soneto, Cruz e Sousa inverte o que subjaz aos versos que acabamos de ler. A *desconstrução* observa, sem metodologizar, o movimento de denúncia, protesto e virulência do poema, que não está *nos versos*, mas o descentramento, o fechamento e o *reversement* derridiano mostram feições que uma leitura poética tradicional não exibiria. Eis o soneto:

Música da morte

A música da Morte, a nebulosa,
Estranha, imensa música 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...

Os exegetas da literatura detectam, de pronto, as poderosas antíteses das últimas palavras da primeira e última estrofes: “maravilhosa...” e “fascina...”, ambas com reticências, e que se opõem de forma vertiginosa *aos demais termos do poema*: sombria, nebulosa, estranha, o Letes (de Dante), pavor, trevas, amargor, letargia, imponderada, enfim.

Quando a perspectiva poética se paralisa para ceder à *desconstrução*, porém, vemos a ausência de qualquer referência que deduza se a música que rege todo o soneto é “africana” ou outra. A polissemia se arremessa no texto em direção ao *indecidível*, que para Derrida, eram as

unidades de simulacro, ‘falsas’ propriedades verbais, nominais ou semânticas que já não se deixam compreender na oposição filosófica (binária) e que, no entanto, habitam-na, lhe resistem-lhe e a desorganizam, sem jamais constituir um terceiro termo, sem jamais dar lugar a uma solução na forma da dialéctica especulativa. (DERRIDA, 1972, p. 58)

Ao promover, assim, o descentramento de qualquer origem, e explorando a cadeia de significâncias de vários referenciais, desconstrói o poema para poder *vê-lo no que revela e esconde*. Aqui, a música africana se oculta, mas atravessa incessantemente nosso psíquico.

Como o final do século XIX já adotava uma forma de música erudita que privilegiava a dissonância e o ambiente de tensão, como em Wagner – que Cruz e Sousa cita nominalmente em diversos poemas – e nos epígonos do Romantismo europeu, desmantelamos os versos do soneto “Música da morte” para ver a cultura eurocêntrica e dogmática do ocidente impondo sua arte e estabelecendo seu padrão estético de música. O título e o primeiro verso repetem a ideia de morte, tornando impossível dissociá-la do todo unitário da peça. Há um terror pairando. Ainda que o

poeta fale em “sinfonia”, no sétimo verso, a morte colonizadora e cega vem galopando ao lado.

Mas não é a mera mimetização paradigmática que Cruz e Sousa traduz na poesia, como metafísica de uma idealidade musical *européia* estabelecida como “a correta”, pois o poeta não fez referência a qualquer elemento regional, nacional ou etnorracial. Longe de depreciar a cultura de sua gênese hereditária, a desconstrução nos permite ver de fora, e fica claro que Cruz e Sousa *primeiramente* expôs o que ditava a cultura dominante. Fez bem mais, porém.

Nas antíteses que já destacamos, o *renversement* acusa a fascinação do poeta por essa música, ou, em outros termos, apesar de sua ascendência africana calcá-lo na sociedade novecentista sob os rótulos de “primitivo” ou “atrasado”, o poeta compreendia, sentia, absorvia e se regozijava intensamente com a música, pela arte, pela significância das obras, desrotulando-as e universalizando-as pela sua própria sensibilidade, capaz de capturar a essência e tragicidade das dissonâncias, como o fez nos versos antitéticos, e como o fez citando diversos autores eruditos em suas obras: “Foi na sala branca, de leves listrões d’ouro, que eu a vi interpretar um dia ao piano Mendelssohn, Schumann, as fugas de Bach, as sinfonias de Beethoven”. Ora, povos “atrasados” ou “bárbaros” não poderiam entender a música ocidental finissecular, *segundo os ditames dos colonizadores*. O poeta do Desterro, porém, movimentou o desfazimento do euro/etnocentrismo demonstrando rara percepção da música, e assim subvertendo as crenças pseudocientíficas que vigoravam. Hoje, em um exame histórico retrospectivo, a desconstrução nos mostra Cruz e Sousa elaborando com virtuosismo e riqueza simbólica a música das altas castas, imediatamente compreendendo e sentindo com latente intensidade. Isto seria “impossível” na ideologia de um século que auscultava crânios e tecia teorias filogenéticas para provar “cientificamente” que o negro era inferior e incapaz de compreender obras “mais avançadas” que a ritualística africana exótica.

Dessa forma, o poeta catarinense operava a derrocada metafísica em sua obra: partia do modelo europeu, satirizava-o até a irreabilidade fática (recordemos a poeira de ouro das estrelas) e invertia o discurso mostrando que ele, afrodescendente direto, tudo podia sentir. Este “pé de igualdade” com a cultura mais privilegiada, na época, faria desabar a suposta cientificidade das teorias racistas, pois, para elas, Cruz e Sousa seria “geneticamente impossível”.

A leitura desconstrutora não adentra nos símbolos para dimensionar a poesia do artista catarinense, como seria de esperar em uma leitura poética, mas revela o que *não está no texto*, detectando o fechamento metafísico e a polissemia do “gesto” de Cruz e Sousa no que *deixou de ser dito*. Se a música era do “Letes”, “pavorosa” e “sombria”, como poderia fasciná-lo? Somente se seu patamar intelectual e sensível estivesse na altura dos “de alta cultura”, que o estigmatizavam. Curioso é observar, como diz Eurídice Figueiredo, que por volta da metade do século XIX, “nenhuma etnia do continente africano se via como sendo ‘africana’, que a África é uma invenção dos afroamericanos que a concebem a partir de uma noção de raça, imposta pelos brancos, na sua visão homogeneizadora” (FIGUEIREDO, 1999, p. 87). Por isso o poeta Aimé Césaire diria, em uma entrevista, em 1971: “sou a favor da negritude do ponto de vista literário e como ética pessoal, mas sou contra uma ideologia baseada na negritude”. (CÉSAIRE, *apud* FIGUEIREDO, 1999, p. 91)

Ao negar à sua obra a exaltação das culturas africanistas, Cruz e Sousa foi talvez tão avançado, que ainda hoje muitos não perceberão a sutileza do gênio: escreveu como poeta, não “poeta negro”, desrotulando-se a todo momento em suas composições, e recusando-se a introjetar o binarismo oposicionista europeu do “homem negro inferior e “bárbaro”. Trabalhou nas composições com esmero e brilhantismo, provando sua grandeza pela Arte Poética e natureza humana universais, malgrado os paradigmas.

O poeta simbolista protestava sem gritos e sem imposições culturais. Arte pura, em suma. Tanto assim, que até hoje a crítica é acorde: foi o maior poeta do movimento.

Todo este ângulo de visão não infirma a leitura poética, pois, para Derrida, a ideia de desvendamento subsume a inexistência de um significado verdadeiro, oculto, último, que alguma elaboração de análise possa descobrir. “A descoberta é a apreensão da coexistência mútua de várias direções significantes num mesmo conceito ou metáfora”. (SANTIAGO, 1976, p. 20)

Não em vão o filósofo franco-argelino era incisivo crítico do etnocentrismo e da falsa ideologia ocidental que via na cultura escrita uma pretensa superioridade sobre as culturas do não-grafismo. O próprio Derrida o diz:

O etnocentrismo tradicional e fundamental que, inspirando-se no modelo da escritura fonética, separa a machado a escritura da fala, é pois manipulado

e pensado como antietnocentrismo. Ele sustenta uma acusação ético-política: a exploração do homem pelo homem é o feito das culturas escreventes de tipo ocidental. Desta acusação são salvas as comunidades da fala inocente e não oprimora. (DERRIDA, 1973, p. 149-150)

Não seria de se estranhar que Cruz e Sousa, destacando-se pela *palavra escrita*, fugisse à modelagem ideológica supostamente “científica” de seu tempo, gerando mares de revolta que, fosse a obra do poeta de *mediana qualidade*, quiçá passaria despercebida, como tantos outros.

Sob vários ângulos, podemos desconstruir a poesia do vate catariense, e de lá emergirem surpresas. Quando Homi Bhabha escreve, em 1986, que

o objetivo do discurso colonial se concentra em construir o colonizado como população do tipo degenerado, tendo como base uma origem racial para justificar a conquista e estabelecer sistemas administrativos e culturais (BHABHA, 1992, p. 184),

vemos nos versos de Cruz e Sousa a recusa impassível de sucumbir ao projeto de inferioridade que lhe era imposto, dedicando-se ao Simbolismo até o fim da vida aprimorando suas técnicas sem se acovardar intelectualmente. O poeta, vítima de uma estereotipização massiva, parecia prever as palavras de Homi Bhabha, quase um século depois:

para que sua significação seja bem-sucedida, o estereótipo, como forma de convicção múltipla e dividida, requer uma cadeia contínua e repetitiva de outros estereótipos. Mediante esse processo, o ‘encobrimento’ metafórico é gravado numa falta que deve então ser oculta; esse processo empresta ao estereótipo sua permanência e sua qualidade fantasmagórica. (BHABHA, 1992, p. 195)

Cruz e Sousa pressentia o fato, pois produzia cada vez mais, eis que praticamente toda sua obra simbolista foi composta em cinco anos (1893-1898).

No poema “Emparedado”, por exemplo, o poeta se refere reiteradamente à África, e algo de totalmente novo se nos revela pela desconstrução, que sempre esteve lá, oculto.

Vejamos:

– Tu és dos de Cam, maldito, réprobo, anatematizado! Falas em Abstrações, em Formas, em Espiritualidades, em Requentes, em Sonhos! Como se tu fosses das raças de ouro e da aurora, se viesses dos arianos [...] Artista! pode lá isso ser se tu és d’*África*, tórrida e bárbara, devorada insaciavelmente pelo deserto [...]; a *África* arrebatada nos ciclones torvelinhantes das Impiedades supremas, das Blasfêmias absolutas [...]; *África* laocóntica, alma de trevas e de chamas, fecundada no Sol e na Noite, errantemente tempestuosa como a

alma espiritualizada e tantálica da Rússia, gerada no Degredo e na Neve – polo branco e polo negro da Dor! [...] Artista?! Loucura! Loucura! Pode lá isso ser se tu vens dessa longínqua região desolada, lá no fundo exótico dessa África sugestiva, gemente, Criação dolorosa e sanguinolenta de Satãs rebelados, dessa flagelada África, grotesca e triste, melancólica, gênese assombrosa de gemidos [...], dessa África dos Suplícios [...], a África virgem, inviolada no Sentimento, avalanche humana amassada com argilas funestas [...]; dessa África que parece gerada para os divinos cinzéis das colossais e prodigiosas esculturas [...]; dessa África cheia de solidões maravilhosas, de virgindades animais instintivas [...]. (SOUSA, 2000, p. 672-673. Grifos nossos)

Grifamos a palavra *África* nas nove (!) vezes em que aparece em um curto trecho final do poema, não propriamente pela queixa tortuosa do poeta em não aceitar o julgamento etnorracial que ignorava a obra. Desconstruímos para ver que, oculto nos signos e nas dobras do texto, estão as “muitas Áfricas” às quais Kwame Appiah se refere em *A Casa do Meu Pai*, 99 anos depois da morte do poeta catarinense:

a razão de a África não poder presumir como dada uma vida cultural, política ou intelectual africana é que não existe tal coisa: existe apenas um sem-número de tradições, com suas relações complexas – e, com igual frequência sua falta de qualquer relação – umas com as outras. (APPIAH, 1997, p. 120)

Os fechamentos metafísicos que a todo tempo se acusam, no poema, se estilham no momento em que Cruz e Sousa enumera *nove* Áfricas, com símbolos diferentes, vendo aspectos dolorosos, mas também de rara beleza (“África inviolada no Sentimento”, “gerada para os divinos cinzéis”, “cheia de solidões maravilhosas”). Entre os recônditos ocultos no texto poético está a indignação de um poeta rebaixado pelas elites por ser *afrodescendente* de uma África tão múltipla, diversa e heterogênea, que só décadas depois foi descoberta por etnógrafos europeus, que atribuíram “uma dimensão histórica às culturas estudadas, [...] [e abalaram] os alicerces da legitimação do colonialismo ocidental, que se baseava na pretensão de que os africanos eram ‘primitivos’, ‘selvagens’”. (FIGUEIREDO, 1999, p. 87)

No seio deste contexto, é como se Cruz e Sousa indagasse: por qual ancestralidade africana estão me julgando? Qual a relevância etnorracial em uma arte poética que abrange os mais diversos estados da natureza humana?

Talvez a desconstrução de outros versos faça emergir outro Cruz e Sousa. Por fim, podemos arriscar o intento. Eis uma, dentre as tantas composições de *Últimos sonetos*:

Vão arrebatamento

Partes um dia das Curiosidades
Do teu ser singular, partes em busca
De almas irmãs, cujo esplendor ofusca
As celestes, divinas claridades.

Rasgas terras e céus, imensidades,
Dos perigos da Vida a vaga brusca,
Queima-te o sol que na Amplitude corusca
E consola-te a lua das saudades.

Andas por toda a parte, em toda a parte
A sedução das almas a falar-te,
Como da Terra luminosos marcos.

E a sorrir e a gemer e soluçando
Ah! Sempre em busca de almas vais andando
Mas em vez delas encontrando charcos!

A *desconstrução* desta peça, ainda traspassada pela polissemia infinita que Derrida apontava no jogo interminável do espaço finito, calca a Decepção, o que já ocorre, não depende de nós. Poeticamente procura “almas irmãs” e sempre se decepciona, sem que os versos permitam alguma chance. Desmembrá-los nos revelará o oculto nas fendas rasuradas submersas nos símbolos.

Vejamos:

A idealidade da busca amorosa, do encontro fraterno, são sustentáculos já apregoados pelo sistema que rege o Ocidente. O estímulo é incessante e o insucesso se pontua como fracasso. O fechamento ideológico remonta ao belo platônico como signo de verdade, à teologia inconteste da Idade Média, à expansão libertária da Revolução Francesa e à explosão cultural do século XIX. Anseio de vida, anseio de partilha, de troca, de sentimento.

Os símbolos das três primeiras estrofes vêm carregados de teor canônico e sócio-histórico. O poeta fala em “partir” de uma juventude de “Curiosidades”, em busca de “amor” e interação humana, que brilham como se fossem “celestiais”. Representa as “viagens” infinitas – “terras e céus, imensidades” – sempre em busca, e vê a “sedução” murmurando promessas, que causam o “gemer” e “sorrir”, “soluçando”, para redundar num charco enlameado e raso.

Fechado um ideário de “busca do amor cristão”, a desconstrução abre rasgos entre todo este movimento *pré-decepção*, desmantelando os símbolos e deixando fluir personagens reais, cenas cotidianas de hipocri-

sia, casamentos arranjados, desconsideração e miséria. Signos de abandono. É a ênfase que se dá à esperança, derrotada no último verso. No deslocamento desconstrutor destas oposições de “naturezas humanas” não aparece, em *fragmento algum*, referência a etnias, raças, credos. É o ser humano, apenas, e para os bons se dedicam três estrofes e dois versos; para os demais, somente a última linha. Muito mais que meramente autobiográfico, o soneto expõe a história humana, a eterna busca e frustração, em todos os campos. É perfeitamente possível ler recriando tudo o que *não está escrito*, mas subsumido nas dobras e reenâncias sgnificas, e sempre regressando ao original, como em um pêndulo. Nenhum nome está nos sonetos, mas a desconstrução revela até mesmo Cristo, “ser singular” que “rasgou terras e céus” – e em vez de almas, encontrou *charcos* que o flagelaram à morte.

Por conclusão, o artista do símbolo se transmuta: nem exclusivamente brasileiro ou sul-americano, nem rigorosamente ocidental, nem cerrado em um contexto de matriz africana, nem “compósito”, como termo híbrido.

Apenas João da Cruz e Sousa. Poeta. E dos maiores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BHABHA, Homi. A questão do “outro”: diferença, discriminação. In: _____. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Orgs.) *Pós-modernismo e política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. Fidélité à plus d’un – Mériter d’hériter ou la généalogie fait défaut. In: _____. *Idiomes, nationalités, déconstructions*: rencontre de Rabat avec Jacques Derrida. Paris: Cahiers Intersignes; Casablanca: Toubkal, 1998, p. 221-265.

_____. *Gramatologia*. Trad.: Miriam Shneiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 149-150.

_____. Lettre à un ami japonais. In: _____. *Psyché*: Invention de l’autre. Paris: Galilée, 1987, p. 387-393.

_____. *Positions*. Paris: Minuit, 1972.

_____. Psyche: inventions of the other. In: _____. *Reading de man reading*. Organizado por Godzich Wlad e Waters Lindsay. Minneapolis: Minneapolis University Press, 1989.

DUARTE Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia. *Mimesis e expressão*. Minas Gerais: UFMG, 2001.

FIGUEIREDO, Eurídice. Interações continentais: a questão da raça nas construções identitárias das vanguardas. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: CNPq, 1999.

REYNOLDS, Jack. *Existencialismo*. Petrópolis: Vozes, 2012.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1999.

SANTIAGO, Silvano. (Superv.). *Glossário de Derrida*: trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.

SOUSA, João da Cruz e. *Obra completa*. Organização, introdução, notas, cronologia e bibliografia por Andrade Muricy. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.